

Filosofická fakulta Univerzity Karlovy v
Praze
Ústav dějin umění

Bakalářská práce
Tereza Jindrová

Rudolf Němec – Otisk, silueta, rastr
Rudolf Němec – Imprint, Silhouette, Grid

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne

Děkuji tímto Doc., PhDr. Marii Klimešové, PhD. za vedení práce, veškeré podněty a připomínky. Neméně děkuji panu Rudolfu Němcovi a paní Aleně Taschnerové za mimořádně cenné informace a zpřístupnění velkého množství pramenů a děl z vlastní sbírky. Můj dík patří také rodině a Ondřeji Roztočilovi za trpělivou podporu.

Abstrakt/Abstract:

Práce pojednává o díle malíře Rudolfa Němce (narozen 19. 5. 1936). Zameřuje se na jeho tvorbu v období od poloviny šedesátých let do konce let osmdesátých a sleduje umělcovu tvorbu malířskou, ale také jeho práce na papíře a další experimenty i v jiných médiích (fotografie, film, objekt, akce). Práce poskytuje hlubší formálně analytický a interpretační vhled do tvorby Rudolfa Němce a klade ji do souvislosti především s proudem tzv. nové figurace.

This Bachelor's dissertation deals with the work of painter Rudolf Němec (born 19. 5. 1936). It is focused on his work in a period from the middle of The Sixties to the end of The Eighties and it observes the works of painting, the works on paper and other experiments using different medias (photography, film, instalation, performance). The dissertation provides a deeper insight into the work of Rudolf Němec throught formal and content interpretation and it put his work into context of the new figuration.

Klíčová slova/Key worlds:

Rudolf Němec – malba – nová figurace – umění 2. poloviny 20. století – otisk – rastr – figura – silueta – Křižovnická škola – experiment – nové postupy v malbě – abstraktní figurace – fotografie – film – akce

Rudolf Němec – painting – new figuration – art of the second half od 20th century – imprint – grid – figure – silhouette – Křižovnická škola – experiment – new techniques in panting – abstract figuration – photography – film – performance

Obsah

Úvod	6
1. Otisky	8
1.1 Úvod	8
1.2 Inspirační východiska	8
1.3 Zamyšlení nad otiskem	12
1.4 Otisk jako akce těla	14
1.5 Otisk a barva	16
1.6 „Expresí tlumená melancholií“ - existencialistická malba	17
2. Křížovnická škola, akce, experimenty s fotografií a filmem	22
2.1 Úvod	22
2.2 Světlo a stín	23
2.3 Akce s materiály	25
2.4 Fotografie	27
2.5 Film	29
3. Dekalky	32
3.1 Úvod	32
3.2 Silueta – Schoulené v universu	33
3.3 Dekalky na papíře	35
3.4 Fantastické krajiny, ženy, vejce	37
4. Osmdesátá léta, stříkané obrazy	39
4.1 Město – mezi dekalkem a stříkanými obrazy	39
4.2 Rastr a barva	40
4.3 Siluety	44
4.4 Abstraktní figurace, objekty	49
Závěr	52
Biografie	54
Výstavy	55
Bibliografie	57
Obrazové přílohy	59

Pozn.: obrazové přílohy jsou v textu odkazovány čísly v hranatých závorkách, např. [1]

Úvod

Rudolf Němec je osobnost známá v dějinách českého výtvarného umění především v kontextu proudu tzv. nové figurace a jeho tvorba je nejčastěji reprezentována díly z konce 60. let, která do českého prostředí přináší problematiku otisku lidského těla.¹ Proto je Němec tradičně srovnáván s Yves Kleinem a Antoniem Recalcatim, v jejichž tvorbě hraje tělesný otisk také významnou roli.

Němcova tvorba se ale neomezovala v dané době ani později, pouze na tuto strategii otisku (kterou malíř osobitě uchopil a využil v novém kontextu), ale zahrnuje i další polohy výtvarného experimentu a hledání (především v možnostech média a výtvarného jazyka) a současně je příkladem vytrvalého zkoumání a návratů ve smyslu některých stěžejních témat – především lidské figury a geometrického rastru.

Němcovi doposud nebyla věnována souborná monografie a teoreticky a historicky nebyly zpracovány ani dílčí okruhy jeho tvorby. Existuje pouze několik stručných textů, které tvoří úvod katalogů nemnoha jeho samostatných výstav a samozřejmě je zahrnut nebo alespoň jmenován v souborných textech věnovaných nové figuraci a v katalogích skupinových a tematických výstav.

Tyto texty nepřinášejí většinou podrobnější reflexi Němcova tvůrčího přístupu a není v nich prostor pro pojednání o konkrétních dílech.

Asi nejsoustavněji se na teoretické rovině věnovala Rudolfu Němcovi Eva Petrová, znalkyně české nové figurace a citlivá interpretátorka Němcova díla. Z jejich bohužel nepřilíh rozsáhlých textů jsem čerpala kritické poznámky především. Zajímavý pohled nabízí také text k Němcově monografické výstavě z roku 1993, jejímž autorem je Olaf Hanel, Němcův přítel a kolega z Křižovnické školy čistého humoru bez vtipu. Do tohoto okruhu

1 „Rudolf Němec se prosadil v šedesátých letech, kdy se pod vlivem setkání s antropometriemi francouzského umělce Yvese Kleina začal v roce 1964 zabývat otiskováním lidského těla na plochu plátna. Jeho otisky, ale zrcadlí zcela jiné umělecké klima. Zatímco temperové stopy těl Kleinových nahých modelek na bílých plátnech vznikaly v průběhu rytmizovaných minimalistických performancí, Němec v duchu expresionistické střeoevropské tradice otiskoval sebe a své přátele do těžko smývatelných, agresivně barevných emailů, v křečovitých pozicích existenciálního utrpení, vyzařujících z temné plochy. Výpovědní hodnota těchto velkých pláten nadlouho určila obraz o tomto malíři, jehož tvorba ale prošla dalším pozoruhodným vývojem.“
- Marie KLIMEŠOVÁ: Rudolf Němec, in: České ateliery, Praha 2005, s. 111

patří také Eugen Brikcius, který Němcovi věnoval několik svých próz. Pozornost Němcovi věnoval mj. i Jan Kříž a Naďa Řeháková, z jejichž textů jsem také čerpala.

Hlavním úkolem této práce je vzhledem k nevelkému rozsahu kritických a historických textů, které o autorovi pojednávají, především rozbor konkrétních děl na základě originálů a reprodukcí (často bohužel nepříliš kvalitních a černobílých).

V práci se také pokusím věnovat pozornost i méně známým okruhům umělcovy tvorby – tedy akcím spojeným především s aktivitami okruhu Křižovnické školy čistého humoru bez vtipu, experimentům s fotografií a filmem, plastice a především kresbě a pracím na papíře.

Práce je členěna víceméně chronologicky, s ohledem na tvůrčí procesy a proměny je rozdělena na jednotlivé kapitoly a podkapitoly. Formální i obsahové charakteristiky umělcovy tvorby se tak rozkrývají postupně, stejně jako jejich zasazení do kontextu doby.

Součástí práce je bodová biografie Rudolfa Němce a výběrový soupis výstav. Důkladný soupis výstav, kterých se Němec zúčastnil, je vyčerpávajícím způsobem zpracován v rámci Archivu výtvarného umění, o.s., jenž je dostupný on-line na webové stránce www.artarchiv.cz a proto jsem nepovažovala za adekvátní zde celý soupis přetiskovat.

Na závěr práce je připojena obrazová příloha, která opět zahrnuje pouze úzký výběr reprodukcí a fotografií, který je možné zahrnout do tištěné verze práce. Další obrazový materiál, jenž při vypracovávání této práce použil, je pak přiložen na CD v řazení podle roku vzniku díla.

1. Otisky

1.1 Úvod

Pro Rudolfa Němce je právě otisk tím impulzem v tvorbě, skrze který se obrací od abstraktní malby svých uměleckých počátků k umění zobrazujícímu, a kdy se vřazuje do proudu tzv. nové figurace. Jedná se o otisk lidského těla, patrně ihned v životní velikosti.

Jak píše Eva Petrová: „Když se v roce 1964 otiskl vlastním tělem do nalakovaného plátna, byla to odvaha, která se nevyčerpala prvním pokusem. Vzal si podnět z obrazů Kleinových a Recalcatiho, které viděl téhož roku ve Vídni, tím se nikdy netajil, ale v metodě se bezpečně našel, zdokonaloval ji a vyvíjel do důsledků zcela původních.“²

Je známou skutečností, že tělesný otisk registroval Němec v díle Yvese Kleina a Antonia Recalcatiho na výstavě *POP etc.* ve Vídni roku 1964. Olaf Hanel k této skutečnosti podotýká: „Domnívám se, že zhlédnutí produkce více než stovky protagonistů tehdejší světové výtvarné scény a celkový dojem z takové informace se pro Němce stal nezapomenutelným „útokem na všechny smysly“, přesahujícím pouze zájem o technické zpracování či pracovní metody.“³

Němec motiv otisku okamžitě rozvíjí vlastním technickým postupem a sleduje vlastní umělecké a malířské cíle.

1.2 Inspirační východiska

Na výstavě *POP etc.*, která probíhala během září a října 1964 se Němec setkal s několika desítkami předních světových umělců, které v současném diskursu spojujeme především s pop-artem, novou figurací a novým realismem. Podíváme-li se do soupisu vystavujících umělců a vystavených děl v katalogu výstavy, zjistíme, že Klein, tak často zmiňovaný v souvislosti s Rudolfem Němcem, zde byl zastoupen dvěma díly a Němec zde mohl vidět *Antropometrii no. 100* s pěti modrými ženskými otisky v horizontálním řazení. Antonio

2 Eva PETROVÁ: Rudolf Němec – obrazy a kresby, Praha, 1987, nepag.

3 Olaf HANEL: Rudolf Němec, Praha, 1993, nepag.

Recalcati vystavoval pouze jedno dílo (čtyřdílná kompozice *Podle Kafky*, v katalogu nedatováno, bez reprodukce). Němec se s jejich dílem tedy pravděpodobně musel blíže seznámit mimo rámec výstavy POP etc. Podle vlastních autorových slov, byly pro něj i jeho generační kolegy nejcennějším zdrojem informací o uměleckých výbojích na Západě především setkání s Jindřichem Chalupeckým, který jim půjčoval zahraniční publikace, časopisy a katalogy.

Kromě těchto dvou autorů, ale na Němce zřejmě zapůsobily i další osobnosti – Francis Bacon byl zastoupen třemi obrazy stejně jako Roy Lichtenstein, Andy Warhol představil dvě plátna – kromě *Campbellovy polévky* to byla také multiplikovaná *Mona Lisa (Třicet je lepší než jedna, 1963)*- dílo, které bylo pro Němce velkým zjevením. Nadto Němec viděl na výstavě také plátnem obalené sochy od Césara, nebo obrazy Argentince Jorge de la Vega, na nichž byla látka včleněna přímo do malby. Řadu těchto podnětů pak mohl Němec zúročovat v následujících letech.

Sám Němec líčí svoji zkušenost z Vídně takto: „Maloval jsem zátiší a abstraktní obrazy a dělal grafiku. (...) Po vojně jsem se dostal poprvé do Vídně, kde mám tetu. Chodil jsem po ulicích a vnímal Západ. To byla 60. léta, pohyb v umění a po abstrakci přicházel pop-art. Já viděl velkou výstavu pop-artu ve vídeňském Bruselském pavilonu, z kterého udělali muzeum moderního umění. To bylo pro mě něco nového – viděl jsem Warhola, Lichtensteina, Kleina, Recalcatiho.“⁴

Stojí tedy za povšimnutí, že Němec sám vztahoval i po letech tento zážitek především k pop-artu⁵ a jeho přední zástupce – Warhola a Lichtensteina – jmenuje na prvním místě.

Němec nikdy neskrýval velký obdiv a náklonnost k Yvesi Kleinovi, s nímž sdílel zálibu pro modrou barvu, které právě ve druhé polovině 60. let připisoval velký význam. V Kleinově díle se také setkáváme s motivem siluety,⁶ jenž je velmi podstatný v celé Němcově tvorbě. Z hlediska metody a i na výrazové rovině je ale Němec v počátcích své práce s otiskem

4 Rudolf NĚMEC: Malířská cesta, in: *Revolver Revue* 15/1990, s. 37-40

5 „Nová figurace nebyla jedinou reakcí na hegemonii abstrakce (...) Přinejmenším stejně silnou reakcí představuje i hnutí neodadaistické, které dostalo v angloamerickém světě název pop-art a ve francouzském kulturním okruhu se označuje jako nový realismus. (...) Dalo by se říci, že pop-art nejúčinněji podnítil ve světě šíření nové figurace, a to rozmanitými figurativními prvky a motivy.“ - Marián VÁROSS: *Nová Figurácia*, Bratislava, 1969, s. 23

6 Skutečná ženská těla Klein nejen otiskoval, ale používal také metodu stříkání barvy přes figuru, čímž vzniká barevný obrys okolo chybějícího těla a prázdná silueta; siluetu nadto někdy kombinoval (např. *ANT 63, 1961*) s otiskem obarvené látky, čímž vzniká podobná struktura jako na Němcových obrazech – u Kleina se ale jedná stále o otisk pozitivní.

mnohem bližší postupu Antonia Recalcatiho. Eva Petrová Němcovu inspiraci shrnuje: „Nezdá se mi, že by antropometrie byla (u Němce – pozn. autora) záměrná, byla prostě dána mírou postavy. Viděl sice ve Vídni obraz Yvese Kleina *Ant. 100*, ale myšlenku pozitivního otisku nepřevzal. Bližší mu byl Recalcati, neovlivnila ho však ani jeho barevnost, ani dělení kompozice na jednotlivá pole.“⁷

V Recalcatiho tvorbě se už na počátku 60. let setkáme s otiskem oblečené figury do barvy, většinou v tlumené barevnosti, který ve výsledném účinku této techniky i komponováním otisku ve vztahu k prostoru a pozadí velmi připomíná i Němcovy počátky (R. Němec: *V depresi*, 1964 [1] srov. A. Recalcati: *Personaggio*, 1962, olej na plátně 55x45cm; *Interno*, 1962, olej na plátně; *La Stanza*, 1969, olej na plátně; *La Finestra*, 1969, olej). Recalcati postupně stále více zapojoval do obrazů s otisky malbu a v některých obrazech dočílil podobného dojmu z prostoru, k jakému dospěl i Němec (R. Němec: *Sedící II.* srov. A. Recalcati: *Figura nelle stanza*, 1965; *Figura*, 1965, olej).

Jak ale upozornila Eva Petrová, Recalcatiho barevnost se omezuje na tmavou, nebarevnou škálu zejména šedých a hnědých a tělesný otisk bývá pouze součástí většího obrazového celku, který je komponovaný i z malovaných částí. Případně otisk dále domalovává, dává mu pevnější obrys a vytváří čitelnější tvar dovedený většinou do fantaskních poloh výrazu, které jsou blízké surrealismu „magritovského ražení“, čímž se liší od Němcova expresivního existencialismu.

Jak je podotknuto dále, Němcovy otisky jsou akčnější, možná naléhavější a agresivnější. Nejsou pouhou efektní součástí obrazového celku, který v případě Recalcatiho stojí většinou stále ještě na klasické malbě – jsou více autonomní a suverénní.

„Němec dovedl způsob negativního otisku do nejzazších důsledků a někdy ho doprovodil rastry. Otisk nebyl jen součástí obrazu jako u Recalcatiho, ale byla na něm založena kompozice ve svém celku. Postavy se otiskují nejen fyzicky, ale i psychicky, nesou sisyfovskou tíhu lidského osudu, depresivních stavů, jsou to samotáři mezi bděním nebo se pohybují v prostoru bez tíže. Podkladová barva v hlubokých tónech modré, zelené, fialové, hnědé, ponořila obrazy do temnosvitu.“⁸

Srovnávaje tvorbu Kleina a Recalcatiho s tvorbou Rudolfa Němce píše Olaf Hanel: „V eventuelní přímé konfrontaci, která se bohužel jeví jako utopie, by vyšlo najevo, alespoň se tak domníváme, v čem je zásadní rozdíl a zároveň přínos otisků Rudolfa Němce: Přítom-

7 Eva PETROVÁ: Abstraktní figurace Rudolfa Němce, in: Ateliér 22/1991

8 Eva PETROVÁ: Nová figurace, Litoměřice, 1993, s. 41

nost tělesnosti v atmosféře doby, autentická umělecká výpověď individua ve stavu úzkosti, zcela paradoxně, vzhledem k místní specifické situaci a Němcově příslovečné zjitřené senzibilitě. Význam Recalcatiho a Kleina shledáváme především v rovině estetické. Odhlédneme-li od používaných pracovních metod, nemůžeme se ubránit srovnání (Němce – pozn. autora) s poselstvím někdejších pláten Francise Bacona.“⁹ Právě Bacon je i jinými autory často zmiňován jako jeden z předchůdců mohutné vlny české nové figurace. „Z Bacona vycházející linie (...) se soustřeďuje na průzkum nového zobrazení lidské figury (...) a to se záměrem vytěžit nové znaky pro filosoficky a výtvarně urgentní významy, vycházejíce (anebo směřující) k pocitovým a ideovým polohám blízkým existencialismu a filosofické antropologii.“¹⁰ Jeho vliv na české prostředí zmiňuje i Petrová a Novák v roce 1970: „Pražská repríza výstavy Narativní figurace (1966), antropometrie Kleinovy, Recalcati, Segal, Ipoustéguy, v poslední době Francis Bacon, to je zhruba substrát, na němž se u nás novým projevům začalo dařit.“¹¹

Je tedy zřejmé, že Němcovy počátky nevycházejí pouze z vnitřních intencí autora, ale jsou do určité míry ovlivněny a předurčeny zkušeností s díly umělců etablojících se v té době na Západě. Jak ale podotýká Marie Klimešová: „Nutnost přehodnotit smysl zobrazování člověka v poválečném údobí pocítovala od čtyřicátých let celá evropská kultura, a proto ani vztah českého umění k umění západnímu nemůžeme chápat jako pouhou snahu formálně napodobit určité hotové vzorce.“¹²

S dlouhodobým procesem sblížení kultur až k dnešní terminologii „globální vesnice“ se může otevřít i nový prostor pro hodnocení hybridního středoevropského umění. Do určité míry se tak v českém umění můžeme obecně vyrovnat s určitou mírou latentní nepůvodnosti.“¹³ Právě znovu (po)otevřená možnost seznamovat se a konfrontovat svoje vlastní přístupy s objevy a tendencemi umění v širším, mezinárodním měřítku (ačkoli tato konfrontace probíhala v dané době samozřejmě pouze jednosměrně, tedy vztahováním se našich umělců k Západu) je důležitým rysem doby, který vytváří neodmyslitelné podhoubí

9 HANEL (cit. pozn. 3)

10 VÁROSS (cit. pozn. 5)

11 Eva PETROVÁ, Luděk NOVÁK: Nová figurace, Brno, 1970, nepag.

12 Marie KLIMEŠOVÁ: Česká nová figurace šedesátých let, reflexe pop-artu, groteska, asambláž; in: ŠVÁCHA Rostislav, PLATOVSKÁ Marie a kol.: Dějiny českého výtvarného umění 6/I., II., Praha 2007, s. 143

13 Ibidem., s. 152

pro konkrétné umělecké výboje. Pakliže se Němec nechal ovlivnit tvorbou Recalcatiho, Kleina, Warhola, Lichtensteina nebo Bacona, můžeme upozornit na velmi zralý výběr, který dokládá citlivost a mnohostrannost českého umělce.

1.3 Zamyšlení nad otiskem

Otisk jako takový – ať už se jedná o otisk těla nebo předmětu – je sám o sobě poměrně bohatý na interpretaci. Samozřejmě můžeme uvažovat o otisku ve hmotě – tedy otisku plastickém, který vytváří jakýsi prostorový negativ otiskovaného předmětu, a jeho odlitím z této formy získáváme pozitivní podobu předmětu. Uvažujeme-li však o barevném otisku na rovné ploše, zjišťujeme, že se vymyká tradičnímu pojetí malířství (a to i tehdy, když se v souvislosti s Kleinovými antropometriemi hovořilo o tzv. „malbě živým štětcem“) a ukazuje se být mnohem bližší grafickým technikám. - K vytvoření otisku je zapotřebí natřít otiskovaný předmět – matrici – barvou a otiskujeme pouze povrch předmětu, jeho objem se rozkládá do souvislé plochy. Grafický tisk ze štočku je samozřejmě možné několikanásobně opakovat a množství tisků pak záleží na životnosti matrice, přesto je každý jednotlivý tisk neopakovatelný a originální – nese pečeť konkrétního dotyku. V případě otisku běžných předmětů nebo lidského těla je matrice extrémně nestálá a každý její kontakt s podkladem je natolik autentický, že se dá stěží nasimulovat alespoň zdání identičnosti s dalším otiskem.¹⁴

Hovoříme-li o otisku těla, jedná se o zvlášť specifickou událost – otisk není výsledkem styku dvou mrtvých povrchů, ale je skutečným, živým dotykem. Plocha plátna nebo papíru sice *nese stopu* barevného otisku, aktivní zde ale bylo tělo a právě ono v sobě *nese vjem*, který vyvolal dotyk. Tato metoda otisku je tedy i určitou formou tělesné akce, která nemá působnost pouze na podklad, ale i na tělo. Olaf Hanel v katalogu Němcovy výstavy roku 1993 podotýká: „V této souvislosti se neubráníme zajímavé reminiscenci a připomínáme otisk tváře Krista – Roušky Veroniky jako mimoumělecký archetyp, který v přenesených významech a jiných souvislostech v jiném prostoru a čase může být kvalifikován jako pravzor podobných metod.“ V otisku je tedy obsažena určitá až náboženská mystičnost a z

14 „Metoda otisku může být přirozeně uplatněna na podoby věcí; vznikají tak přesné, autentické podoby obrysů denních předmětů (...) Otisky lidských těl naopak směřují k nevšednosti a výtvárnému efektu. K surrealistické frotáži a dekalku tak vlastně přibyla nová technika. (...) Pokušem o navázání nejbezprostřednějšího kontaktu s realitou jsou tzv. antropometrie. Jejich podstatou je snímání živé formy lidského těla, případně drapérie a šatu pomocí metody odlitku v sochařství a pomocí otisku v malířství.“ - Luděk NOVÁK: Nová figurace, Praha, 1970, s. 13

antropologického hlediska můžeme pak dodat, že tato metoda je vůbec jedním z velmi starých lidských projevů, který lze vysledovat už v době pravěké a je stále užívána také přírodními národy. Zanechat na určitém místě stopu nebo otisk ruky, může mít silný symbolický význam – tento nehmotný důkaz minulé přítomnosti je nyní znamením absence. Praktickou neopakovatelnost něčeho často tak nepatrného, jako je lidský otisk, dokládá i moderní kriminalistika. Současně se s touto zkušeností setkává téměř každý spontánně v dětském věku, protože právě smyslovost vytvořená spojením haptického vjemu s následným vjemem optickým, který zaznamenává výsledek, nás dokáže fascinovat.

Jindřich Chalupecký vystihuje tuto zvláštní působnost otisku takto: „Význam uměleckého díla je duchovní, mravní. Umělecké dílo je ne-věcí, je činem učiněným mezi lidmi a dovolávajícím se jejich konání. Vchází do nového prostoru a času, který už není prostorem a časem fyzickým: do prostoru lidské společnosti, do času lidských dějin. Otisky a odlitky lidského těla jsou dnes krajním důsledkem této estetiky. Nejdůslednější zobrazení skutečnosti se tu obrací ve svůj opak. Přestává být zobrazením; stává se přítomností člověka, toho, který se sám zde otiskl nebo odlil a který se nyní dotýká nás svým poselstvím. Zde jsem, zde je toto tělo, tento tvar, tato věc; tělo, tvar, věc tak jako ty sám, můj nenadálý divák. Jsme bezohledně uvrženi do hmotné skutečnosti; zde je taková, jaká je. Ale v téže chvíli se její viditelnost stává neviditelností samou. Jako pohled oka a podání ruky, tato viditelná přítomnost těla se na mne obrací s důtklivostí, vůči níž jsem bezbranný; ne už svým hmotným a tělesným dílem, ale jako herec nebo tanečník, umělec k nám teď přistupuje svým vlastním hmotným tělem. Jenže není už na scéně, není od nás ničím oddělen; je zde s námi.“¹⁵

Z lingvistiky bývá i na vizuální skutečnost aplikován model tří různých typů znaku: symbol, ikon a index. Právě index má nejtěsnější, často až fyzickou vazbu s označovaným – můžeme hovořit o stopě nebo právě otisku. Podle této teorie má indexovou povahu také fotografie a je možné říci, že i fotografie je svým způsobem otisk předmětu – v tomto případě otisk světelný. Dalo by se tedy tvrdit, že otisk, tak jak jej aplikuje i Rudolf Němec, je sám o sobě blíže grafice a dokonce fotografii (a jistě není náhodou, že i fotografie hrála v Němcově tvorbě důležitou úlohu),¹⁶ ale také akci, než malířství v tradičním smyslu.

15 Jindřich CHALUPECKÝ: Přítomnost člověka; in: Výtvarné umění 1-2/1968, s. 11

16 „Důležitou roli hrála fotografie, ovšem nikdy v podobě malířské parafráze či koláže v ploše obrazu. I v současné tvorbě je fotografie pro Němce výchozím bodem tvorby. Spojuje se v ní

1.4 Otisk jako akce těla

Často je poukazováno na skutečnost, že v případě Kleina a často i Recalcatiho, bývají otisky snímány za přítomnosti publika. Klein tyto události koncipoval jako estetická představení a společenské akce s rostoucí prestiží.

„Zatímco základ Kleinových antropometrií tvořily dadaisticky stylizované performance modelek, které v příjemném rytmu salonní hudby otiskovaly na obrovská plátna svá nahá těla pomalovaná „mezinárodní Kleinovou modrou barvou“, Němec otiskuje na plátna, pokrytá temnými jedovatými tóny zelené, modré či fialové, oblečené muže (většinou sám sebe) v expresivních pozicích, skrčené nebo s rozpaženými rukama v gestu oběti, a vytváří figurální znaky ohrožení a agresivity.“¹⁷

„Otisky Rudolfa Němce mají direktnost metody, kterou byl uchvácen a kterou rozvíjel. (...) Její původce (malby „živým štětcem“ - pozn. autora), Yves Klein, se do obrazů nikdy sám neotiskoval.“¹⁸

V podmínkách Němcovy tvorby samozřejmě podobné performance nebyly možné, Němec ale ani neměl zájem tento divácký koncept rozvíjet. O akci mu rozhodně šlo, nikoli však o akci veřejnou, nýbrž o osobní prožitek. Jak sám píše ve svých poznámkách, vrhal se na plátno, přibíjel se na něj a zadržoval dech. První otisky provedl s nahou modelkou, záhy ale ucítil potřebu vtisknout se do díla sám. Otiskování se pro něj stalo fyzickou akcí s existenčním obsahem i technickými obtížemi.

„(Němec) nedělá atentát na obraz, dělá obraz pomocí atentátu. To platilo nejmohutněji v období tzv. prvotních obtisků, kdy Rudolf na emailem natřené plátno přímo i přes látku obtiskoval svlečené tělo své přítelkyně nebo ještě raději oblečené tělo vlastní. Že ani takový tvůrčí atentát není bez rizika, potvrzuje Rudolfův povzdech nad tím, jak bylo „obtížné z díla odletět tak, aby se neporušil obtisk“.“¹⁹

Němec sám ve svých textech zaznamenává fyzický i psychický efekt, který na něj otiskování mělo.

tradiční téma evropské malby – ženský akt – s novými prostředky nabízenými současností.“ - Ivan NEUMANN: Lamr, Načeradský, Němec, Sopko; Praha, 1982, nepag.

17 KLIMEŠOVÁ (cit. pozn. 12), s. 169

18 PETROVÁ (cit. pozn. 8), s. 41

19 Eugen BRIKCIUS: Rudolfovo číslo, in: Vyložení umělci aneb kunsthistorické pohádky, 1990, s. 79-80

„V reji zavzdychnu a nořím se do plochy v prázdných přístáních, povyskočím a hlavu zabalím do papíru (...) Snažím se dostat k povrchu věcí, k materii hmot i bezhmotných podivností. (...) Na prahu bytí se třu a přikrývám se temně fialovou barvou nanášenou s hladkostí pasty.²⁰ (...) U člověka se vše děje v leže, při zastavení spočívat dlouho v položení až do nadnášení.²¹ (...) Posouvám se zvolna vpřed, rukou nahmatávám mlhavé taje, blány průníků plazící se kolem mne, v roztříštěných šlemech nenacházím než vyčnělé kosti: začátky tvarů a nakupené geometrie. O výčnělky se zraňuji, krev překapává rámy obrazů, vše se zase zhojí do čistoty. Vleže sním o nehmatatelných dálkách, nacházím kolem tmu a nezřetelné záchvěvy jasna, spící průniky do namodralých vidin. Štěrbínami je vidět rozplizlé tvary, začátky slepených materiálů, vize pratvarů a posouvající se nepravidelnosti tajů.²² (...) Na to se mohu vyfláknout, co se mnou bude, uvolňuji se v prostoru, stěny se oddalují a vznáším se do modré.²³ (...) Schoulené samoty obtiskuji na plátno, znovu se vracím do národy – k přírodě, uhašen žízni, vyprahlou skomírám krajinou. Jako pták a šíp se vstřeluji ke slunci.“²⁴

Pro Němce bylo tedy otiskování v jistém smyslu tělovou akcí, do určité míry katarzní a současně tato metoda souvisí s autorovým zájmem o technické inovace a experimenty. „Němcovy otisky vlastního těla do emailového podkladu jsou stejně tak psychofyzickou akcí jako zdařilou realizací malby „živým štětce“.“²⁵ a podle Jana Kříže „některé starší Němcovy obrazy se staly předstupněm problematiky tzv. tělesných akcí“.²⁶

Nadto je otisk metodou, která postrádá rukopis a tato tendence je ve shodě s řadou Němcových současníků doma i ve světě. „Otisk jako mechanický prostředek stupňuje na nejvyšší míru direktivnost, o kterou modernímu umění tolik jde. Tato direktivnost se u Němce stala intencionální ve směru subjektivní výrazovosti. Dal svým otiskům sisyfovství holé existence, tíživé a absurdní, lidské a prožité, autentické a existenciální. Proti umělé fantastice přišel s fantastičností konkrétního i s jeho malířským zmnožením.“²⁷

20 NĚMEC Rudolf: Nerozumím už Nietzsche, Praha 2000, s. 15

21 Ibidem., s. 19

22 Ibidem., s. 36

23 Ibidem., s. 37

24 Ibidem., s. 41

25 HANEL (cit. pozn. 3)

26 Jan KŘÍŽ: Rudolf Němec – siluety, Brno, 1981, nepag.

27 Eva PETROVÁ: Rudolf Němec – otisky a rastry, Praha, 1968, nepag.

1.5 Otisk a barva

Němec ale přesto využívá otisk k vyzvednutí malířských kvalit – především barvy a světla. Tím se také mimo jiné liší od Kleina i Recalcatiho.

„V jeho obrazech hraje zvláštní roli magický temnosvit. Vychází z metody negativního otisku, jímž lidská postava vystupuje ve světle modelované objemovosti a je současně posílena transparentní barvou, dosahující v hloubkách neobyčejné intenzity. Spojení otiskového temnosvitu s expresivní barevností a psychická emocionalita obrazu jsou vlastním Němcovým přínosem nové figuraci i ve světovém měřítku. Otázku, kterou tento nový proud figurace položil, zodpovídá Němec poněkud jinak.“^{28 29}

Negativní otisk spočívá na principu odebrání barvy z podkladu. Na plátno nebo sololitovou desku je nanášena vrstva barevného nátěru, do něž Němec otiskuje nahé nebo oblečené tělo, přes látku nebo přímo.³⁰ Na místě dotyku je tedy barva setřena; místa, na něž otiskovaný předmět tlačil nejsilněji, jsou pak nejsvětlejší, čímž je docíleno stínovaného efektu, kde centrum figury je nejsvětlejší a její okraje se ztrácí v neporušeném nátěru barvy, který tak vytváří temnější pozadí. Do pozadí i figury ale může autor opět zasahovat štětcem, pracuje také s proškrabáváním barvy a technikou stříkání. „Přes maximální využití všech technických momentů v procesu tvorby nevyhýbá se ani dotvoření obrazu klasicky, štětcem. Toto minimální využití klasických metod jde však vždy ruku v ruce s hladkým nepastózním povrchem malby. Němec se nesnaží o osobitý rukopis, nebo přesněji – jeho osobitý rukopis spočívá ve zdánlivé neosobitosti.“³¹

Němec pracuje s olejovými barvami, ale hlavní nátěr pro otisky je vytvořen pomocí emailových barev, které se vyznačují schopností scelit plochu do hladkého slitého povrchu s vysokým leskem. Zároveň jsou poměrně agresivní svojí barevností a špatně se odstraňují – rozhodně nemají vlastnosti příznivé pro kontakt s pokožkou.

Němec o prvních pokusech s otiskem píše: „Po návštěvě Vídně (...) jsem zkoušel se na plátno otiskovat. Přestal jsem malovat abstraktně, natřel jsem plátno lakem a lehl si do toho. Byl to parádní otisk a začal jsem vynález zdokonalovat. Chtělo se mi otiskovat i jiné

28 Ibidem.

29 „Němec interpretoval pozadí jako prostorovou hloubku, z níž vystupovaly postavy jako modelované světlem a tuto novou verzi temnosvitu vyostřil intenzivní barevností převládajících studených tónů.“ - Eva PETROVÁ: Rudolf Němec, Praha, 1987, nepag.

30 „Do Němcových otisků pronikla současná estetika také oblečením, tyto drapérie sui generis jeví tělesnost velmi dynamicky.“ - PETROVÁ (cit. pozn. 2)

31 Naďa ŘEHÁKOVÁ: Rudolf Němec – výběr z díla, Liberec, 1986, nepag.

lidi. Chodil jsem tenkrát s krásnou dívkou. Tak jsem to s ní zkusil. Chudák si musela leh-
nout nahá do té barvy, a to byla ještě červená a já ji potom drhnul terpentýnem, ale nešlo to
dolů, museli jsme oba do žižkovských lázní se umýt.“³²

Právě práce s barvou je pro Němce od počátku stěžejní. Nejprve využívá kombinaci
červené a modré (*V depresi*, 1964; *Volání*, 1965), postupně ale získává modrá navrch a
prorůstá také s fialovými odstíny. Němcova modrá je často velmi jasná až agresivní, nepa-
tentuje si jeden nezaměnitelný odstín jako Yves Klein, ale pracuje se svou oblíbenou bar-
vou v mnoha variacích. Kromě toho využívá kontrastu jasné barvy (většinou natřené ve
spodních vrstvách, takže prosvitne až díky setření tmavších, svrchních nátěrů skrze otisk) a
tónů temných, pod nimiž prozařuje kromě modré i hnědá, žlutá a zelená; případně barvu
doplňuje až po vytvoření otisku ve tmavé barvě. Tato záliba v živých barvách a cit pro ba-
revnou kompozici je stálou charakteristikou Němcovy tvorby i v dalších jejích etapách.
Naďa Řeháková píše: „Výrazné je Němcovo barevné vidění. První otisky jsou spojeny s
temnosvitným principem v kombinaci s ostře, až křečovitě jedovatou barevností modrých,
červených a zelených tónů, které přecházejí u dekalkových otisků do modrofialové. Obra-
zy, které vznikají od poloviny 70. let za pomoci stříkací pistole, mají až neonově zářivou
barevnost.“³³ Pro Němcovu práci s barvou může být charakterizující i výrok Jindřicha
Chalupeckého: „Barevnost nového malířství vrací vidění člověka na půdu prapůvodního,
kde svět je ještě jeden a celistvý, kde ještě není rozdělen mezi jednotlivé smysly. Dotýká se
lidské tělesnosti, proniká jí, unáší ji jako nekonečný proud, je jí samotnou.“³⁴ Jak Chalu-
pecký v tomtéž textu poznamenává dále, barva na nás působí smyslově a tělesně, ale také
psychicky a psychologicky, emocionálně. Proto Němec využívá velkých ploch s převahou
jedné barvy a barev jasných v měkkém kontrastu s tlumenými, kdy vyniknou delikátním
způsobem. V pozdějších letech, ale zvítězí barevná přímočarost.

1.6 „Expresse tlumená melancholií“ - existencialistická malba

Interpretátoři Němcovy tvorby často hovoří především v souvislosti s jeho otisky a tvorbou
druhé poloviny 60. let o dvoupólnosti spojující meditativní polohy s expresivními. „Figury

32 NĚMEC (cit. pozn. 4)

33 ŘEHÁKOVÁ (cit. pozn. 31)

34 CHALUPECKÝ (cit. pozn. 15)

vystupovaly z temného pozadí schoulené do sebe, v tichém monologu nebo rozhovoru či bezhlasém volání, byla to zvláštní exprese tlumená melancholií.“³⁵

Je zřejmé, že expresivita v Němcových tělesných otiscích je zároveň prodchnuta zmíněnou melancholií a také odosobňována prostřednictvím geometrických rastrů. Proto ani teoretici zabývající se novou figurací nevčleňují Němce jednoznačně do nové expresionistické linie.³⁶

Expresivnost můžeme hledat v samotné metodě tělesného otisku, který je výrazným gestem a zesílená výrazovost je v něm už obsažena. Tuto výrazovost posiluje i jasná barevnost a často také poloha těla v rámci kompozice a jeho gesta.³⁷ Současně se ale v zamrzlém pohybu a rozeznání chybějícího těla v kombinaci s modrou a černou odráží i jistý smutek, melancholie a duchovnost, spojovaná i tradiční symbolikou barev právě s modrou, která v tomto případě působí skutečně přízračně a otisku navzdory netělesně. Toto rozporné spojení zjevné tělesné akce a následného odhmotnění vyvolává nejistotu, která může být vnímána i ve vztahu ke konkrétní době a místu, kdy Němcovy obrazy vznikaly.³⁸ Existencialistický tón, který v těchto dílech zaznívá, je vyjádřením autorova osobního naturelu, ale včleňuje jej do širších souvislostí dobového filosofického myšlení a uměleckých snah.³⁹ Němcovu skepsi čteme v osamocených a perzekuovaných figurách, které jsou stísněny v temných prostorách bez hloubky, často připomínajících „cely“ a omezující kon-

35 PETROVÁ (cit. pozn. 11)

36 „Problematika expresivně-expresionistického výrazu je o to složitější, že od konce 19. století je expresivní prvek součástí většiny výtvarných programů, takže téměř všechnu figurativní tvorbu 20. století je možné subsumovat pod globální pojem figurativního expresionismu. Toto označení se dá použít i na velkou část nové figurace, i když je tu třeba pečlivě zkoumat, zda jde skutečně o kvalitativně nové figurativní úsilí. Tyto otázky – často bez možnosti jednoznačné odpovědi – vystupují také v souvislosti s našimi autory, jako např. František Ronovský, Rudolf Němec, Milan Paštéka; jasnější pozitivní odpověď se nabízí u Jiřího Načeradského.“ - VÁROSS (cit. Pozn. 5), s. 30

37 „V našem prostředí zaujal Rudolf Němec barevnou transpozicí recalcitiovského motivu a kleinovské techniky. V jedovatých barvách ostře červených, modrých, modrofialových vystupňoval motiv lidské postavy až k expresivitě, která při vši své reálnosti předstihuje imaginaci surrealistů.“ - NOVÁK (cit. Pozn. 14), s. 14

38 „V tomto umění (nové figurace – pozn. autora) nejde už o zpodobování člověka a jeho děl, nýbrž o jejich prezentaci. Mají tedy předstoupit před nás samy, v bezprostřední naléhavosti své tělesné blízkosti a cizoty svého smyslu.“ - CHALUPECKÝ (cit. pozn. 15)

39 „Člověk ztratil hodnotu malebného zevnějšku, jakou měl ještě za impresionismu, přestává být cítěn jako samostatná jednotka stavebně konstruktivní, jako za kubismu, a stává se ztělesněným otazníkem lidské existence. (...) Malíř se táže, co je to za svět, v němž všechno lidské je mi cizí. (...) spíše se vynořuje jiná Sartrova věta: Jsme v tom! Malíři ovšem nejsou filosofové. Malíři se dívají a vidí.“ - Luděk NOVÁK: K estetice nové figurace, in: Výtvarná práce, ročník XV/č. 25, s. 16

strukce z obrazů Francise Bacona (Rudolf Němec: *V depresi*, 1964; *Sedící I*, 1967; *Tanec*, 1968 ad. srov. Francis Bacon: *Chimpanzee*, 1955; *Study for Figure V*, 1956 ad.). Francis Bacon deformuje tváře i těla svých postav; Němec jejich hlavy nahrazuje geometrickými tvary, krychlemi a kosočtverci, balí je do látky nebo zcela amputuje. I těla působí poškozeně, protože otisk nikdy není úplný a dokonalý, ponechává nedořečené tvary a prázdná místa zanořená do temnoty. Nebo je tělo prořezáváno a prostupováno rastrovou strukturou, která jej prochází a dehumanizuje. „Deformace a destrukce, ať již má východisko expresivní, surrealistické nebo kubistické, je nepochybně jedním z nejzjevnějších principů odlišujících starou a novou figuraci. (...) Deformace sama však netvoří podstatu nové figurace. Teprve ve spojení s oním zvláštním cynicko-sarkastickým humanismem dostávají deformace onu zvláštní tóninu, která je příznačná pro novou figuraci.“⁴⁰

Na obraze *V depresi* (1964) se autor otiskl jasně červenou barvou ve vertikální pozici s pažemi rozpřaženými vzhůru – ruce i nohy jsou ale odseknuté okrajem plátna a hlava je nahrazena černým čtvercem. Tělo levituje v perspektivním prostoru domalovaném modročernou barvou a zdá se, jakoby se jednalo o místnost proraženou vzadu vpravo dveřmi, jimiž dovnitř vniká světlo. Prostor, v němž je postava zavěšena, vyjadřuje existenciální tíseň podobně jako již zmíněné obrazy Bacona nebo *Koridor* Jitky Válkové z roku 1967. Podobnou pozici zaujímá Němcův otisk i v obraze *Před popravou* (1966) a na skoro dvoumetrovém obraze *Do modré* (1967). Oba tyto otisky na sololitové desce mají místo hlavy na koso postavený čtverec a jsou doplněny rastrovou strukturou vzniklou stříkáním barvy skrze perforované kusy kovu a plastu. Naléhavost těchto děl je tedy dána především odhaleností těla, které se divákovi odevzdává, zároveň ale působí nelidsky a strojově – jako by se z člověka stával robot. Postava na obraze *Sedící I*. (1967) je zachycena v bezhlavém volání s hlavou obalenou v látce a pažemi nataženými vzhůru. Obraz je domalováván štětcem a doplněn otisky zmuchlané látky, což vytváří specifickou strukturu patrnou i na některých dalších Němcových obrazech.

V klidnější pozici se nachází sedící figura na obraze *Monolog* (1966), kde byl otisk proveden do hnědočerné barvy a následně kolorován jasnou modrou. I zde má postava (zobrazena na rozdíl od *Sedící I*. z profilu) hlavu nahrazenou dvojicí protínajících se krychlí a soustava dalších stereometrických těles postavu obklopuje a proniká. Zelená koule, k

40 NOVÁK (cit. Pozn. 14), s. 10-11

níž sedící hledí svou neexistující tváří, může být vnímána jako vzdálená reminiscence na hamletovské existenciální tázání s lidskou lebkou v dlani.

Němcovy postavy jsou v rozporu s okolním prostorem, který je omezuje, stísnuje, nebo přímo narušuje jejich integritu.⁴¹ Na obraze *Sedící II.* (1967), který je proveden v pestré paletě barev, je tělo opět otisknuto z profilu, tentokrát i s obličejem. Celý obraz včetně těla je rozrušen negativními otisky geometrických tvarů, které znejasňují prostor a zasazují figuru do série různě velkých obdélníků. Podobné sítě procházejí také obrazem *Volání* (1965), kde je dvojice postav v profilu umístěných zády k sobě, doplněna čelním otiskem bílé tváře v černém čtverci. *Volání II.* (1967) zahrnuje dvě postavy, jež se nacházejí v podobném rámci, jakoby krajinném, jako *Ležící III.* - otisk nahého ženského těla v červené barvě, z téhož roku, který svou kompozicí evokuje klasické zpodobení ležící Venuše. S nahým otiskem v horizontální poloze se setkáme i na velkoformátovém obraze *Pitva* (1967), který kombinuje tři otisky v hnědé barevnosti a je jakousi novofigurativní citací rembrandtovského motivu. Do tohoto obrazu Němec také začlenil mechanický otisk lidské tváře přenesené na plátno z fotografie podobnou technikou, jakou používal Robert Rauschenberg

- barva se např. na novinovém tisku rozleptala benzinovým čističem a poté otiskla do obrazu – výsledkem je rozostřené fotografické vyobrazení vizuálně podobné obrazům Gerharda Richtera nebo i některým dílům Jiřího Načeradského. Hned tři takové otisky tváří pak Němec zakomponoval do spodního pásu na obraze *V beztížném stavu* (1967) [3], jehož větší část je vyplněna třemi autorovými otisky v šatech, opět bez hlavy, v zářivě modrofialové barevnosti, jaké dosahuje i obraz *Mezi bděním* (1967) [2], který patří mezi Němcovy obrazy schoulených postav. Bdící spáč s hlavou omotanou v látce je zazděn sám v temném prostoru mezi modrými krychlemi.

Postavy bezhlučně volající, rozpažené, uvězněné, osamocené, raněné, schoulené – všechny s větší nebo menší dávkou expresivity vyjadřují tíseň, strach, izolaci a bezvýchodnost, které je člověk vystaven.

V tělesných otiscích se skutečně snoubí polohy vypjatější a utlumenější, o kterých Eva Petrová píše: „V otiscích objevil Němec svůj motiv sedící skloněné postavy; motiv postavy schoulené, zavnuté do sebe, jako v zárodečném obalu (...) Svě schoulené samoty obtiskoval na plátno. Stal se sám sobě divákem.“⁴² Tyto osamocené meditace a monology přivá-

41 „Mříž může prostoupit tělem, jen tak ven se z toho nedostanu, zakuklen v tajemnost života, proklouznu jako bezbarvá hmota otvorem do stenu žití...“ - NĚMEC (cit. pozn. 20), s. 40

42 PETROVÁ (cit. pozn. 2)

dějící nás až k zárodečnému tvaru lidského plodu získají v dalších letech v Němcově tvorbě přední postavení, transformují se ale do techniky dekalku a motivu siluety ženského těla.⁴³

Tělesný otisk Němec využil i v pracích na papíře. Na pevný papír velikosti přibližně 90x65cm otiskoval horní polovinu těla v různých barevných kompozicích. Postup těchto otisků je poněkud jiný, než v případě negativních otisků do barvy – Němec zde využil arabské gumy, kterou si nanas na tělo nebo obličej, poté otiskl na papír a přetřel barvou, která se v místech otisku nezachytila. Nebo použil pozitivní otisk v bílé barvě na barevný podklad.

Trojice otisků *Figura I. - III.* [6] vznikla roku 1966; modrý otisk zachycuje mužskou a ženskou postavu v objetí, s tvářemi v profilu, chystající se políbit a je doplněn pravidelným čtvercovým rastrem a kresbou zvýrazňující obrysy postav. Podobný motiv ztvárnil Němec na menším formátu už o rok dříve, jedná se pouze o otisk dvou obličejů s názvem *Polibek* (1965), kde tváře otištěné ve fialové barvě jsou uzavřeny v malé krychli a jejich rty jsou spojeny s domalovanými ústy. Na červeném otisku je malíř obtisknut oblečený i s tváří a levou dlaní a jeho tělo protínají podobně jako na některých obrazech obdélníky a krychle. Hnědý otisk je opět bezhlavý – namísto hlavy je zde kvůli rozměru papíru obdélník nikoli čtverec. Figura je bohatě doplněna perokresbou a obklopuje ji množství otisků nejrůznějších technických součástek, především kruhového tvaru. V kompozici je velmi podobný obrazu *V depresi*.

K vlastnímu otisku na papíře se Němec znovu vrátil ještě na konci 70. let v jedinečné sérii pro Ivo Janouška, která měla zahrnovat originální grafiky ve stejném rozměru od řady různých umělců v několika vyhotoveních. Němec nakonec od projektu upustil a v jeho majetku tak zůstala série jedenácti otisků z let 1976-77 nazvaná *Dívání do fialového záření* [22]. Umělec na bílý papír otiskl svůj obličej obalený látkou nebo igelitem, na které nanas fialovou barvu v různých odstínech a sytosti. Tvář je otištěna někdy en face, někdy z profilu. Tato série je tedy Němcovým ohlédnutím téměř deset let zpátky a jeho vlastní tvář, tolikrát v tělesných otiscích skrývaná, zde získává výsadní místo – její čitelnost, ale neúplnost působí až magicky a skutečně naplňuje přirovnání k otisku tváře Kristovy – acheiropoeitos – tedy obrazu nevytvořenému lidskou rukou a přesto nanejvýš věrnému skutečnosti.

43 “Řada Němcových otisků-antropometrií, především série Schoulených předznamenává časově následující řadu dekalků především svým meditativním nábojem.“ - HANEL (cit. pozn. 3)

2. Křižovnická škola, akce, experimenty s fotografií a filmem

2.1 Úvod

Akční potenciál v malířské tvorbě Němec rozvíjel i samostatným úsilím.⁴⁴ Už od poloviny šedesátých let se pohyboval v okruhu Křižovnické školy čistého humoru bez vtipu, jejímž byl členem.⁴⁵ „V KŠ se sdružovali neoficiální a undergroundoví umělci s podobným životním postojem, který se vyznačoval specifickým humorem a ironií, snahou o propojení každodennosti s uměleckou tvorbou a smyslem pro „hospodskou romantiku“. V široké komunitě členů a přátel KŠ spontánně vzniklo mnoho akcí, jež jsou většinou na samém pomezí umělecké tvorby a banální zábavy. (...) Atmosféra Křižovnické školy je neodmyslitelně spojena s prostředím české hospody a s geopolitickou situací počátku 70. let, kdy aktivita KŠ kulminovala. V širším okruhu KŠ byly realizovány i některé autorské projekty jejích členů.“⁴⁶

Hlavním iniciátorem happeningů a akcí s výrazným podílem účastníků byl v rámci Křižovnické školy Eugen Brikcius.⁴⁷ Od konce 60. let pořádal Brikcius s Křižovníky včetně Němce tzv. městské a příměstské pikniky. „Brikcius chápe piknik, podobně jako svatbu nebo pohřeb, jako základní společenskou slavnost. Ve své podstatě byly však Brikciovy aranžované pouliční akce a pikniky především svérázným materializováním jeho vlastního filosofování. Pro jeden z nadlouho posledních Brikciových happeningů je to především

44 „Kromě rastru si Rudolf od začátku až do otevřeného konce podržel ještě něco. Ten pojem ze mne leze jako z chlupaté deky, ale napsat ho musím: akce. Nikoliv tvůrčí atentáty, které vedou k závěsnému obrazu bez rázného osudu, ale jejich stínoherné duplikáty, které přímočaře směřují k filmu a fotografii.“ - BRIKCIUS (cit. pozn. 19)

45 “Němcovy texty jsou neodmyslitelnou součástí aktivit Křižovnické školy čistého humoru bez vtipu stejně tak, jako Němcova přirozená sounáležitost s tímto volným společenstvím.“ - HANEL (cit. pozn. 3)

46 Pavlína MORGANOVÁ: Akční umění, Praha, 2010, s. 82

47 „Pro Brikcia je happening inscenovanou událostí nebo představením, v němž sehrává důležitou úlohu promyšlená a elegantně provedená mystifikace. (...) (Brikciovy akce – pozn. autora) uměle navozují určitou situaci, často jsou mystifikací pro mystifikaci. Pohrávají si s prožitky a reakcemi účastníků, na nichž samotných záleží, zda odejdou nějakým způsobem obohaceni.“ - MORGANOVÁ (cit. pozn. 46)

„teorie netvoření“, která poukazuje na zbytečnost tvorby. Podle ní měl autor vybrat situaci a pak pouze asistovat a pseudovýtvarně zaznamenávat jak živel působí.“⁴⁸ Tato „teorie netvoření“ pravděpodobně do jisté míry ovlivnila i Němcovo uvažování, protože byl Brikciovým blízkým přítelem a spolupracoval s ním na některých akcích. Je příznačné, že tyto úvahy rozvíjel Brikcius a jeho společníci právě na přelomu 60. a 70. let, kdy se dostavil nežřídka pocit marnosti a otázky po smyslu a budoucnosti umělecké tvorby vystoupily až existenciálně na povrch.⁴⁹ I Němec byl touto situací přirozeně poznamenán. „Tvůrčí naturel Rudolfa Němce, jeho psychické ustrojení s tušeným horizontem vlastních možností permanentně akumulovaných mimořádnou a neutuchající imaginací tato situace zaskočila. Spektrum tušených možností se tomuto umělci předurčenému k budoucím zásahům do sfér i disciplín vizuální komunikace zredukovalo a brzy si uvědomil, že nemůže počítat s eventuálními možnostmi, které již ve světě byly samozřejmostí. „Co namaluji, to budu mít“ - takto zcela lapidárně, ale také odevzdaně hodnotí svou situaci s jednoznačným vědomím uměleckého kréda, kterým má být nadále problematika malby.“⁵⁰ Problematika obrazu jistě byla pro Němce vždy zásadní, je však zřejmé, že právě na počátku 70. let zaznamenáváme v jeho malířské tvorbě určitý útlum aktivity, na nějž měla zjevně vliv tehdejší místní politicko-sociální situace. Svou roli ale pravděpodobně sehrála i nálada a úvahy v okruhu KŠ a nadto není neopodstatněné zvážit možnou tvůrčí únavu přicházející po výbojích spojených s tělesným otiskem, který byl pro Němce sice iniciační na cestě k vlastnímu výrazu a při hledání ukotvení vlastní tvorby, zároveň umělec v tomto bodě nechtěl a nemohl ustrnout.

2.2 Světlo a stín

Záznamy přírodních živlů, jak o nich uvažoval Brikcius, se staly předmětem také některých Němcových akcí. Jednalo se o záznamy přirozených stínů ve městě nebo krajině.

„S Evženem Brikciusem jsme pořádali happening před Národním divadlem. Na prostranství se shromáždilo četné posluchačstvo a Evžen deklamoval z knížky Mao Ce Tunga

48 Ibidem.

49 „Němec, Sopko, Načeradský, Hladký a Orišek patřili ke generační vrstvě, pro niž znamenala nová figurace s určitou licencí výchozí názor. Výstava Nová figurace a několik výstav mladých přinesly na konci šedesátých let široké panorama této generace, jejíž vnitřní klima události po roce 1968 zcela rozvrátily.“ - KLIMEŠOVÁ (cit. pozn. 12)

50 HANEL (cit. pozn. 2)

statě. Já na velký kus 30m papíru kreslil stíny lidí. Ale jelikož bylo pod mrakem, byly to imaginativní stíny.“⁵¹

Podobný kresebný proces vedený přírodními podmínkami využil Němec i během svého pobytu ve Francii, kde strávil několik měsíců na stipendiu v roce 1968: „Měl jsem i malý kráček s obrázky a kresbami, které jsem prodával na chodníku s jedním černochem (...) s tím jsem jezdil k moři do Douville. Tam jsem také obkresloval poblíž policejní stanice barevnými křídami stíny aut, která tam stála.“⁵² A obdobný postup zopakoval Němec opět s Brikciem ve volné krajině: „*Sluneční hodiny*, které (Brikcius – pozn. autora) s přáteli realizoval v roce 1970 v opuštěném lomu v Roztokách u Prahy, se vlastně vytvořily samy, autor jen zaznamenal jejich podobu. Každou hodinu od východu do západu slunce byl zvětšen jeho stín tím, že byl po celé jeho délce natažen bílý pás. Byl to jakýsi ideální rámec pro absolvování pikniku, který v místě celý den probíhal. Tak Brikcius umožnil několika svým přátelům zažít den v jeho úplnosti, plně si uvědomit sounáležitost času a pohybu Slunce i další věci, jež provázejí každý náš den, a přesto zůstávají nepovšimnuty.“⁵³

Tyto postupy v sobě slučují klasickou kresbu, akci (s publikem nebo bez), v jistém smyslu také zásah do konkrétního prostoru, který můžeme volně spojovat s uměleckými okruhy jako je site-specific nebo land-art; a současně vystupuje na povrch Němcova záliba pro obrysy a siluety předmětů a postav, která se významně projevuje i v jeho malířské a kreslířské tvorbě. Němcovo obkreslování stínů je ale možno interpretovat jako (byť i nevědomé) ohlédnutí se až k samotným legendárním počátkům malby, jak je popisuje starověký učenec Plinius starší: „Zjistit prvopočátky malířství je nesnadné (...) Egypťané se honosí, že prý šest tisíc let u nich kvetlo, než se dostalo do Řecka. Řekové sami míní, že původ malířství je v Sikyoně nebo Korinthu. Všichni však jsou zajedno v tom, že kolem stínu člověka byla vedena čára. První malířství bylo tedy stínové.“⁵⁴

Světlo a stín nejsou pro Němce stěžejní jen v malířské tvorbě, ale věnuje jim pozornost i v okolním prostředí. „Před fiaskem zachraňuje Rudolfa slunce. Když svítí, zmocňuje se Rudolf výtvarně kontur stínů; když zajde, Rudolf si stíny vysní a zmocňuje se jich ještě výtvarněji; když vůbec nevyjde, balí Rudolf sebe i druhé do igelitu „aby nám nebyla zima“. Sám taky rád za sluncem chodí. Vyrazí v podvečer a jde a jde, dokud mu slunce ne-

51 NĚMEC (cit. pozn. 4)

52 Ibidem.

53 MORGANOVÁ (cit. pozn. 46)

54 PLINIUS STARŠÍ: Kapitoly o přírodě, Praha 1974, s. 266

zapadne za obzor, a ještě dlouho potom.“⁵⁵ Slunce vnímá Němec jako zásadní zdroj energie – životní i tvořivé.⁵⁶

„Ve stínu ležím a čekám na rozbřesk nápadů (...) do mžiku slunce se dívám oslepený, co vykřešu ještě ze sebe (...) Slunce se bortí v mé hlavě. Uvidět neviděné: schoulený na slunci pozoruji vlnění atmosféry.⁵⁷ Při dívání přimhužuji oči, abych nenabral ječné zrno, upackaný skládám hold hranolu dívání. (...) V polobdění, v průzorech temnot vidím vize a hemžení barevných postav, objevuji jiný svět.“⁵⁸

2.3 Akce s materiály

Kromě těchto akcí založených na zapojení přírodních podmínek – světla a stínu, s využitím kreslířského postupu a motivu siluety, realizoval Němec ještě několik dalších akcí, jež jsou zaznamenány na fotografiích nebo i na filmu.

Společně s Brikciem to byla v roce 1970 akce *Dalekohledění*. „Tato akce vycházela z myšlenek Prezentologické společnosti, kterou společně založili v roce 1968. Fotografií panoramatu města, v tomto případě Petřína z vyhlídky na Starých zámeckých schodech, autoři dotvořili nakresleným útvarem, který byl podle jejich náčrtu realizován i ve skutečnosti tak, aby proporčně odpovídal nákresu na fotografii. Náhodným kolemjdoucím i pozvaným se naskytla jedinečná podívaná, jak se útvar jakoby zakreslený na fotografii, objevoval v reálném prostředí (na louce pod Nebozízkem ho pomocí rolí papíru ve smluvený čas a ve skutečném měřítku realizovalo několik Brikciových přátel). *Dalekohledění* je ukázkou velkolepého mystifikačního projektu, který jako by předjímal Brikciovy mediální mystifikace z první poloviny 90. let.“⁵⁹ *Dalekohledění* tak opět pracuje s městským prostředím, tematizuje otázky měřítka, optiky a klamu, kterému je naše vidění tak často vystaveno v každodenním životě. Zároveň si svojí monumentalizující formou činí nárok na

55 BRIKCIUS (cit. pozn. 19)

56 viz. už umělcovo líčení zážitků z dětství: „...bydleli jsme ve vlhkém bytě s malou zahrádečkou a velkou zdí, která vrhala stín. Slunce moc nebylo a já si hrával venku v předělu slunce a stínu. (...) Nepřestala proti mně trčet zeď mého dětství. Slunce a stín. Hra se rozšířila. Máme vědomí opuštěné generace; generace, která už něco unesla a unese.“ - NĚMEC (cit. pozn. 4), s. 37 a 48

57 NĚMEC (cit. pozn. 20), s. 42

58 Ibidem., s. 14

59 MORGANOVÁ (cit. pozn. 46); iniciátorem založení Prezentologické společnosti byl především Brikcius a víceméně sdružovala kolektiv umělců, kteří byli členy Křižovnické školy (pozn. autora)

srovnání se západními tendencemi. Že tato hra s měřítkem a zároveň mystifikací byla oběma českým umělcům bytostně vlastní, dokládá i Brikciovo líčení jejich společného klání o přízeň dámy: „Rudolf vypustil tzv. pivní mrak. Bylo to jako by odfoukl pěnu ze svého püllitru, ta se pak zvedla nad nás všechny a brzy se rozšířila po obloze, až ji celou zakryla. Když jsme se vzpamatovali, byl mrak pryč. Zbyla jen archetypální napodobenina z papundeklu, kterou zhotovil samozřejmě Rudolf, dokud měl ještě naši fatu morganu v umělecké paměti, a kterou dodnes chová ve své sbírce můj bratr. (Odehrálo se na podzim 1967 na Petříně.)“⁶⁰

Během Brikciova pikniku se Slunečními hodinami realizoval Němec současně také svoje *Kuklení* [7].⁶¹ V této akci „šlo o setkávání nalezených předmětů s tělem a o konfrontaci tělesnosti s civilizačním odpadem“.⁶² Němec využil velké množství pevného, polo-průsvitného igelitu, do něž se účastníci jarního pikniku balili „aby jim nebyla zima“. Němec sám zaznamenal několik momentů z *Kuklení* na svojí první kameru 8mm.⁶³ Účastníci pikniku se na trávě sluní pod igelitem jako pod dekou, igelit ale také využívají k vytvoření improvizovaných pláštů, dozdobených dalšími odpadovými materiály z plastu, žárovkami atp.; mají zakryté obličej. V těchto kuklách se mátožně a nemotorně pohybují až na dotyk ke kameře v kamenitém terénu roztockého lomu, který je dotvořen chomáči poházené vaty. Stojí za zmínku, že motiv těla obaleného do průsvitného igelitu využil Němec i při tvorbě ojedinělého objektu *Figura I – Oblek pro médium* (1970), jež je tvořen ze smotaných drátků ve tvaru těla obaleného igelitem místo kůže. Tato sochařská odbočka není pro Němcovu tvorbu typická, dokládá ale souvislost s širším proudem české nové figurace.

Němcovy záběry z *Kuklení* jsou většinou černobílé, využívá ale i barevnou předsádku před objektivem a filmuje také přes igelit. Zaznamenává spontánní zacházení přátel s materiálem, dívky, které v igelitu leží a vykukují zpod něj; naopak záběry mezi kameny jsou částečně inscenované. Filmový záznam, který během *Kuklení* vznikl, je stejně spontánní jako celá akce, nedá se hovořit o scénáři nebo o uceleném konceptu. Smyslem akce je, jak uvedla Morganová, spíše konfrontovat tělo s umělým materiálem uprostřed přírodního

60 Eugen BRIKCIUS: 3x jak, in: Literární noviny, 5/1994, s. 8

61 „Rámec Brikciova pikniku byl však natolik volný, že nebránil Rudolfu Němcovi, dalšímu členu KŠ, realizovat několik verzí *Kuklení*, v němž balil do igelitu sebe i ostatní.“ - MORGANOVÁ (cit. pozn. 46)

62 MORGANOVÁ (cit. pozn. 46)

63 „Akce s Evženem. Sluneční hodiny. Vyjeli jsme dvakrát brzy ráno kvůli sluníčku. Nakonec se to vydařilo. Mám to zaznamenáno na filmu. Koupil jsem si kameru 8mm.“ - NĚMEC (cit. pozn. 4)

rámce a zaznamenat bezprostřední vystupování zainteresovaných přátel. Svoji volností zapadá tedy *Kuklení* do celkové atmosféry křížovnického okruhu postavené především na spontaneitě, ironii a hlavně hravosti, která byla vždy mezi „křížovníky“ významným stimulem tvořivosti.⁶⁴ S přáteli z KŠ se Němec podílel na dalších akcích, jako bylo obvazování stromů gázou u Jana Steklíka v Ústí nad Orlicí nebo „permanentní“ křížovnické akce, které také zaznamenával na kameru.⁶⁵ Amatérské záběry se dochovaly také z Koněprus, kde Němec sám vztyčuje velký pilíř (pravděpodobně nějakou železnou trubku) a filmuje svůj vlastní stín.

V roce 1971 jsou zdokumentovány další tři Němcovy akce. *Pronikání I.* [8] uskutečnil na chmelnici u Nelahozevsí – využil zde světlou stužku, kterou napínal do podoby různých geometrických obrazců mezi kůly a lanka, na nichž se v sezóně pne chmel. Sám se pak začlenil do těchto křehkých konstrukcí, které by bez zapojení těla, jež je udržuje v napětí, ztratily tvar. Současně Němec využívá efektního místa – momentálně neosázené chmelnice, jejíž diagonálně vztyčené sloupy ubíhají lineární perspektivou do dálky, a vytváří tak i samy o sobě působivý optický efekt.

V akci *Obydlí* [9] uskutečněné bezprostředně po *Pronikání I.* se Němec znovu včleňuje do křehké konstrukce, kterou zbudoval uprostřed louky z železných tyčí, propletených opět světlou stužkou. Uvnitř tohoto obydlí se ocitá spíš jakoby v kleci. Tentokrát to není on, kdo udržuje tvar konstrukce, ale ta naopak zadržuje jeho.

Pronikání II. [10] provedl Němec na Slovensku, v horách u Liptovské Kokavy, kde si vypůjčil pružnou gumu, připomínající elastickou látku od místního pasáka ovcí, který se tímto materiálem přikrýval. Gumu potom napnul odshora na šňůru a zezadu vtlačil ruce a obličej do napjaté gumy, čímž uskutečnil „otisk v prostoru“. Na fotografii vidíme zepředu, jak se jeho silueta plasticky vynořuje přes gumu.

2.4 Fotografie

Krátkou odbočkou od Němcovy malířské tvorby je také experiment s fotografií. Vyvolaných originálů se nedochovalo mnoho, jsou ale velice zajímavé, a protože dosud nebyly v

64 viz. i Rudolf Němec v dokumentu ČT „Ateliéry“, režie Andrej Krob, 2000

65 „PRS - první rumové sympozium na Lemberku. Tam jsem se opil, že jsem s kamerou se potácel bahnem a zašel jsem s ní do rybníka. Byl tam také Magor a byli jsme v permanentní akci. Kameru jsem potom, že jsem ji nemohl prodat a koupit si šestnáctku, zastavil, položil jsem ji ve sv. Mikuláši na podlahu a odešel. Tato úlitba Bohu se mi vyplatila, neboť později jsem maloval Křížovou cestu do kostela.“ - NĚMEC (cit. pozn. 4)

souvislosti s Němcovou tvorbou nikde reprodukovány, budu se jejich popisu věnovat podrobněji. Klasické fotografie i rayogramy vzniklé bez použití fotografického aparátu Němec vytvářel okolo roku 1975. Na klasickém snímku Němec zaznamenal trojici *Autoportrétů s negativem* [14]. Umělec zde zachytil hlavu a ramena; na jedné variantě má ruce za hlavou. Na všech snímcích má hlavu obalenou filmovým páskem – na dvou verzích skutečně natěsno, takže z tváře jsou vidět jen vlasy a vousy; na variantě s rukama za hlavou je smotek filmového pásku volnější, takže vidíme jeho levé oko s brýlemi a pásek splývá přes ramena dolů. Je samozřejmě zajímavé, že právě na autoportrétu je tvář takovýmto způsobem skryta a její podoba je překryta filmovým pásem – negativem – tedy fotografie se tu obrací ke svému vlastnímu médiu a jakoby odhaluje jeho „tajemství“ - fotografujeme-li (v případě fotografie analogové, se kterou samozřejmě v dané době musel Němec pracovat) portrét či cokoli jiného, vytváříme tím otisk na negativu a ten na Němcových autoportrétech zcela zakrývá to, co má být viděno. Současně také Němec parafrázuje svoje vlastní malířské postupy, když si v případě tělesných otisků omotával hlavu před otiskováním látkou a tvář proto nemůžeme rozeznat - postava je jakoby anonymní, ačkoli dobře víme, o koho se jedná a že tento jedinečný otisk musí patřit někomu konkrétnímu. Výsledné vyvolané fotografie jsou navíc dodatečně poškozeny – po jejich okrajích a na bílém pozadí je obtisknut text z novin. Tato vada na dokonalosti ale ještě zesiluje efekt uvědomování si média fotografie – nedíváme se na „okno do vedlejší reality“ nebo do zrcadla, ale na kus papíru. Takto porušená fotografie se před námi materializuje a zesiluje se její originalita, protože tentýž záznam na negativu je sice možné přibližně stejně znovu přenést na fotografický papír, konkrétní obtisk z novin, už ale opakovat nelze – opět zde tedy otisk funguje jako činitel nezaměnitelnosti a neopakovatelnosti; a navíc nám nečitelné znaky textu na pozadí fotografie mohou připomenout struktury rastrů, které Němec včleňuje do svých tělesných otisků.

Další trojici autoportrétů Němec vytvořil kombinací techniky tzv. sazovky, což je metoda aktivní grafiky, kterou používal Vladimír Boudník, a fotografického rayogramu. Na těchto třech autoportrétech se jeho tvář s brýlemi objevuje stále zřetelněji jako černý otisk v bílém světle. *Autoportrét III.* [15] s podtitulem „Výbuch“ je nejtmaší a Němec tu nahrazuje svoje brýle otisky dvou pravidelných kruhů, které vypadají jako brýle svářečské. Otisk je opět proveden přes látku a je černobílou obdobou barevných otisků tváře autora na papíře ze série *Dívání do fialového záření* – zde se ale jedná o otisk dvojí – ten fyzický musel předcházet, je zde patrný a nezbytný, konečný výsledek je už ale druhotný otisk světla na citlivé vrstvě fotografického papíru a skutečná tvář je zde zmenšena do potřebné velikosti.

Bezprostřednost prvního otisku je tedy poznamenána otiskem druhým a tento efekt nás podvědomě mate. Technikou otisku a rayogramu vznikla i dvojice tváří-masek komponovaných z technických součástí.

Spojením otisku přes látku, šablony a rayogramu vytvořil Němec také sérii siluet sedících a stojících ženských postav, které do fotografického média transformují Němcovy malířské dekalky. Různá míra světelnosti pozadí se pohybuje od zcela černé až k bílé, figury se vynořují jasně obklopeny světelnou aurou nebo se naopak nezřetelně ztrácejí. Konečný výsledek je nesmírně křehký a jemný, figury působí efemérně jako siluety utopené v mlze, šeru nebo naopak prudkém světle a jsou zdařilým rozvinutím tohoto motivu v Němcově tvorbě na plátně a na papíře. [16]

Otisky a rastry se pak znovu objevují ještě v sérii barevných rayogramů, které mají pastelově duhovou barevnost a jsou čistým experimentem s mírou osvětlování a chemické reakce. Objevují se zde otisky obyčejných předmětů i rastr vytvořený květinovým vzorem dětských tiskátek, který vytváří snový dojem barevně oživeného okna.

Na několika klasických, realistických fotografiích pak Němec zachytil kompozice předmětů ve svém atelieru – vystřižené šablony a papírové objekty, které se rozvíjí do prostoru, kompozice s pracovními pomůckami; v exteriéru zavěšené plátno, které použil při tvorbě velkého dekalku; a jedna fotografie zachycuje mělký prostor ohraničený zdí, za kterou vystupují tenké železné konstrukce a na níž Němec roztáhl světlou stužku, kterou používal ve svých akcích *Pronikání I.* a *Obydlí*, do podoby čtverce s diagonálami, takže celá fotografie trochu připomíná Recalcatiho kompozice, v nichž se často objevuje právě tento motiv zkřížených diagonál.

2.5 Film

Zatímco fotografie byla v Němcově tvorbě experimentální odbočkou, kterou zkoumal především možnosti tohoto média, film pro něj znamenal větší fascinaci i ambici. Z několika jeho počínů v této oblasti se ale bohužel zachoval jen zlomek. “V době, kdy Němec pracuje na svých dekalcích, nalézá důvod experimentovat s filmem. Lze pouze litovat, že omezené technické prostředky a dobová situace nedovolily adekvátní ponor do problematiky této disciplíny. Tak se také stalo, že se zachovalo méně než torzo v podobě několika natočených

minut na filmový pás. Obdobně je tomu s dokumentací autorových akcí, které v této době doplňovaly jeho malířskou tvorbu.“⁶⁶

O Němcových dokumentacích vlastních akcí i společných křížovnických aktivit už zde byla zmínka. Autor zde využíval v podstatě amatérským způsobem příruční kameru 8mm, kterou později vyměnil za 16mm. I v bezprostředních záběrech dokumentujících momentální situaci je ale zřejmý zájem o různé možnosti práce s kamerou (filmování přes barevné filtry nebo přes igelit).

V roce 1970 natočil Němec sám několikaminutový animovaný film *Proměny*. Jednalo se o ruční animaci provedenou bílou tuší na černém papíře, kde jedna kresba sloužila jako jedno okénko/políčko filmu a k jejich rozpořívování sestavil Němec speciální přístroj. Na černobílém filmu doplněném zvukem běžícího přístroje se v rychlém sledu odehrávají metamorfózy jednotlivých obrysových kreseb, které působí trochu jako pouliční kresby na zdech (jsou blízké např. stylu Keitha Haringa) s jednoduchými motivy postav a obličejů, zvířat a znakových symbolů jako je srdce, slunce nebo česká vlajka, ale i se zcela abstraktními kaligrafickými skvrnami, jednoduchými ornamenty a písmeny. Tvar je neustále v pohybu, neustále se proměňuje, obrys jednoho obrázku se prolíná s druhým, takže nikdy není zcela pevný a jednoznačný a v rychlém rytmu nedokážeme vždy přesně určit, co kresba představuje, hned se zase mění. Tento efekt je místy komický, místy tajemný a neuchopitelný. Vše se v závěru mění nejprve ve dva püllitry piva, pak v obličej a konečným tvarem je jednoduchá geometrie – čtverec a kruh.

Němec se ale zajímal i o tvorbu filmového scénáře a už v roce 1968 napsal scénář a vymyslel výtvarnou koncepci krátkého filmu *Manipulace*. Jednalo se o studentský film v režii D. Zborníka točený v ateliéru Heleny Wilsonové, který byl během natáčení navštíven příslušníky veřejné bezpečnosti, jimž se činnost umělců zdála podezřelá. *Manipulace* je bezdějový, černobílý snímek s jediným aktérem (herec Boris Hybner), který je v pasivní roli zkoumaného, testovaného a manipulovaného objektu. Muž sedí, zatímco anonymní ruce v rukavicích k němu přikládají různé podivné předměty. Ústřední částí těla je zde hlava, která je ale různým způsobem poškozována – cizí ruce na ni sypou bílý pigment, nasažují na ni železnou konstrukci ve tvaru krychle, která je pak obalena do gázy a postava je tak odosobněna podobně jako figury na některých Němcových obrazech s tělesným otiskem, kde je právě hlava nahrazena krychlí nebo obalena látkou. Současně se ve filmu pra-

66 HANEL (cit. pozn. 3)

cuje s vatou a se žárovkami (materiál použitý také při Němcově prvním *Kuklení*) a žárovka ve spojení s tělem se mnohokrát opakuje. V jednom z rozostřených záběrů se dokonce objevuje motiv siluety a rastru. Scény s lidskou postavou jsou střídány záběry na různé technické předměty a stroje, je využito rychlého střídání světla a tmy a vše je doplněno podivným technicistním, dutým zvukem, který ve skutečnosti pochází z nahrávky pořízené u Zpívající fontány při Letohrádku královny Anny. Snímek svojí estetikou „podivnosti“, spojením motivu lidské bytosti a stroje, živého s neživým a také symbolickým detailními záběry na lidské oko evokuje vzpomínku na snímky surrealistů. *Manipulace* byla promítána v Paříži na mezinárodním festivalu studentských filmů 1968.

Jako výtvarník spolupracoval Němec s filmem také na zakázku. Pro dětský film *Lucie a zázraky* režiséra Oty Kovala navrhl v roce 1970 množství kostýmů, sérii plastových slunečních brýlí pro hlavní protagonistku a především celou řadu plyšových a plastových hraček, které měly ve filmu zásadní místo. V majetku umělce se dochovaly barevné návrhy filmových propriet, které jsou samozřejmě užitou tvorbou nesouvisející s tvorbou volnou, dokládají ale přesto Němcovy schopnosti jakožto kreslíře (i ilustrátora několika dětských knížek) a jeho hravou imaginativnost, kterou v tomto případě mohou dodnes ocenit diváci z řad široké veřejnosti.

3. Dekalky

3.1 Úvod

Na techniku přímého tělesného otisku navázal Němec posléze využitím dekalku, kterému se věnoval ve velkém množství děl až do počátku osmdesátých let.⁶⁷ Obecně řečeno je dekalk technika pozitivního otisku předmětu a jako dekalk můžeme označit i Kleinovy antropometrie – otisky ženských těl natřených barvou. V Němcových dekalcích se také setkáváme s pozitivním otiskem barvou na podklad, tento postup je ale vyhrazen především otiskům předmětů na papír. S obrazy na plátně postupuje poněkud jinak a opět využívá otisku negativního. Jako podklad už nepoužívá sololit, ale pouze plátno a papír; místo emailových barev používá barvy tiskařské v kombinaci s olejem. Barvy opět nanese na plátno obrazu, poté přiloží na natřené plátno bavlněnou látku a přes ni otiskuje předměty, siluety figur v různých pozicích a často v životní velikosti, které jsou vystřiženy jako šablony z tvrdého papíru podle fotografií nebo podle vlastních autorových kreseb.⁶⁸ Přes látku také kreslí do barvy na plátně násadkou štětce. Když krycí látku sejme, zůstanou v barevném nátěru negativní otisky, protože barva se v místech, kde se tisklo, vpila do krycí látky a v barvě tak zůstávají světlá místa. Výsledkem jsou velice křehké barevné přechody a těkavé světlo rozptýlené ve valérech barvy. Barevná intenzita se poněkud tlumí, v důsledku použití jiné techniky a tiskařských barev, přesto si „Němcovy dekalky udržují temnosvit prvních otisků“.⁶⁹ Současně se ale setkáme s bohatší paletou – modrou, fialovou a hnědou doplňuje častěji žlutá a zelená, vrací se červená. Největší plátna dosahují rozměrů až 2x1,5 metru a překonávají tak i monumentální tělesné otisky na obrazech *Pitva* nebo *V beztlížném stavu*.

67 „Po prvních obtiscích, kdy došlo kromě těla i na agresivní obličej, přešel přehnanou rázností unavený umělec na dekalky. Tělo nahradil vystřiženou figurou a email olejem a tiskovými barvami, technika zůstala stejná.“ - BRIKCIUS (cit. pozn. 19)

68 „Otisk je nahrazen siluetami běžných předmětů denní potřeby a siluetami lidských postav zvětšených z výchozích fotografií. Dekalky mohou připomínat sekvence z filmu Němcovy skryté kamery, v kterém jsme bez našeho vědomí aktéry.“ - HANEL (cit. pozn. 3)

69 HANEL (cit. pozn. 3)

3.2 Silueta – Schoulené v universu

Ústřední místo v Němcově tvorbě má i nadále lidská figura, otisky jeho vlastního těla ale nahradila ženská silueta, která bude mít už natrvalo ústřední místo v jeho pracích na plátně i na papíře. Konkrétní výpověď tělesného otisku vystřídaly méně exaltované motivy, v nichž je lidský jedinec součástí většího celku universa. „Němcovy dekalky se ve svých významech zbavují imperativních apelů prvních otisků plných naléhavostí a nabírají nových kvalit, kde potřeba meditativní kontemplanace je základním požadavkem jejich dešifrování.“⁷⁰

Nejčastějším motivem se stává ženská silueta sedící zády k divákovi, v podřepu nebo stočená do klubíčka – ve všech těchto podobách navazuje na sevřenou pozici osamocенých postav na Němcových otiscích těla. Jak ale doplňuje Olaf Hanel: „Schoulené nejsou jen schoulené v pozici přirozené obrany před úzkostí z vlastní existence, ale také připomenutím její embryonální fáze (...) a zároveň poukazem k vědomí souvislosti kosmogonických.“

⁷¹ V dekalcích skutečně krystalizuje vyjádření Němcových úvah nad původem života, nad provázaností existence člověka a přírody, člověka a kosmu. ⁷² Potřeba této hlubší reflexe je postižena už v textu Jindřicha Chalupeckého z roku 1968: „Zřejměji nebo skrytěji se v moderní filosofii rýsuje problém náboženský. Její teoretizování není bez zájmu. Je neseno touhou po odhalení pravdivější podoby světa, než s jakou se k nám obrací ve své každodenní všednosti. Je výrazem potřeby světa čistého, původního, nezkaženého. Je učením o vykoupení. Totéž hledání vede v moderním umění k jeho „panteismu“, „kosmičnosti“, „naturismu“. Jeho tématem je velká příroda, kosmické dění, síly stvoření: podstata světa, jeho bytí samo. (...) Ale čím nevýslovnější jsou prázdna, která nás obklopují, tím více si uvědomujeme, kým jsme.“ ⁷³ Že je tato tendence v českém umění dané doby hlouběji zakotvená a rozšířená, poznamenává i Marie Klimešová: „Silné pozice si v českém kontextu a v tomto období zajistilo téma, které reflektuje meditativnější pól figurativní tvorby, ale které zároveň zachycuje a komentuje sílicí hodnotovou krizi konce šedesátých let: prázdna silueta, opuštěný člověk vydaný agresi světa, marně hledající naplnění a místo ve světě. Téma

70 Ibidem.

71 Ibidem.

72 „Dobře, že žiji s větrnými pouštěmi, dýchám s vesmírem, s květinou, s ulitou, se zárodkem, s kmenem, s protoplazmou, s chlopní černé jámy (prázdno je černé i bílé), se světlem hvězd...“ - NĚMEC (cit. pozn. 20),

s. 40

73 CHALUPECKÝ (cit. pozn. 15)

redukce člověka na znakový obrys řešilo několik českých umělců. Jejich tvorbu charakterizuje hledání citlivé linie figurálního tvaru, vyjadřující křehkost lidské existence.“⁷⁴

Na obraze *Vznášení* [11] zachytil Němec v jasné barevnosti schoulenou ženskou postavu, v pozici embrya ukrytou ve vznášejícím se vejci, kolem kterého rotují geometrická tělesa.

„V kouli, v lůně matky, saji měkké šťávy radosti a dostávám se zevnitř ven do nakupeňin, měním polohu bytí...“⁷⁵

Nutno ale také dodat, že Schoulené jsou také výrazem malířovy zaujaté záliby v ženském těle a škála takto semknutých poloh těla rozšiřuje výrazové možnosti klasického aktu stojícího nebo ležícího, protože právě v těchto polohách vyniknou například křivky zad, které tolik obdivoval už třeba Ingres.

„Těla žen, těch úchvatných, se odrážejí v paprscích barev, v siluetách, jako když bleskne, akty s kostmi na vyprahlých pobřežích.“⁷⁶

Dekalky jsou provedeny v jedné základní barvě (*Zahalený akt*, 1974; *Interiér*, 1974; *Schoulená I.*, 1974 [12] ad.) většinou tlumené, nebo v celé škále pestrých barev (*Akt u vody*, 1974; *Sedící III.*, 1974; *Vznášení*, 1975, *Stojící figura s rastry*, 1980). Siluety jsou doplněné otisky textilu a různých předmětů a lineární kresbou, na některých se objevují podobné rastrové struktury, jaké známe už ze starších antropometrických obrazů. Figura se tak ocitá ve společnosti strojově působících uskupení rastrů (*Schoulená I.*, 1974) nebo v podobném stísněném prostoru geometrických tvarů (*Sedící III.*, 1974).

Mezi dekalky se setkáme i s motivem ženského torza, jako je *Torzo II.* (1975) v černé a červené barvě, bohatě zaplněné jemnou sítí vertikál a diagonál; a k tomuto torzu můžeme najít velmi zajímavý předobraz v kresbě na papíře z roku 1971 provedené černou tuší, kde je vnitřek torza vyplněn množstvím prostupujících se kreseb včetně písmen a číslic, což volně připomíná podobu některých děl českého poetismu a artificialismu.

Postavy na dekalcích ale nejsou pouze ženské. Jedním z prvních dekalků (*Sedící figura s rukou*, 1972) je mužská postava s účesem, jaký nosil a dodnes nosí sám Němec. Postava v podřepu je k divákovi otočena čelem a nastavuje mu dlaň pravé ruky, která je ještě pravým otiskem těla přes látku. Dekalk je proveden ve fialové barvě, která je temná v pozadí, ale silueta z ní vystupuje v zářivém světle a zřejmě právě proto působí jako nehmot-

74 KLIMEŠOVÁ (cit.pozn. 12), s. 149-150

75 NĚMEC (cit. pozn. 20), s. 13

76 Ibidem.

ná, duchovní bytost, jako pouhé zjevení. Tento dojem je ještě posílen trojúhelníkem, který obklopuje postavu, a jehož horní vrchol vybíhá z kruhu, který může značit božskou substancí. *Mužský akt* z roku 1974 je proveden v leonardovském duchu – svalnatou postavu v hnědých viděnou z nadhledu doplňuje množství úseček, které se zdají být měřeními tělesných proporcí. Muž napínající před sebe levou paži je obklopen kružnicemi, trojúhelníky a obdélníky. *Muž u baru* (1975) [13] je dalším z monumentálních pláten s jedinou postavou a v technice dekalku předjímá barevné výjevy z barů, které Němec později provedl technikou stříkání.

Už v polovině sedmdesátých let můžeme na Němcových dekalcích vysledovat počátky tendence ke schematizování figury, k tzv. totemizaci přetvářející jeho postavy do polohy „abstraktní figurace“ ve druhé polovině 80. let. Takové příznaky dokládá *Robot* (1975) – napůl antropomorfní, napůl technická postava, ve které se do důsledku prolíná dvojakost Němcových dosavadních obrazů – postava člověka v obrysu a geometrické rastry a technické otisky. Robot má přesné obrysy, jeho růzovofialový vnitřek ale nabývá surrealisticky organických tvarů. Totemizovaní jsou také *Hudebníci* (1976) – stojící dvojice muže a ženy, kde především ženská postava nabývá zjednodušených, pravoúhlých tvarů idolu zvýrazňujícího ženské tvary.

Němec ale nezůstává výhradně u figury a dovolí si v technice dekalku i několik odboček do jiných žánrů. Obyčejné předměty jako je láhev, talíř, lžice, ryba atd. otiskuje na obraze *Zátiší v krajině* (1975), kde je podivuhodná, až surreálná krajina tvořena otisky smotané drapérie a levitují v ní perspektivně se zmenšující koule. Samotná krajina se pak stává námětem obrazů z roku 1979, např. až abstraktně působící *Krajina v modré*, nebo *Sen o archeologii*, kde je do krajinného rámce zasazeno hned několik lidských siluet.

Už v polovině sedmdesátých let ale Němec začíná vedle dekalků experimentovat s obrazy vytvořenými technikou stříkání barvy a tato technika brzy zcela převládne.

3.3 Dekalky na papíře

Kompozice vzniklé otiskováním různých předmětů a součástí potřených barvou sestavoval Němec už od poloviny 60. let. V roce 1965 vznikla kompozice *Znaky* [4] v černé tuši, která je hrou variací několika různých předmětů otisknutých v nepravidelném uspořádání. *Znaky* mohou připomínat asambláže Běly a Jiřího Kolářových, je to ale jenom vzdálená podobnost, protože Němcovi nejde o pečlivé uspořádání s určitým vnitřním řádem – sesta-

vu otisků volí spíš intuitivně a je tak mnohem bližší hravosti Křížovníků než racionalitě konstruktivistů.

Ve *Znacích* otisky hovoří samy za sebe a skutečně připomínají písmo nebo šifry, které by mohly být čteny. Série technických otisků, které zhotovil v roce 1968, naopak využívá jednotlivé otisky k vytvoření nového tvaru, a zřejmě nepřekvapí, že se jedná o tvar figurativní. Skládáním jednotlivých drobných otisků vytváří siluety, které zasazuje do pravouhých místností. Opět používá velkoplošně rastry. Figury postupně stále víc zjednodušuje a schematizuje, až opět dospívá na rozhraní mezi člověkem a strojem. Několikanásobným posunutím a otisknutím téhož tvaru těsně za sebou vytváří dojem rozloženého pohybu, jaký známe u italských futuristů. Od postav se vrací znovu k jednoduchým geometrickým tvarům a na celé ploše papíru rozvíjí zobrazení postupného pohybu. Trochu to připomíná studie rozfázovaného pohybu Étienna Mareye, na jehož fotografiích zachycujících lidskou chůzi vidíme pouze množství rovných čar v těsném sledu za sebou. Nakonec se všechny geometrické otisky soustřeďují nahuštěné ve velkém vejci (později se tento motiv opakuje v dekalce *Co je ve vejci*, 1980).

Velice pozoruhodná je rozsáhlá série *Dekalků* na formátu A4 až z roku 1980 [23]. Jsou provedeny černou tiskařskou barvou na velmi jemném a částečně transparentním papíře. Jedná se o ještě drobnější otisky různých technických součástek, ale také tiskařských písmen nebo dokonce nalezených textových razítek (např. s nápisem „Klub filatelistů Skuteč“) anebo votivních reliéfů s výjevem Panny Marie v mandorle, které Němec našel při restaurování kostela v Hostýně roku 1972.⁷⁷ Některé kompozice jsou vyloženě minimalistické, opakující několikrát tentýž jednoduchý tvar, některé naopak slučují velké množství různých otisků. Do těchto kompozic je navíc často včleněn prostorově komponovaný text psaný na stroji – pouze jedno slovo, nebo krátké Němcovy slovní hříčky a poetická spojení. Hra se slovy a tvary vytváří vizuální básně, v nichž můžeme jednotlivé otisky vnímat jako znaky podobné písmenům.

Série předmětných otisků podobná té z roku 1968 tentokrát v převládající modré tiskařské barvě vznikla ještě ve druhé polovině osmdesátých let. Zde Němec otiskoval ještě větší škálu předmětů – například matrice pro tisk notového zápisu nalezená v Hostýně, opět votivní vyobrazení z téhož kostela, účetnická razítka, ale také razítko Křížovnícké školy, které si v té době nechal Němec zhotovit. Na dekalcích se opakují robotická monstra

77 „V roce 1972 jsme restaurovali na sv. Hostýně kostel. Byly to fresky z 19. století a mnoho dřiny. Na Hostýně byla celá parta lidí, Načeradský, Sopko, Říhová, Šváb, Aleš Veselý, Jana Cibulková a jiní.“ - NĚMEC (cit. pozn. 4)

doplněná zvláštním otiskem připomínajícím hlavu omotanou látkou, pro nějž Němec vyrobil speciální matici.

Němec samozřejmě i na papíře pracuje s technikou barevného dekalku tvořeného negativním otiskem přes látku. Jedná se víceméně o jednobarevné výjevy s motivy variujícími témata velkých pláten – *Počátek* (1972) ve stejné barevnosti i kompozici s trojúhelníkem jako mužská *Sedící figura s rukou* z téhož roku; zářivě růžová *Sedící figura* (1975); nebo fantaskní výjevy *Náhlé probuzení* a *Vystupující tvary* (1976) s otisky pomačkané látky.

O tom, že Němec využívá možnosti dané techniky opravdu důkladně, svědčí i několik dekalků na papíře, které zhotovil pomocí otištění barvy z látky, kterou před tím využil při tvorbě negativního otisku.

3.4 Fantastické krajiny, ženy, vejce

V letech 1977-1979 rozvíjí Němec v kresbě i malbě samostatnou linii tvorby, v níž se věnuje vizím fantastických krajin, ostrovů a přírodních motivů propojených s lidskou figurou – převážně ženskou.⁷⁸ Vytváří perokresby, zinkografie nebo ofsety, které jsou surreálními a erotickými výjevy, ve kterých prorůstají ženská těla s krajinou a vegetací. Tvary těl a rostlin jsou natolik podobné, že vyvolávají dojem hry na schovávanou – skoro v každém obrysu je možné číst ženské ňadro, klín, boky, hýždě, záda, ... a současně některé tvary v krajině jakoby přímo vystihovaly pronikání ženského a mužského principu v náznamech pohlavních údů. Na *Ostrově žen* (1978) je shromážděno velké množství aktů v nejrůznějších polohách. *Sen o moři* (1977) [19] je už méně erotickou, stále však nanejvýš podivnou krajinou, kterou opouští nahá žena v pozadí. Jednu variantu *Snu o moři* Němec nechal kolorovat barevnými fixami svojí tehdy asi šestiletou dceru Barboru. Organické tvary v krajině rozvedl Němec v kresbě *Kornatění cepem* (1977), kde se rostliny a skaliska proměňují v tělesné orgány – tepny a srdce. V roce 1977 vytvořil Němec na základě těchto kreseb také sérii barevných litografií *Krajina na odpadišti* v jasných i pastelových variantách barev duhy.

78 V téže době vytvořil Němec i několik realistických maleb olejem v čistých barvách zachycujících venkovskou krajinu především z okolí jeho chalupy v Mladostově u Turnova. Tato odbočka, ale nevedla k novým tvůrčím objevům, a proto ji velmi brzy opustil.

Tvarosloví těchto propracovaných kreseb se mnohokrát opakuje také na kresbách jednodušších a v menších formátech, na nichž se skupiny ženských aktů postupně zjednodušují a geometrizují.

V kresbě se setkáme i se známým motivem schoulených postav – nahé ženy se krčí uprostřed rostlinstva nebo drží velké vejce. Figura se zdvojuje. Některé akty se nacházejí přímo ve vejci (*Žena uvnitř tvaru*, 1978) a na jedné kresbě z roku 1980 je v jedno spojen motiv vejce, ženy a lůna.

Klasickým ležícím aktem je *Ekologia Spirit* (1977) a *Spánek* (1979) – ženská těla odpočívající ve vegetaci, ale také *Spící Atlantida* (1977) – zosobnění zaniklého města, jehož trosky vidíme v pozadí. Podobné tvary, ale už bez figury zopakoval Němec i v kresbě *Atlantida* z téhož roku, která nám svým tvaroslovím nemůže nepřipomenout tvorbu Němcova přítele, malíře Aleše Lamra. Lamrovým dílem byly zřejmě ovlivněny také dvě malby na dřevěné desce – *Libezný ostrov* (1977-8) [20] a *U moře I.* (1979), kde je černá obrysová kresba vyplněna pestrými barvami.

Vzpomínky na pobyt u moře ve Francii (1968) Němec zpracoval v několika pestrobarevných plátnech s kresbou rytou do barvy násadkou štětce (*Vlny u pobřeží, Krajina I. a II.*, 1978-9; *Tvary v krajině*, 1979) a rozvinul jej také v několika akvarelech. V nich varioval efekt využitý v dekalcích – kresbu rytou přes látku do nátěru barvy, takže zanechávala negativní stopu – místo odebrání barvy ale použil kresbu bílou voskovkou, která odpuzuje akvarelové barvy, takže po přetření neviditelné kresby barvou teprve vystoupí prázdná místa. Touto technikou provedl v roce 1979 několik variant *Mořské krajiny* [21] v ultramarínové modři, ale uplatnil ji také v jemnější barevnosti modro-růžové a bleděmodré v *Návrhu na oponu baletu* (1985) a v akvarelu *Vejce* (1978) [5].

Přetrvávající motiv vejce se objevuje znovu také v roce 1985, kdy Němec zhotovil zvláštní matici z hliníku [29], z níž tiskl na papír (*Afrodita I. a II.*), ale tato matrice je současně prostorovým objektem. Má tvar vejce, na němž je vyryta schoulená ženská postava, je ale současně rozřezána uprostřed na několik svislých pruhů rozložených do prostoru. Podobné prostorové vejce zhotovil Němec i z průhledné plastové desky, kterou doplnil základními barvami – červenou, modrou a žlutou.

4. Osmdesátá léta, stříkané obrazy

4.1 Město – mezi dekalkem a stříkanými obrazy

Už v polovině 70. let, kdy se Němec věnoval především figurálním dekalkům na velkých plátnech a v barevnosti tlumené černou tiskařskou barvou, vzniká také několik obrazů provedených zcela jinou technikou a v radikálně odlišné barevnosti.

Jejich námětem je městská krajina – ulice velkoměsta zaplněné postavami. Těmito obrazy, vzniklými na základě fotografických předloh, se Němec vztahoval k některým podobám soudobé malby, současně v nich ale můžeme cítit i osobní zaujetí a výpověď o vlastní izolaci v rámci normalizovaného Československa.⁷⁹ „Co nového na Bowery? Nikam se nedostanu, jen ve snách bohatě cestuji, vždy na periferiích velkoměsta. V Paříži usedám na stejných místech, kde jsem běsil, jak fantom v halucinacích.“⁸⁰

Na formátech zhruba 1x0,5 m využívá šablon vystřížených z tvrdého papíru, přes které stříká barvu tzv. fixírkou, která se běžně používá při lakování a barvení průmyslových předmětů. Do šablon vystřihuje podle precizní kresby obrisy lidí i jejich stínů a okolí a musí použít vždy několik šablon pro vytvoření různých barevných vrstev. Využívá základní barvy – pro denní výjevy (*Ve městě*, 1976 [17]; *Staroměstská zahrádka*, 1976) je to žlutá krajina, modré nebe a postavy s červenými akcenty. Večerní výjev *Ulice/Město* (1976) [18] je kombinací červené a černé se žlutými akcenty. Technika stříkání barvy přes šablony postrádá individuální rukopis, je jakoby strojová (ačkoli šablony jsou kresleny a stříhány ručně) – Němec ale podobně jako v tělesných otiscích a dekalcích využívá i zde ruční domalby. Jedná se však pouze o přerušované čáry vedené podle pravítka, které vyznačují úběžník cesty nebo siluety výškových budov – fantomatických panelových domů.

Tyto městské výjevy jsou odbočkou od meditativních dekalků i od zobrazení figury, která má v Němcově tvorbě výsadní postavení, a proto je také brzy opustil. Jsou ale předstupněm ke stříkaným obrazům, kterým se Němec bude věnovat celá osmdesátá léta. A ačkoli zobrazují všední každodennost, jsou právě svým zájmem o prostředí moderního

79 „Komunikoval jsem tím s tehdejší fází umění (malíři byli poznamenáni fotografií a dělali podle ní), ale to jen rozšiřovalo zmatek, a proto jsem od toho upustil.“ - BRIKCIUS (cit. pozn. 19)

80 NĚMEC (cit. pozn. 20), s. 38

člověka „tady a teď“ také výpovědí o lidské existenci. „Němcovy stříkané obrazy jsou v přeneseném významu rentgenové sondy do organismu městské krajiny.“⁸¹

*„Rytmus velkoměsta krade dech
otěže hluku přeměří ráz
ženy tiše postávají před vchody
neurotické čekání u barů.
kdo odemkne v porывu duši.“⁸²*

Výjevům z městských interiérů – barů, se Němec věnoval v polovině 80. let, kdy vyplňoval obrysy geometricky schematizovaných figur pestrými barvami s převahou růžové a červené a celou plochu obrazu pokrývá bodovým černým rastrem, čímž evokuje komiksovou strukturu známou z děl Roye Lichtensteina nebo Alaina Jacqueta.⁸³ Fascinace vizualitou amerického pop-artu je zřetelná na všech jeho obrazech s motivem města. Ve výjevech z barů se ale současně ohlíží ke svému ranému dílu *Muž u baru* (1965) jehož ztemnělou samotu nahradil kolektiv robotizovaných postav.

Příbuzné s městskými výjevy z roku 1976 se jeví obrazy dívek na plovárně (*Dvě přítelkyně I. a II.*, 1980 [24]), které jsou provedeny také technikou stříkání barvy přes šablony a s domalováváním přerušovaných linií štětcem. Jejich barevnost už ale zahrnuje i jemnější přechody, tóny růžové a zelené. Tyto obrazy obdobných rozměrů jako městské krajiny jsou jakýmsi mostem k velkým plátnům se ženskými siluetami, které ovládají Němcovu tvorbu 80. let. Výrazné místo na nich také zaujímá rastr vzniklý stříkáním přes odpad z plastu.

4.2 Rastr a barva

Hlavní charakteristikou stříkaných obrazů z 80. let je zářivá barevnost, geometrická síť a siluety figur a předmětů.

V podstatě už od počátků práce s tělesným otiskem včleňuje Němec do kompozic také motiv geometrický a technický, motiv sítě nebo mříže – rastru vytvářeného pomocí otisků různých předmětů s pravidelnou strukturou nebo technikou stříkání barvy skrze pravidelně

81 HANEL (cit.pozn. 3)

82 NĚMEC (cit. pozn. 20), s. 31

83 „V soustředění na problematiku plošné struktury, čisté barvy a geometrického rastru aplikovaného na figurativní malbu, se přiblížil Lichtensteinovým řešením obrazové plochy.“ - KLIMEŠOVÁ (cit. pozn. 1)

perforované předměty.⁸⁴ Používání rastru vyjadřuje stálou polaritu obsaženou v Němcově tvorbě: „Němcova tvorba v sobě vždy obsahovala jak prvek iracionální anarchistické exprese, tak i složku analytické systematickosti. Toto spojení bývá někdy opravdu zvláštní až bizarní.“⁸⁵

Toto spojení dvou protikladných postupů vytváří na Němcových obrazech napětí, které je pro diváka zajímavé, současně se ale využití rastru jeví také jako logické zkoumání výtvarného výrazu na hranici abstrakce a figurace, případně exprese a konstrukce. Jak obecně k některým metodám nové figurace podotýká Luděk Novák: „Některé zobrazovací techniky, např. metoda tiskového nebo televizního rastru, ostatně přímo vedou ke zkoumání vztahu mezi abstraktní strukturou rastru a figurativním zobrazením.“^{86 87} Rastr také v

Němcově díle zapadá do konceptu bezrukopisnosti a využití jiných postupů při práci s barvou, než je klasická malba štětcem. „Rastr je i výrazem Němcova hledání netradičních a mechanicky se opakujících postupů, které dotvářejí strukturu obrazu.“⁸⁸

Motiv rastru můžeme všeobecně považovat za výrazný projev poválečného umění. Rosalind Krauss, která se problematikou rastru a mřížky zabývala v textu *Grids*,⁸⁹ považuje tyto projevy za bytostně moderní a vyvazující umění ze závislosti na přírodě. Důležitý je zde abstraktní charakter a plošné, geometrické uspořádání. Použití mřížky jako projevu moderního umění můžeme vysledovat v kubismu, v dílech *De Stijl*, *Pieta* Mondriana, *Kazimira Maleviče* ad., a podle Krauss lze také říci, že rastr zkoumá fyzické vlastnosti povrchu plátna a estetickou dimenzi tohoto prostoru, ale současně může vyjadřovat také duchovní a univerzální kvality. Obě tyto charakteristiky je možné aplikovat na dílo Němcovo, především na stříkané obrazy z osmdesátých let s celoplošným rastrem. Zatímco Krauss ale charakterizuje užití mřížky a rastru především v souvislosti s dynamickým nástupem geometrických tendencí na konci padesátých let, který vyústil do tzv. pomalířské abstrakce,

84 „Již v těchto malbách pracuje s rastry. Bezprostřednost, kterou přináší otisk, se zase vzdaluje, jako by se mezi živou fakticitu vkládal mezičlánek.“ - PETROVÁ (cit. pozn. 7)

85 KRÍŽ (cit. pozn. 26)

86 NOVÁK (cit. pozn. 14)

87 „Jakoby se malíř snažil vyčerpat všechny možnosti vztahu mezi siluetou a vnitřní či vnější rastrovou strukturou. Tento metodický aspekt je projevem posunu kvality zájmu od bezprostřední psychické angažovanosti ke spekulativní distanci, tak jak s tím přicházejí dnešní konceptuální tendence.“ - KRÍŽ

(cit. pozn. 26)

88 ŘEHÁKOVÁ (cit. pozn. 31)

89 Rosalind KRAUSS: *Grids*, in: *October*, Vol. 9/Summer 1979, s. 50-64

zájmu o optické kvality malby, kinetické umění a matematický řád, Němcovo využití rastru má jiná východiska. Nemůžeme jej tedy adekvátně srovnávat ani s projevy českého „neokonstruktivismu“ nebo tzv. nové citlivosti, protože pro tyto proudy je do velké míry příznačná snaha o racionalizaci tvorby zbavené subjektivity a symbolických významů. Němcova tvorba naproti tomu setrvává u figurativnosti a figurálnosti; rastr a geometrizace sice slouží ke konstrukci obrazového celku, nejsou ale prostředkem k nastolení řádu, často právě naopak. Lidská silueta i totemické figury jsou pak vždy do jisté míry symbolické a emocionálně zabarvené. Jak bylo řečeno výše, pro Němce je rastrová struktura pouze jednou částí celkového výrazu.

V Němcových tělesných otiscích je stříkaný rastr pouze doplňkem kompozice, stejně jako rastrové otisky předmětů v dekalcích.⁹⁰ V dekalcích se „stříkané předmětové rastry, které už v úvodním období sloužily jako podmalba, staly „úderovými“. (...) Rastr se táhne jako červená nit i dalším údobím. Přes úspěch s rastry úderovými se Rudolf ve jménu nové barevnosti vrací k rastrům stříkaným“⁹¹, které nabývají funkce pro obraz zcela nezbytné a konstruktivní. „Rastry jsou zdůrazněny tím, že je Rudolf používá po celé obrazové ploše.“⁹² Celoplošné užití rastrů se na pozdních dekalcích objevuje v roce 1980 (*Stojící figura s rastry*, 1980) a přirozeně se prolíná i do stříkaných obrazů (*Silueta*, 1981 [25]; *Sedící dívka*, 1985). Jak ale podotýká Jan Kříž: „Stříkané malby kombinující siluetu konkrétní postavy se seriálním prvkem technického rastru se v jistém smyslu jeví jako návrat. - K používání rastru na celé ploše plátna sáhl malíř již v roce 1967, tehdy ve snaze objektivovat individuální skutečnost poukazem na to, že se lidské bytí odehrává v relacích zvětčujících vztahů sociálních a civilizačních.“⁹³ Jako prvek civilizační a uvádějící dílo do kontextu dané doby interpretují rastr i další teoretici: „Ve stříkaných obrazech posledních let vychází rastr často přímo z průmyslového odpadu a vnáší tak do obrazu jistý civilizační moment.“⁹⁴

94

90 „Zajímavým momentem, ke kterému se autor průběžně vrací, je motiv rastru. V dekalkových technikách to byl zprvu otisk běžného denního předmětu, který podtrhoval působivost a pravdivost obrazu.“ - ŘEHÁKOVÁ (cit. pozn. 31)

91 BRIKCIUS (cit. pozn. 19)

92 Ibidem.

93 KŘÍŽ (cit. pozn. 26)

94 ŘEHÁKOVÁ (cit. pozn. 31)

„Svítivé struktury obrazu jsou stříkány přes rastry vzniklé pro účely technické nebo dokonce jako odpad moderní technologie. Tak se před námi v obraze působícím jako zdroj vyzařování neznámých paprsků světelné povahy setkávají ve snad nechtěné ironii výsledky vývoje evropské civilizace. Tradice krásna a svítivý lesk moderní technické civilizace.“⁹⁵

„Rudolf Němec vidí skutečnost přes rastr. Je to vidění, jemuž se před oči staví optika mechanických způsobů zobrazování, záznamů a přenosů.“⁹⁶ a podle Olafa Hanela jde dokonce o svého druhu využití ready-mades.⁹⁷

Němec zprvu používal k vytváření rastrů především odpad ze železa a kovu – rohože, pletiva, perforované plechy. Ve stříkaných obrazech z osmdesátých let používá stále častěji předměty a odpad z plastu. Stejně struktury se opakují na mnoha obrazech v různých variacích. „Jednoduchost znaku však neznamená jednodušší práci. Musí se pořád zkoušet a vynalézat. Malíř je ve střehu, jde jako ohař po stopě rastrového materiálu. Některý koupí v obchodě, jiný najde v odpadu. Hledá plastické zboží, košíčky, rohože, podložky. (...) Ve výsledku však odpad není vidět. Materiály nevydávají svědectví o svém původu. Po sprejování se skládají do mřížek s velmi přesnou ražbou, která neztrácí na zřetelnosti ani, když se obrazce různě překládají a překrývají.“⁹⁸ Technologie stříkaných obrazů se pak změnila, když umělec dostal darem od známé z Paříže stříkací pistoly a mohl odložit opotřebovanou fixírku.⁹⁹ Technika stříkání se díky tomu zjemnila a malíř mohl docilovat jemnějších barevných přechodů. „Atentát se zjemňuje. Umělec je uhranut optikou barevné hry rastrů, překrýváním barevných tónů dosažených náhodným postříkem, a ani teď se nestydí domalovávat štětcem. Aby se své nastavené barevnosti ještě více nabažil, slouží mu jako podklad email, olej a akryl.“¹⁰⁰

Právě změna barevnosti je na první pohled nejvýraznější proměnou odlišující Němcovu tvorbu let osmdesátých od let sedmdesátých.¹⁰¹ Tiskařské barvy nahradily nově barvy akrylové, doplněné jako vždy olejem. Němec si „dopřává hýřivou barevnost v tónech jasných, syrových a dráždivých. Neopouští modrou, erbovní barvu svých otisků, ale vyostřuje

95 NAUMANN (cit. pozn. 16)

96 PETROVÁ (cit. pozn. 7)

97 „Jde o nasazení „ready-mades“, o využívání objevů moderní techniky, která především slouží člověku.“ - HANEL (cit. pozn. 3)

98 PETROVÁ (cit. pozn. 7)

99 BRIKCIUS (cit. pozn. 19)

100 Ibidem.

101 „Barevnost se radikálně změnila, temnosvit otisků a dekalků ustoupil a byl nahrazen překvapující pestrostí, kde převažuje barva žlutá, barva slunce, ale umělá.“ - HANEL (cit. pozn. 3)

ji. Je to však žlutá, kterou miluje, jako barvu slunce.“¹⁰² Žlutá se stává centrální barvou pokrývající většinou celou plochu obrazu – je použita pro siluety i pozadí, a následným postříkem přes šablony a rastry je členěna jasnou modrou, červenou a zelenou. Tato čistá, základní barevnost může v kombinaci s přesně vymezenými tvary vytvořenými nanášením barvy přes papírové šablony působit až agresivně a tvrdě. Zjemnění přináší barevné přechody vzniklé stříkáním barvy. Vyostřená barevnost ale také zesiluje emocionální účinek obrazů. Jak poznamenal Jindřich Chaloupecký: „Od Delacroixe, Baudelaira, Runga, Hegela se přirovnává malířství k hudbě a v barvě se hledá jeho podstata. Není to pouhá metafora. Je podstatný rozdíl mezi vnímáním tvaru a barvy.

G. J. von Allesch píše ve své známé práci věnované estetickému jevení barev o „šokovém působení“ čistého barevného vjemu; když zaplnil celé zorné pole jednou barvou, tu pokusné osoby ji vnímaly „jako oslnění“, „bránily se její přemoci“, ať už jim přitom připadala „bezútesnou, nesnesitelnou jako nepřetržitý řev“, anebo „nádhernou, velkolepou jako moře světla, jako nadzemské záření“.¹⁰³

Pro Němce byla a je barva jedním z nejdůležitějších a nejsilnějších prostředků malby a současně nositelem kvality světelné, světla samotného, jakožto vyššího principu ve světě vůbec¹⁰⁴: „Barevné světlo se rozkládá všemi směry v pořádku duhy nebo zpřeházeně. Světlo vibruje, vlní se, tiká směrem dovnitř a ven. Na hranici mezi světlem a stínem je pomlčka, rozhraní je neurčité a propastné. Valéry přechodu mohou být měkké, jdou-li do stínu, a tvrdé, jdou-li do světla. Záleží též na objektu, je-li rozplizlý, je tmavší, při tvrdosti objektu je více jasů. (...) Předměty plují bez tíže v hranách duhových barev, vše jak domino, může se přeskupit, jako dětská stavebnice. (...) Světlo je tajemství, vzniká ze tmy zábleskem, mlhy světla, šlehy, ostré prudké světlo reality, vše může zářit s duhovým okrajem.“¹⁰⁵

4.3 Siluety

Slunečné žluté barvy a další barvy duhy používá Němec na svých velkých plátnech věnovaných siluete ženského těla. Tak jako už dříve, využívá i nyní fotografie jako předlohy

102 PETROVÁ (cit. pozn. 7)

103 CHALUPECKÝ (cit. pozn. 15), s. 13

104 „Bylo zřejmé, že autora zajímalo světlo vystupující z temna, stopa světla, jeho průlet prostorem nebo světelné vyzařování předmětů. - PETROVÁ (cit. pozn. 2)

105 NĚMEC (cit. pozn. 20), s. 36-38

pro podobu šablon stříhaných v papíru a kartonu.¹⁰⁶ „Vystřihuji a zvětšuji šablony podle fotografií, které mě zaujmou a fascinují. Kladu šablony vedle sebe na plátno nebo na igelit v pořadí různých barev. Pracuji s optickým jevem, který by mohl být komunikativním vakuem.“¹⁰⁷

Zajímavého efektu dociluje Němec několikanásobným posouváním šablon,¹⁰⁸ čímž na stříkaných obrazech vytváří díky různému stupni barevné intenzity dojem stínování nebo zmnožení figury jako je tomu např. na obraze *Silueta V.* (1981), *Silueta ve žluté* (1981), *Sedící akt* (1985) atd.

Jak podotýká Nad'a Řeháková, toto zdvojení vnáší do Němcových obrazů dojem pohybu.¹⁰⁹ Do jinak plošného efektu, který vzniká stříkáním barvy přes šablony, díky tomu také proniká prostorovost. Toto zmnožení postavy je ale možné vnímat i obsahově v kontextu jedinečnosti versus multiplikace, což nejjasněji evokují obrazy, na nichž Němec přímo pracuje s opakováním téhož motivu – používá dvakrát tutéž šablonu, jako v obraze *Negativní-pozitivní figura* (1982) nebo *Dvojitý vjem* (1985), takže tematizuje pohled do zrcadla nebo přímo dvojnictví; tutéž šablonu ale v jiném měřítku zase používá na obraze *Siluety* (1982). Tuto strategii je vedle toho možné vnímat v kontextu tendencí nové figurace, která často užívá tzv. narativní princip a seriálnost, ale také multiplikaci, jak píše Luděk Novák: „Poněkud odlišný princip je multiplikace, kdy dochází k variaci jednoho motivu, např. ženského aktu. (...) V těchto sériích vystupují mnohem jasněji drobné odchylky, modifikující základní typ.“¹¹⁰

Ještě výrazněji využívá Němec tohoto principu v některých pracích na papíře, kde mnohonásobně opakuje tutéž figuru. Opět využívá otisku – a sice otisku papírové šablony (*Otisky šablony*, 1982), kterou mohl použít pro stříkané obrazy. Černou tuší nanesenou na šablonu otiskuje ve třech řadách pod sebou sedmero stojících ženských siluet – jednotlivé otisky z téže šablony mají ale pokaždé jinou sytost a přesnost obrysu a jsou tak účinným dokladem neopakovatelnosti dekalového otisku. Figura je jasná jen občas, spíše se její

106 „Figury, třebaže siluety nebo světlé stíny – šlo většinou o postavy nahých žen - měly pořád východisko v živém tvaru, kresleném podle modelu nebo vzatém z fotografie.“ - PETROVÁ (cit. pozn. 7)

107 ŘEHÁKOVÁ (cit. pozn. 31)

108 „Důmyslným animováním šablon a rastrů a jejich následným stříkáním pistolí na plochu plátna dociluje autor překvapujících výsledků.“ - PETROVÁ (cit. pozn. 7)

109 „Silueta je v posledních letech často obrysově zdvojena a toto zdvojení vnáší do Němcových obrazů také zdání pohybu.“ - ŘEHÁKOVÁ (cit. pozn. 31)

110 NOVÁK (cit. Pozn. 14), s. 15

kontury ztrácejí a postava se proměňuje v neidentifikovatelné objekty podobné skvrnám na Rorschachových testech. Jedině díky multiplikaci tvaru si složíme dohromady celistvou podobu ideálního otisku a v mysli rozeznáváme, že jde o figuru.

Podobně Němec animoval stojící postavu také na kresbách podle šablony, kde opět využil dojem rozloženého futuristického pohybu – například pádu nazad – když figuru obkreslil několikrát s chodidly na tomtéž místě, ale s trupem posouvajícím se dozadu k zemi.

Tyto hry zdvojení a variací jsou rozšířením Němcova hlavního zájmu, který se stále soustředí na solitérní postavu nahé ženy. Ve stříkaných obrazech znovu opakuje motiv schoulených žen semknutých v polohách úzkosti a osamělosti, ale i přirozené intimity. Dvojaký dojem vyvolává obraz *Radosti a bolesti* (1985) [28], který ukazuje ženu tisknoucí trup k pokrčeným nohám a s hlavou v dlaních. Toto gesto, které bychom intuitivně připsali pláči a nářku, je však vyvedeno z míry žhnoucí žlutou barevností, kterou si tradičně s pocity smutku nespojujeme. Postava je zasazena v obdélníkovém prostoru, který známe už z raných Němcových obrazů a nad ní se mezi svítivými rastry vznáší obrys kruhu a čtverce jakoby zosobňující základní, ale protichůdné esence, jakými je v lidském životě i radost a bolest.

Velmi podobnou pozici těla zaujímá také žena na obraze *Zraněná* (1986), emocionální náboj výjevu je zde ale jednoznačnější. Tomu odpovídá i barevnost – silueta je sice i zde vyplněna čistou žlutou, okolí je ale překryto jemným, tmavomodrým popraškem, který vytváří stíny i kontury okolních předmětů. Barevnost tohoto obrazu je méně zářivá, avšak velmi precizně akcentovaná červenou, bledě modrou a bílou, již je navíc užito také ke zdvojení figury, jejíž druhá silueta je o velký kus posunuta a v jemném bílém poprašku působí nehmotně, skoro jako by se jednalo o netělesnou podobu téže ženy, duši, která se pohybuje v jiných sférách než její tělesná schránka.

Méně sevřenou polohu s hlavou na kolenou má *Zamyšlená* (1985) nebo také *Figura ve čtverci* (1986); ingresovskou siluetu představuje *Sedící ženský akt* (1985), který k nám sedí otočen zády a má podobně světelně pulzující barevnost jako obraz *Radosti a bolesti*, je také umístěn v podobném prostoru, ale nad jeho hlavou už se vznáší pouze trojitý obdélník. Všechny tyto siluety vyjadřují něhu spojenou s křehkostí a zranitelností, jejich barevnost ale současně reprezentuje umělcovu suverenitu.

Zmíněné akty jsou umístěny do prostoru s určitou mírou perspektivní hloubky a podobně je tomu také u některých vertikálně situovaných siluet. *Silueta ve žlutém* (1981) je

opět natočena zády a stojí v kontrapostu umístěna v kubickém prostoru, kde se objevuje mnoho obrysů nejrůznějších předmětů přestříkaných barvou. Stín těla je rozdělen napůl na červenou a modrou, čímž je díky optické kvalitě teplých a studených barev zesílen dojem prostorovosti. Tomuto obrazu se velice podobá *Silueta V.* (1981), kde je ženská figura zobrazena jen od hlavy k hýždím a z profilu. V prostoru s velkým množstvím nejrůznějších rastrů jí nad hlavou levitují velké rozevřené nůžky. Tyto jakoby koupelnové scény jsou konkrétně situovány na obraze *V koupelně* (1982), kde vidíme ženu ve sprchovém koutu provedenou také technikou stříkání barvy přes šablony, ale v reálnější barevnosti, kde tělo je růžové a koupelna modro-zelená. I jediný stříkaný rastr tu má konkrétní místo – představuje rohožku před sprchou. Na tomto obraze jsou barvy stříkány ve velkých plochách a jejich různá intenzita vytváří realisticky působící valéry. Svoji kompozicí připomene tento Němcův obraz dílo pop-artisty Toma Wasselmana *Vana č. 3* (1963).

Do bytového interiéru, jehož doplňky jsou opět vytvořeny pomocí stříkání barvy přes plastové předměty, je umístěn *Ležící akt I.* (1981) otočený k nám čelem. Pomocí velmi jemně prostříhávané šablony jsou zde stříkáním barvy znázorněny také kontury obličeje, vlasů a nader, s čímž se u Němcových aktů nesetkáváme příliš často, protože bývají otočené zády nebo z profilu.

V prostoru s ubíhající perspektivou se nachází také *Sedící dívka* (1985), jejíž tělesný tvar je několikanásobně vyplněn sítí rastrů přecházející ve zmnožené barevnosti také do stěny za ní. Celoplošný rastr se objevuje i na dalších obrazech s ležící (*Ležící I.*, 1984) i stojící siluetou a v roce 1981 je zvýrazněno vertikální členění rastru. Svislé pruhy se pak znovu vyskytují i bez rastru. Pravidelnými, téměř stejně širokými pruhy je dělena dvojice obrazů ležících aktů z roku 1983 (*Ve spánku* [26], *Ležící II.*). Oba obrazy jsou velmi pestře barevné, nechybí zelená, červená a oranžová a díky prolínání teplé a studené škály barev na střídajících se pruzích mají zajímavý optický efekt trochu připomínající roláže Jiřího Koláře.

Velice zajímavou kapitolou mezi stříkanými obrazy jsou téměř v polovině osmdesátých let obrazy citující slavné ikony dějin malířství, které Němec obdivuje. Tato série *Vzpomínek* zapadá do široké tendence apropriací, které se staly v osmdesátých letech mezinárodně aktuální a všeobecně je možné je spojit se strategiemi post-moderny, jíž je přivlastňování a

přetváření odkazů minulosti bytostně vlastní.¹¹¹ Apropracie se však v těchto obrazech ne-
vztahuje pouze k námětu, který cituje slavná díla, ale Němec se také vztahuje ke strate-
giím, které používal pop-art, především Andy Warhol, tedy zmnožení téhož námětu, jeho
barevné variace a víceméně technický přenos (stříkání barev přes šablony).

Obraz *Vzpomínka na Maneta* (1983) [27] parafrázuje *Snídani v trávě* Eduarda Maneta
zopakovanou šestkrát ve dvou svislých pásech – vždy třikrát pod sebou. Ze Snídaně byla
vybrána pouze ústřední trojice z předního plánu vystřižená jako silueta do papírové šablo-
ny. Jednotlivá pole jsou pak variována barevně i použitím různých rastrových vzorů, které
známe z jiných Němcových obrazů – elipsy a čtverce, síť různě velkých obdélníků, kruho-
vé body, čtyřcípé hvězdy a síť složená z trojúhelníků.

Další citací Eduarda Maneta je *Vzpomínka na Olympii* (1984), tentokrát provedená
pouze jednou na velkém plátně. Z originálu je vybrána opět pouze silueta hlavní postavy
ležící na lůžku a služky v pozadí. Celý obraz je překryt střídajícím se obdélníkovým a bo-
dovým rastrem a rozdělen několika diagonálními a vertikálními pruhy na trojúhelníkové
sekce. O stupeň světlejší barevnost pruhů způsobuje, že prostorově vystupují dopředu a
vyvolávají do jisté míry optický klam.

V témže roce jako *Vzpomínka na Maneta* vznikla *Vzpomínka na Monu* s podobnou
kompozicí – tentokrát je původní motiv zopakován čtyřikrát v pravidelném uspořádání -
dvě vedle sebe, dvě nad sebou. Silueta slavného portrétu je provedena opět přes šablonu v
kombinaci modré a žluté – dvakrát jakoby v pozitivu a dvakrát v negativu. Třikrát má po-
stava naznačen také obličej a krajinné pozadí za ní, čtvrtá je prázdný fantom bez tváře. Pro
jednotlivá pole je pak použito střídavě průmyslového rastru a pravidelných pruhů ve vodo-
rovném i svislém řazení. Každé pole je samozřejmě barevně jiné. Němec se tímto dílem
nepřímo vrací k Warholově obrazu *Třicet je lepší než jedna*, který také multiplikuje Monu
Lisu a který Němec poprvé viděl před téměř dvaceti lety ve Vídni. Zároveň jím vzdává
hold jednomu ze svých nejoblíbenějších děl maliřského umění, kterému věnoval i jednu ze
svých próz „Ukradl jsem Monu Lízu“:¹¹²

„Po návratu do Prahy jsem si na diapojektoru neustále promítal diák s Mončou, myslel
jsem na Leonarda a na lásku Jana Zrzavého k Monče. Také jsem udělal obraz podle toho
diáku, 4x Monu a kresby dle Mony. Neustále ta potvora krásná se na mne šklebí svým zá-

111 „Parafrázemi klíčových ikon světové malby se vřadil do širší vlny apropracie typické pro
světovou poválečnou malbu.“ - KLIMEŠOVÁ (cit. pozn. 1)

112 NĚMEC (cit. pozn 20), s. 29

zračným úsměvem pocházejícím až odněkud z Řecka nebo až z Indie. Kolikrát jsem se snažil ji parafrázovat v blázinci.“

Multiplikací a barevným variováním Němec parafrázoval také obraz *Svoboda vede lid* od Eugena Delacroixe, nikoli ale technikou stříkání barvy, ale vystřiháváním a prolínáním barevných papírů s vystřiženou siluetou skupiny postav na barikádě. Takto zopakoval i motiv Manetovy *Olympie*. Tím, že vedle sebe zkomponoval jak tvar pozitivní, tak negativní (tzn. siluetu i prázdné místo, které po ní zbylo v archu papíru), vytvořil téměř abstraktní koláž, v němž ukrytý tvar známého obrazu odhalíme až po pozornějším zkoumání.

Technikou stříkaných obrazů Němec vytvořil kromě figurálních kompozic i několik krajin. Návratem k městským výjevům je obraz *Stavba* (1984), kde čtyřikrát v síťovém rastru opakuje pravidelný kubický tvar výškových budov. Střídáním barev, šablon a struktur rastrů vytváří i volnou krajinu jako je *Krajina s mostem* (1985) nebo *Krajina s jezerem* (1985), která má téměř abstraktní charakter. O tom, že zobrazení krajiny není Němcovi cizí, svědčí už dřívější dekalky nebo pokusy o návrat k realistické štětcové malbě v roce 1977. U krajiny ale nikdy dlouho nevydržel a jak podotýká Brikcius „hned se bleskurychle vrací k vystřižené figuře.“¹¹³

4.4 Abstraktní figurace, objekty

Ve druhé polovině 80. let se ale Němec nevrací k figuře anatomicky podobné lidskému tělu nebo jeho siluetě, obrací se k zobrazení zjednodušenému, geometrizovanému, nebo jak to on sám označuje „totemizovanému“. Dospívá tak k paradoxu „abstraktní figurace“.¹¹⁴ Tento posun od skutečné postavy k totemu je do jisté míry přirozeným vývojem práce s rastrem, který zde získává naprostou hegemonii, odráží však také neutuchající zájem umělce o figuraci jako takovou, její proměny a posuny. Jak zdůraznila Eva Patrová: „Neredukujeme umění situace na figuraci (ačkoliv ta je dnes v nejširším smyslu symptomem situace), jako je nevážeme k jediné tendenci. V osobním vývoji je třeba zcela zdůvodněný odvrát od zobrazení figury ke tvaru méně zjevnému, výtvarně absolutnějším, v němž je figurativ-

113 BRIKCIUS (cit. pozn. 19)

114 „Abstraktní figurace je název, jímž Němec označuje stávající stav svého permanentního dobrodružství s lidskou postavou (...) Tyto abstraktní figury by se také mohly nazývat rastrovými figurami nebo figurami geometrickými.“ - PETROVÁ (cit. pozn. 7)

nost obsažena implicitně.“¹¹⁵ Tvar figury je redukovaný a schematizovaný, přesto však stále čitelný. Němec „objevuje, jak málo stačí k ideografu figury (...) Nyní mu jde o figuru jako znak. Ostatně figura znamená nejen postavu, ale i obrazec. Variabilita je nekonečná. Abstraktní figuraci se autor dostává k postupu, který je vlastně méně abstrahováním a více vytvářením.“¹¹⁶

Figury a totemy jsou složeny z geometrických tvarů a ploch rastrů, které pokrývají celý obraz. „Jestliže dříve rastry figuru doprovázely nebo ji převrstvovaly, vřazovaly do prostředí, byly jakýmsi jejím protihračem, předmětným prvkem vedle lidského těla, nyní jí přímo konstruují.“¹¹⁷ Barevnost je většinou omezena na jasný odstín barev základních – červené, modré a žluté. Některé totemy jsou vytvořeny obrysovou kresbou přes rastrové pozadí (*Milenci II.*, 1986), jiné přímo skládáním různě barevných rastrů s odlišnými vzory (*Totemická královna*, 1987) a jiné kombinací rastru a barevných ploch (*Totemická figura*, 1987). Znakové figury se objevují buď samostatně, nebo ve dvojicích – většinou muž a žena (*Pocta Antonínu Strnadelovi*, 1988). Na totemických figurách se podobně jako při pohledu na africké masky nebo skutečné indiánské totemy přesvědčujeme, že postavu jsme schopni rozeznat pouze na základě naznačení některých hlavních rysů, jako je obličej, končetiny, ňadra, nebo pohlaví a to i za pomoci jednoduchých geometrických tvarů. Odkazem k rafinované jednoduchosti tak zvaně primitivního umění jsou i nové názvy Němcových obrazů – jako *Velký náčelník* (1987) nebo *Žena - Hvězda* (1989) [31].

I na Němce můžeme použít prohlášení, které věnoval Ivan Neumann Jiřímu Sopkovi na jeho společné výstavě s Němcem, Lamrem a Načeradským: „Přes závany archaičnosti, nesené totemizací figur vypovídají jeho obrazy o současném světě a jeho křehkosti, ohroženosti i úzkostech.“¹¹⁸ Němec spolu s těmito svými přáteli zažívá „...úlek v okouzlení se zřetelnou obavou o osud této civilizace s člověkem nerozlučně spjaté. Tato obava však není prezentovaná jako drastická vize, ale spíše jako hýřivé, sarkastické, ironizující groteskní drama na scéně světa.“¹¹⁹

Siluetu žen i totemické figury samozřejmě Němec opakoval stříkanou technikou také na papíře. Motiv, který na velkém plátně nenajdeme, ale rozvíjel jej na papíře, jsou abs-

115 Eva PETROVÁ: Umění situace, in: Výtvarné umění 1-2/1968, s. 60

116 Ibidem.

117 PETROVÁ (cit. pozn. 7)

118 NAUMANN (cit. pozn. 16)

119 Ibidem.

traktní kompozice vytvořené stříkáním barvy přes kusy papíru, zpočátku vzniklé jako odstřížky velkých šablon (např. *Tvary*, 1980; *Okna katedrály I. a II.*, 1982).

Motiv abstrahované figury-totemu zaujal Němce natolik, že se jí začal zabývat i prostorově – v sochařských objektech. Prostor pro tyto sochy nalézá především na chatě v Mladostově, kde je staví do zahrady i stodoly. „Tvoření na venku ponouká malíře k sestavám trojrozměrným. V nich pro znak figury stačí sloup, tyč. Volný prostor láká ke zvětšení měřítka, nezáleží na metrech, znamení má být velké.“¹²⁰ Některé asamblážované objekty mají i několik metrů na výšku – jedná se o jakési stély a sloupy.

Materiálem mu jsou opět jako v případě některých rastrů, nalezené předměty a odpad. „I k těmto totemickým sochám pozorně vybírá materiál, nejvíc ho přitahují věci poznamenané lidskou prací. Některé pokrývá barvami, jiné ponechává v původní patině dřeva nebo kovu.“¹²¹ Barevnost je opět ostrá – červená, žlutá, oranžová nebo černá a bílá. Některé figury menších rozměrů slouží k zavěšení na stěnu a některé kompozice jsou vyloženě reliéfní (*Reliéf ze dřeva*, 1975; *Reliéf - Žena*, 1985 [30]). Němec ale sestavuje figurální objekty i z plastových předmětů, které dříve sloužily při tvorbě rastrů na stříkaných obrazech, a z různých dětských hraček sestavuje interaktivní reliéfy sloužící především ke hře. Pro reliéfy používá i tvrdý papír (*Bonboniéra*, 1984; *Zrození*, 1984) a dokonce si ponechává už použité šablony a instaluje je na zeď nebo lepí na papír (*Z ateliéru I.*, 1986). Němec zkrátka beze zbytku využívá jak všechny možnosti technických postupů, tak materiály k nim užité. Každý předmět se může stát artefaktem a cokoli může znázornit nebo naznačit figuru – od vlastního otisku těla po kus dřeva nebo plastu ze smetiště.

120 PETROVÁ (cit. pozn. 7)

121 Ibidem.

Závěr

Umělecký vývoj Rudolfa Němce prošel řadou proměn a objevily se v něm i kratší odbočky a slepé uličky. V centru jeho zájmu stál však vždy především figurativní tvar promítnutý zejména do obrazového celku. Ivan Neumann to vyjádřil takto: „Rudolfa Němce vždy nepochybně zajímal obraz. Nikdy svojí tvorbou smysl vytváření díla nezpochybnil, ale nikdy ho vlastně nezajímala malba. Od počátku je jeho tvorba nesena technickými prostředky současnosti. Připomeňme otisky těla a strukturu látek z prvních obrazů, nebo stříkané obrazy městských interiérů.“ I proto se v umělcově díle vícekrát setkáme s radikální proměnou výrazových prostředků.

Už v počátcích své tvorby, tedy ve druhé polovině šedesátých let, se Němec zařadil do mezinárodního proudu nové figurace. Jak píše Eva Petrová v katalogu Němcovy samostatné výstavy ve Špálově galerii: „Metodou otisku rozvinul princip ernstovské frotáže, kleinovských antropometrií a recalciovského pralidského mysteria. (...) Stal se přes noc protagonistou nové figurace.“

I přes relativní izolaci, s níž se musel Němec v socialistickém Československu šedesátých let vyrovnávat, si umělec našel cestu k informacím o umění na Západě a tyto podněty osobitě využil. Otisk se skutečně stal jedním z jeho ústředních témat; jako nový způsob jeho využití se obrátil k otisku negativnímu, který dál používal i v dekalcích ze sedmdesátých let a za specificky vlastní postup pak považuje především rytou kresbu, která je prováděna v nátěru barvy přes čistou látku. Tento postup při využití jasných tónů akrylových barev rozvíjel i v posledních letech na obrazech středních i velkých formátů a jeho ústředním tématem zůstala ženská postava a motiv koupání.

U Němce jakožto „protagonisty nové figurace“ můžeme přirozeně vysledovat mnohé příbuznosti a styčné body s umělci téhož proudu. Když Luděk Novák charakterizoval ve své monografii jednotlivé projevy, které vystihují různé polohy nové figurace, hovořil mimo jiné o mechanickém otisku, existencialismu, odosobněných postupech při tvorbě díla, o rastrovém členění obrazu atd., což jsou všechno rysy, které se v různé míře vztahují i na dílo Rudolfa Němce.

Jak bylo uvedeno již v první kapitole této práce, Němec měl po technické stránce zejména ve druhé polovině šedesátých let mnoho společného s postupy Yvese Kleina a Antonia Recalcatiho. Není ale možné omezovat jejich srovnání pouze na otisk samotný a je zřejmém že při odhlédnutí od tohoto prvoplánového srovnání, vystoupí na povrch hluboká odlišnost těchto tří autorům, jejichž východiska i cíle se zásadně odlišovaly.

Podobná formální srovnání je možné nalézt i v českém prostředí: otisk těla využívala Eva Kmentová a skrze techniku frotáže se k podobnému výsledku přímého přenosu a zhmotnění věci nebo těla propracovala i Adriena Šimotová; také obrysy a siluety postav i předmětů jsou frekventovaným motivem například u Jiřího Balcara, Evy Kmentové nebo Aleny Kučerové a různé podoby rastru spojeného s figurou nalezneme v díle Karla Machálka nebo Otakara Slavíka. Tento výčet vnějších příbuzností by mohl být ještě mnohem rozsáhlejší, je však nutné si uvědomit, že mnohem těsnější souvislosti váží Rudolfa Němce s jeho malířskými kolegy a blízkými přáteli – Jiřím Načeradským, Jiřím Sopkem, Alešem Lamrem, ale také s kolegy z Křižovnické školy – vzájemné působení v tomto okruhu bylo pro Němce velice důležité a formující.

Vedle toho je třeba si uvědomit, že Němcova tvorba nespočívá pouze v ústřední linii velkých obrazů, ale její charakter dotvářejí také práce na papíře a v dalších médiích, stejně jako Němcovy aktivity s Křižovníky.

Rudolf Němec urazil při svém uměleckém hledání dlouhou cestu a je na místě podotknout, že byl veden nejen tvůrčí energií, která mu vždy byla bytostně vlastní, ale také morální zásadovostí, s níž se jakožto člen českého undergroundu stavěl proti bezpráví a nesvobodě v období totality.

V současné době tento umělec hodně kreslí a sbírá především fyzické síly, aby se mohl pustit do dalších velkých pláten.

Biografie

Rudolf Němec se narodil 19. 5. 1936 v Praze

1953 – maturita na Reálném gymnáziu v Truhlářské ulici v Praze

1953-55 – Vyšší uměleckoprůmyslová škola na Žižkově v Praze

1955-61 – Vysoká škola uměleckoprůmyslové v Praze, ateliér prof. Antonína Strnadela

1964 – několika denní pobyt u příbuzné ve Vídni a shlédnutí výstavy POP etc.

1964 – první experimenty s lidským otiskem

1965 – první samostatná výstava

1968 – samostatná výstava v Galerii Václava Špály v Praze

1968 – stipendijní cesta do Francie (Paříž, Caen, Le Havre); návštěva Londýna

1968 – seznamuje se s okruhem tzv. Křížovnické školy

1969 – uskutečňuje svou první performanci (Kuklení, Roztoky u Prahy), experimentuje s filmem

1971 – zúčastňuje se kolektivní výstavy Konfrontace v Nové síni v Praze

- v 70. a 80. letech se pro Němce zásadně omezila možnost veřejně vystavovat, nemnoho výstav se uskutečnilo mimo Prahu (1977 Mělník, 1981 Brno, 1986 Liberec ad.)

1972 – podílí se na restaurátorských pracích v bazilice Nanebevzetí Panny Marie na Svatém Hostýně

- ve volné tvorbě se věnuje především velkoformátovým dekalkům s využitím specifického postupu otiskování šablon a kresby přes látku

1973-74 – realizuje Křížovou cestu a sgrafita v kapličce pro kostel sv. Jana Křtitele ve Velkém Boru u Horažďovic

- na konci 70. let techniku dekalku střídají tzv. stříkané obrazy; mění se barevnost a rastr se rozrůstá po celé ploše obrazu

- od poloviny 80. let jsou ženské siluety nahrazeny tzv. abstraktní figurací

1987 – opět vystavuje v Praze (Malá galerie Československého spisovatele, Galerie bratří Čapků)

1993 – Olaf Hanel pořádá pro České muzeum výtvarných umění doposud nejrozsáhlejší Němcovu retrospektivu

Rudolf Němec žije a pracuje v Praze.

Výstavy

autorské:

- 1968/03/01 – 1968/03/31 **Rudolf Němec**, Galerie Václava Špály, Praha
- 1977/03 – 1977/04 **Rudolf Němec**, Galerie ve věži, Mělník
- 1981/06 **Rudolf Němec: Siluety**, Klub vědy a školství, Brno
- 1986/07/10 – 1986/08/31 **Rudolf Němec: Obrazy, grafika**, Oblastní galerie v Liberci
- 1987/08 – 1987/09 **Rudolf Němec: Obrazy, kresby**, Galerie bratří Čapků, Praha
- 1992/01/21 – 1992/02/16 **Rudolf Němec: Obrazy/kresby**, Galerie K, Praha
- 1993/04/29 – 1993/06/20 **Rudolf Němec**, Středočeská galerie, Praha
- 1993/07/22 – 1993/08/29 **Rudolf Němec**, Galerie moderního umění v Hradci Králové
- 1997 **Z nesebírky Marcely Pánkové**, Galerie U Kamene, Cheb
- 1997 **Z nesebírky Marcely Pánkové**, Galerie Hermit – Studio 600, Praha
- 1997 **Z nesebírky Marcely Pánkové**, Galerie bratří Čapků, Praha
- 2009/10/06 – 2009/10/30 **Rudolf Němec: Otisky**, Galerie Dolmen, Praha

společné:

- 1965/08/24 – 1965/08/31 **Junge tschechische graphiker**, 1. Teil, Alpbach
- 1966/09/30 – 1966/11/06 **Výstava mladých**, Dům pánů z Kunštátu, Brno
- 1967/02/04 – 1967/02/26 **Nová jména**, Galerie Václava Špály, Praha
- 1967/09 **Obraz 67, Celostátní výstava současné malířské tvorby**, Uměleckoprůmyslové muzeum, Brno
- 1970/04 **Jazz a výtvarné umění**, Galerie ve věži, Mělník
- 1977 Tichá Šárka, Ateliér Magdaleny Jetelové, Praha
- 1979 České umění 1945-1975, Alšova jihočeská galerie, Hluboká nad Vltavou
- 1982 **24 žáků školy profesora Antonína Strnadela**, Galerie ve věži, Mělník

- 1982/03/19 – 1982/04/09 **Lamr, Načeradský, Němec, Sopko**, Kulturní dům Dobříš u Prahy
- 1988/04/23 – 1988/10/02 **České zátiší 20. století**, Alševa jihočeská galerie, Hluboká nad Vltavou
- 1990/09/19 – 1990/12/09 **Člověk v obraze**, Středočeská galerie, Praha
- 1991 **Šedá cihla 78-91**, Dům umění v Opavě; Galerie U Bílého jednorožce, Klatovy
- 1991 **Umění akce**, Mánes, Praha
- 1991/12/12 – 1992/01/12 **K.Š. Křižovnická škola čistého humoru bez vtípu**, Středočeská galerie, Praha
- 1993/06 – 1993/09 **Nová figurace**, Galerie výtvarného umění Litoměřice; poté Východočeský galerie v Pardubicích – Zámek
- 1993/09/09 – 1993/10/31 **Příběhy bez konce – Princip série v českém výtvarném umění**, Místodržitelství palác, Brno
- 1993/12/16 – 1994/03/06 **Záznam nejrozmanitějších faktorů... České malířství 2. poloviny 20. století za sbírek státních galerií**, Jízdárna Pražského hradu, Praha
- 1993 – 2003 účast na serii výstav **Minisalon** (Galerie Nová síň – Praha, Musée des Beaux Arts, Mons, Belgie; Art and Cultural Centre, Hollywood; Courtyard Gallery, New York; Chicago Cultural Centre, Chicago; The Museum of Fine Arts, St. Petersburg;
- 1995/03/08 – 1995/09/03 **České výtvarné umění XX. Století ze sbírek ČMVU**, Dům U Černé Matky Boží, Praha
- 1996/04/26 – 1996/09/29 **I. nový zlínský salon**, Zlín
- 1997/01/30 – 1997/03/23 **Umění zastaveného času. Česká výtvarná scéna 1969-1985**, Brno
- 1999/10/20 – 1999/11/28 **Umění zrychleného času. Česká výtvarná scéna 1958-1968**, Praha
- 2000/04/29 – 2000/10/29 **Současná minulost: Česká postmoderní moderna 1960-2000**, Alšova jihočeská galerie, Hluboká nad Vltavou
- 2003/02/27 – 2003/05/25 **Umění je abstrakce: Česká vizuální kultura 60. let**, Jízdárna Pražského hradu, Praha
- 2003/10/16 – 2004/02/29 **Ejhle světlo**, Moravská galerie, Brno
- 2006/03/09 – 2006/04/30 **Šedesátá**, Galerie umění Karlovy Vary
- 2007/01/18 – 2007/02/15 **Typický obraz**, Galerie Nová síň, Praha
- 2008/06/28 – 2008/11/02 **Autoportrét v českém umění 20. a 21. století**, Alšova Jihočeská galerie, Hluboká nad Vltavou

Bibliografie

uměleckohistorická literatura, encyklopedie:

HOROVÁ Anděla red.: Nová encyklopedie českého výtvarného umění, Praha 1995

JIROUSOVÁ Věra: Křížovnická škola čistého humoru bez vtipu, Praha 1991

MALÁ Alena a kol.: Slovník českých a slovenských výtvarných umělců 1950-2002 (MI-Nou), Praha 2002

MACHALICKÝ Jiří a kolektiv autorů: České ateliéry, Praha 2005

MORGANOVÁ Pavlína: Akční umění, Praha 2010

NOVÁK Luděk: Nová figurace, Praha 1970

ŠVÁCHA Rostislav, PLATOVSKÁ Marie a kol.: Dějiny českého výtvarného umění 6/I., II., Praha 2007

VÁROSS Marian: Nová figurácia, Bratislava 1969

WALTHER Ingo F. ed.: Umění 20. století, Taschen, Kolín 2004

katalogy výstav:

HANEL Olaf: Rudolf Němec, katalog výstavy, Středočeská galerie v Praze, 1993

HLAVÁČEK Josef, PADRTA Jiří: Nová citlivost, GVU Litoměřice, 1994

KŘÍŽ Jan: Rudolf Němec – siluety, katalog výstavy, Brno, červen 1981

NAUMANN Ivan: Načeradský, Sopko, Němec, Lamr; katalog výstavy, Praha 1982

PETROVÁ Eva, GASSIOT-TALABOT Gérald, Narativní figurace, katalog výstavy ve Špálově galerii v Praze, červen 1966

PETROVÁ Eva: Rudolf Němec – otisky, rastry, katalog výstavy ve Špálově galerii v Praze, březen 1968

PETROVÁ Eva: Nová figurace, katalog výstavy ve výstavní síni Mánes v Praze, červenec-srpen 1969

PETROVÁ Eva, NOVÁK Luděk: Nová figurace, katalog výstavy v Domě umění města Brna, leden-únor 1970

PETROVÁ Eva: Kresby, Orlická galerie v Rychnově nad Kněžnou, 1980

PETROVÁ Eva: Rudolf Němec – obrazy, kresby, katalog výstavy v Galerii bratří Čapků v Praze, srpen-září 1987

PETROVÁ Eva: Nová figurace, katalog výstavy, Galerie výtvarného umění v Litoměřicích, 1993

ŘEHÁKOVÁ Naďa: Rudolf Němec – výběr z díla, katalog výstavy v Oblastní galerii v Liberci, červenec-srpen 1986

SCHMIDT Georg: POP etc., katalog výstavy, Vídeň, září-listopad 1964

články v odborném tisku:

CHALUPECKÝ Jindřich: Přítomnost člověka, in: Výtvarné umění 1-2/1968

KRAUSS Rosalind: Grids, in: October, Vol. 9/Summer 1979

KŘÍŽ Jan: Půdorys kritického soudu, in: Výtvarné umění 1-2/1968

NĚMEC Rudolf: Malířská cesta, in: Revolver Revue 15/1990

NOVÁK Luděk: K estetice nové figurace, in: Výtvarná práce, ročník XV/č. 25

PADRTA Jiří: K situaci, in: Výtvarné umění 1968/1,2

PETROVÁ Eva: Abstraktní figurace Rudolfa Němce, in: Ateliér 22/1991

PETROVÁ Eva: Anketa Nová figurace, in: Výtvarné umění roč.19/1969

PETROVÁ Eva: Umění situace, in: Výtvarné umění 1-2/1968

SLAVICKÁ Milena, PÁNKOVÁ Marcela ed.: Zakázané umění I., in: Výtvarné umění 3-4/1995, II., in: Výtvarné umění 1-2/1996

ZYKMUND Václav: Úvaha nad naším současným malířstvím, in: Výtvarné umění 1-2/1968

články v denním tisku:

BORECKÝ Vladimír: Hospoda jakožto promluva – Pokus o Křížovnickou školu, in: Literární noviny 4/1992

BRIKCIUS Eugen: 3x jak, in: Literární noviny, 5/1994

HVÍŽDALA Karel: Svět Rudolfa Němce, in: Mladý svět, 40/1969

další literatura:

BRIKCIUS Eugen: Rudolfovo číslo, in: Vyložení umělci aneb kunsthistorické pohádky, 1990

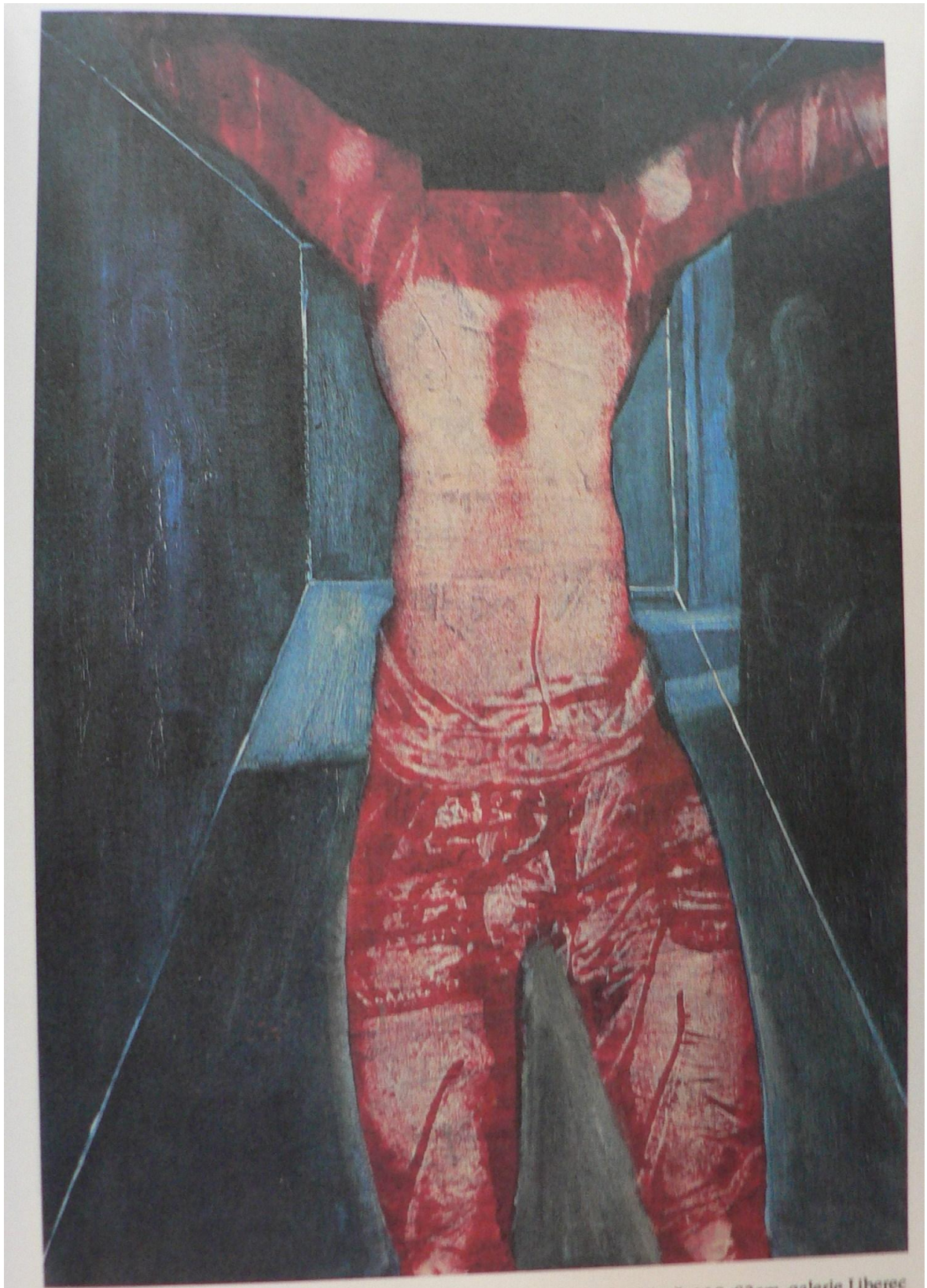
NĚMEC Rudolf: Nerozumím už Nietzsche, Praha 2000

PLINIUS starší: Kapitoly o přírodě, překlad František Němeček, Praha 1974

Seznam obrazových příloh

1. 1964 **V depresi** (email, plátno, 120x85cm), Galerie Liberec
2. 1967 **Mezi bděním** (olej, email, sololit, 145x145cm), soukromá sbírka, reprodukce z katalogu Rudolf Němec 1993
3. 1967 **V beztížném stavu** (email, olej, sololit, 195x135cm), Galerie Benedikta Rejta v Lounech, reprodukce z katalogu Nová figurace 1993, E. Petrová
4. 1965 **Znaky** (tuš, papír), majetek autora, foto T. Jindrová
5. 1968 **Vejce** (tuš, papír), majetek autora, foto T. Jindrová
6. 1970 **Figura I. - oblek pro médium** (igelit, drát), reprodukováno z knihy Nerozmím už Nietzschemu
7. 1970 **Kuklení** (dokumentace akce), reprodukováno z knihy Vyložení umělci aneb kunsthistorické pohádky, E. Brikcius
8. 1971 **Pronikání I.** (dokumentace akce), reprodukce z katalogu Rudolf Němec 1993
9. 1971 **Obydlí** (dokumentace akce), reprodukce z katalogu Rudolf Němec 1993
10. 1971 **Pronikání II.** (dokumentace akce), reprodukce z katalogu Rudolf Němec 1993
11. 1974 **Vznášení** (olej, plátno, 145x110cm), GVU v Roudnici nad Labem, reprodukce z katalogu Rudolf Němec 1993
12. 1974 **Schoulená I.** (olej, tiskové bravy, plátno, 195x150cm), reprodukce z katalogu Rudolf Němec 1993
13. 1975 **Muž u baru** (olej, tiskové barvy, plátno, 190x140cm), reprodukce z katalogu Rudolf Němec 1993
14. 1975 **Autoportrét s negativem** (černobílá fotografie), majetek autora, foto T. Jindrová
15. 1975 **Autoportrét - Výbuch** (černobílá fotografie, 25x15cm), majetek autora, foto T. Jindrová
16. asi 1975 **Silueta I.** (černobílá fotografie, 20x10cm), majetek autora, foto T. Jindrová
17. 1976 **Ve městě** (olej, sítotiskové barvy, plátno, 145x110cm), majetek autora, foto T. Jindrová
18. 1976 **Ulice/Město** (olej a sítotiskové barvy, plátno, 110x140cm), reprodukce z knihy Nerozumím už Nietzschemu
19. 1977 **Sen o moři** (zinkografie, 30x20cm), majetek autora, foto T. Jindrová
20. 1977-8 **Libezný ostrov** (olej, překližka), majetek autora foto T. Jindrová
21. 1979 **Mořská krajina II.** (voskovka, akvarel, papír, 20x30cm), majetek autora, foto T. Jindrová

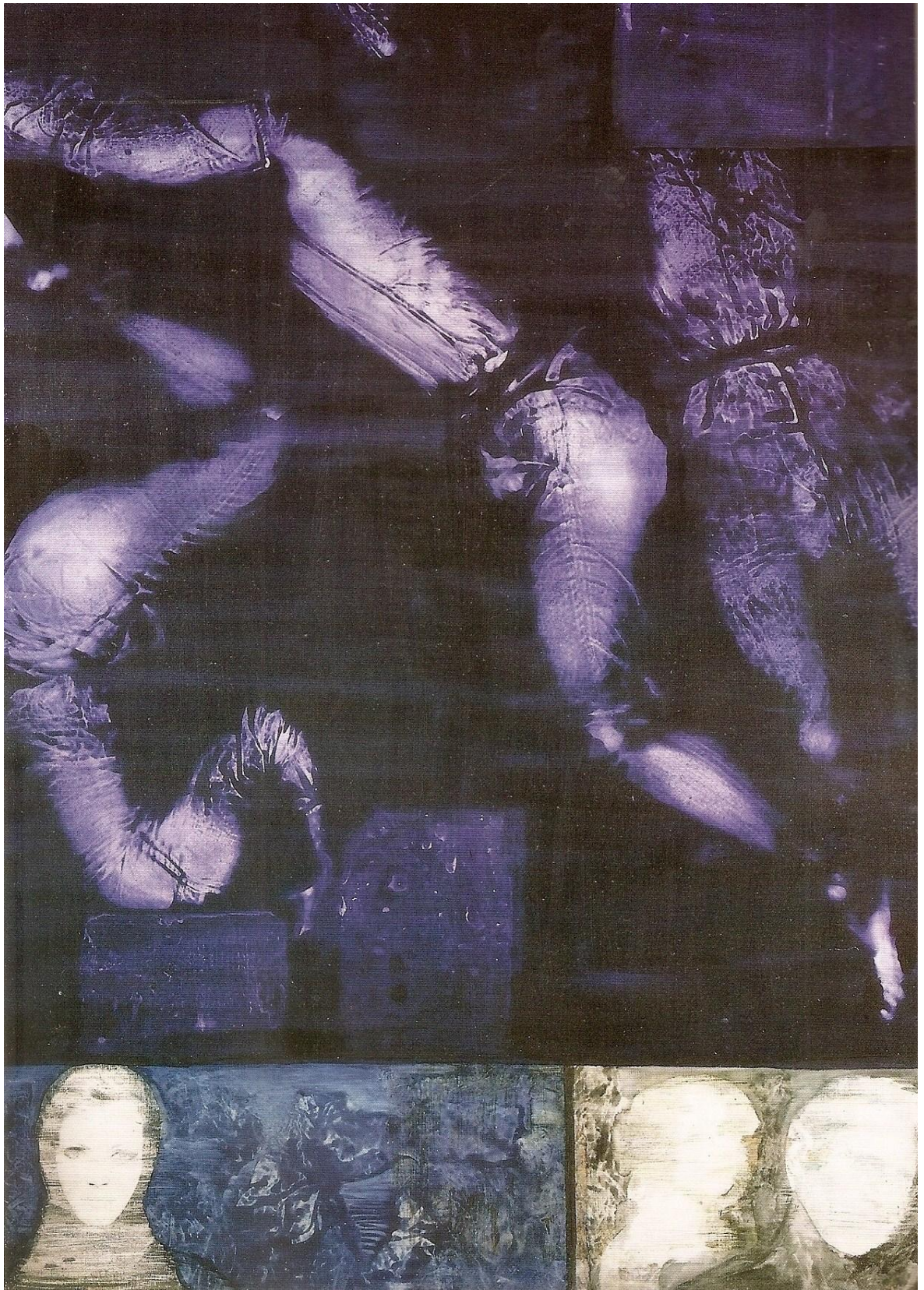
22. 1977 ze série **Dívání do fialového záření** (tiskařská barvy, papír), majetek autora, foto T. Jindrová
23. 1980 **Jev**, ze série **Dekalky** (tuš, papír), majetek autora, foto T. Jindrová
24. 1980 **Dvě přítelkyně** (akryl, olej, plátno), majetek autora, foto T. Jindrová
25. 1981 **Silueta II.** (olej, email, plátno, 145x110cm), majetek autora, reprodukce z katalogu Rudolf Němec 1993
26. 1983 **Ve spánku** (akryl, olej, plátno), majetek autora, foto T. Jindrová
27. 1983 **Vzpomínka na Maneta** (akryl, olej, email, plátno, 145x164cm), majetek autora, reprodukce z katalogu Rudolf Němec, 1993
28. 1985 **Radosti a bolesti** (akryl, email, olej, plátno, 195x145cm), majetek autora, reprodukce z katalogu Rudolf Němec 1993
29. 1985 **Objekt-Vejce** (hliník), majetek autora, foto T. Jindrová
30. 1985 **Reliéf - Žena** (dřevo), majetek autora, foto T. Jindrová
31. 1989 **Žena - Hvězda** (akryl, olej, plátno, 162x136cm), majetek autora, foto T. Jindrová



I. V depresi (1964)



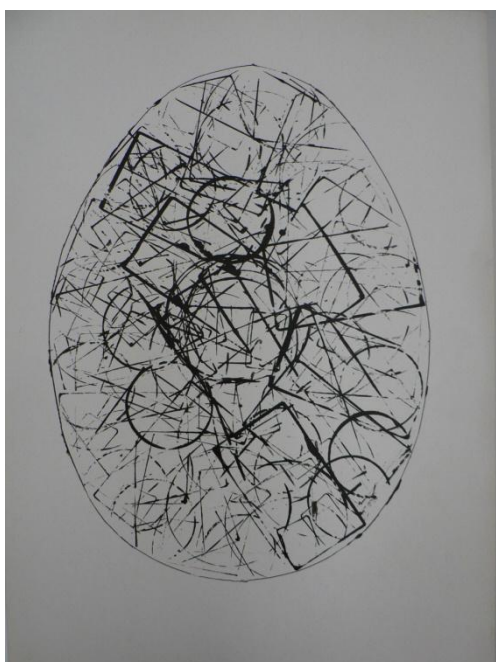
2. Mezi bděním (1967)



3. *Do modré* (1967)



4. *Znaky* (1965)



5. *Vejce* (1968)



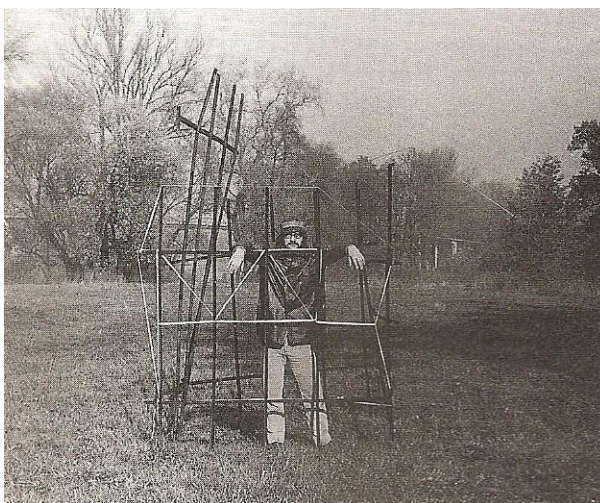
6. *Figura I. - oblek pro médium* (1970)



7. Kuklení (1970)



8. Pronikání I. (1971)



9. Obydlí (1971)



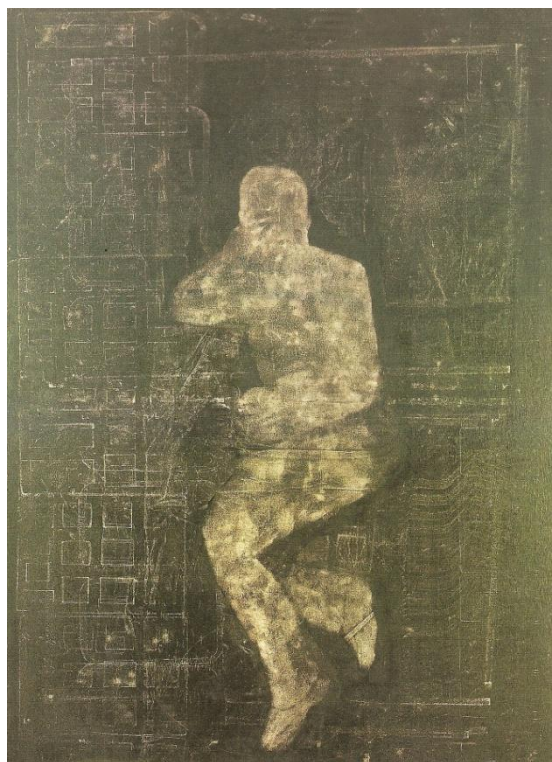
10. Pronikání II. (1971)



11. Vznášení (1974)



12. Schoulená I. (1974)



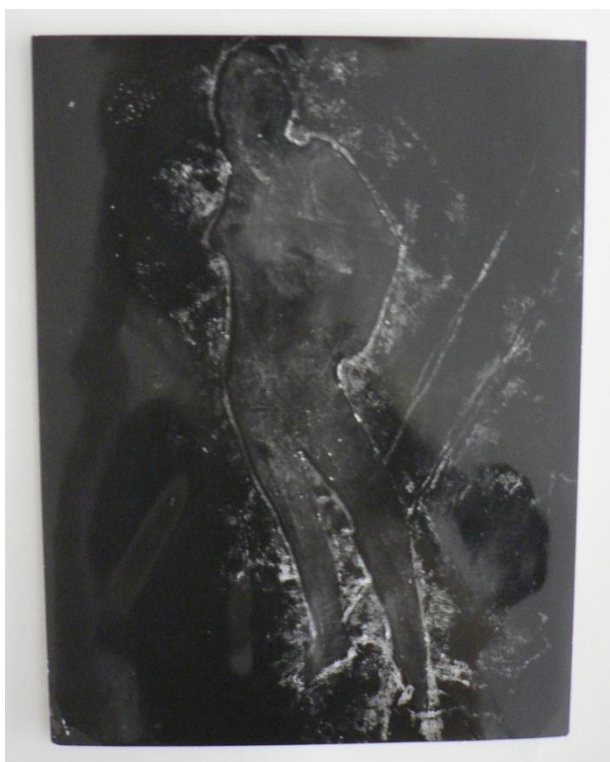
13. Muž u baru (1975)



14. *Autoportrét s negativem (1975)*



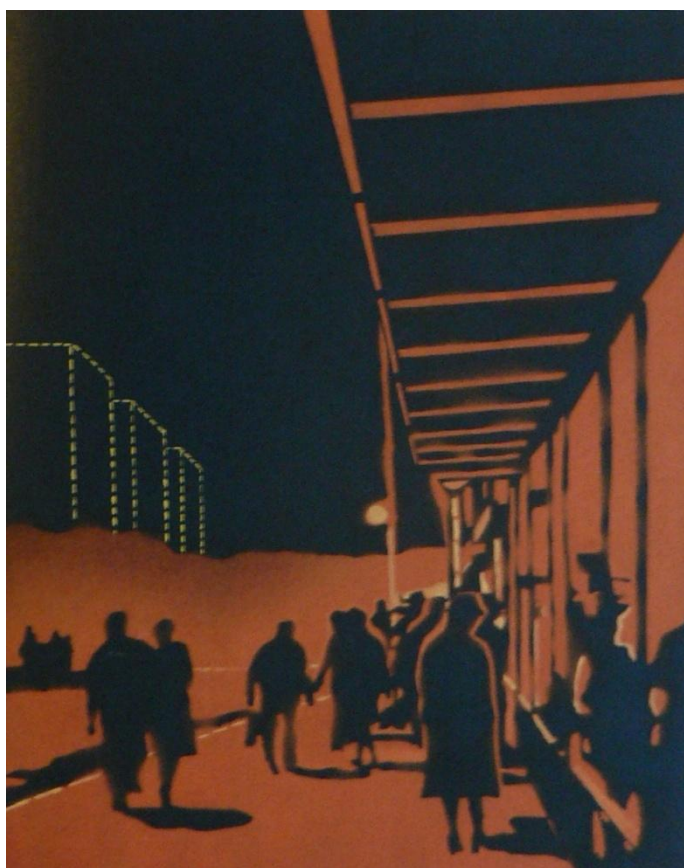
15. *Autoportrét - Výbuch (1975)*



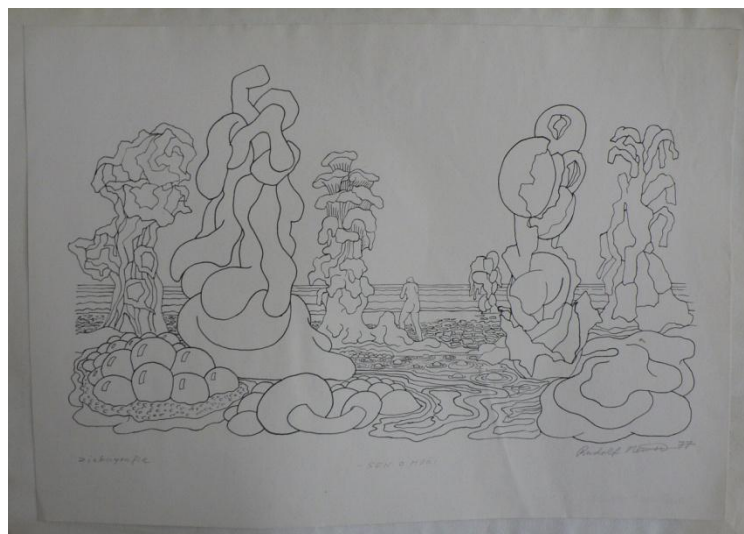
16. *Silueta I. (asi 1975)*



17. *Ve městě* (1976)



18. *Ulice/Město* (1976)



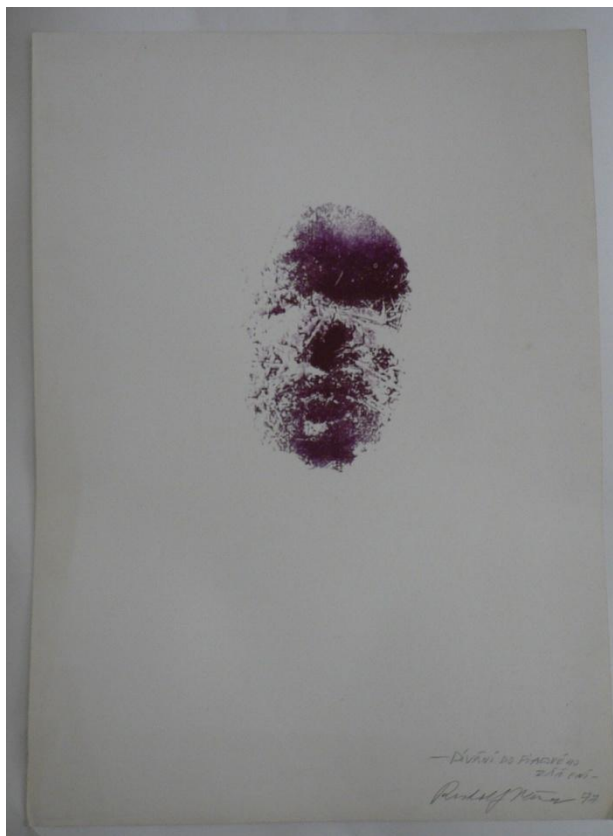
19. *Sen o moři* (1977)



20. *Libezný ostrov* (1977-8)



21. *Mořská krajina II.*



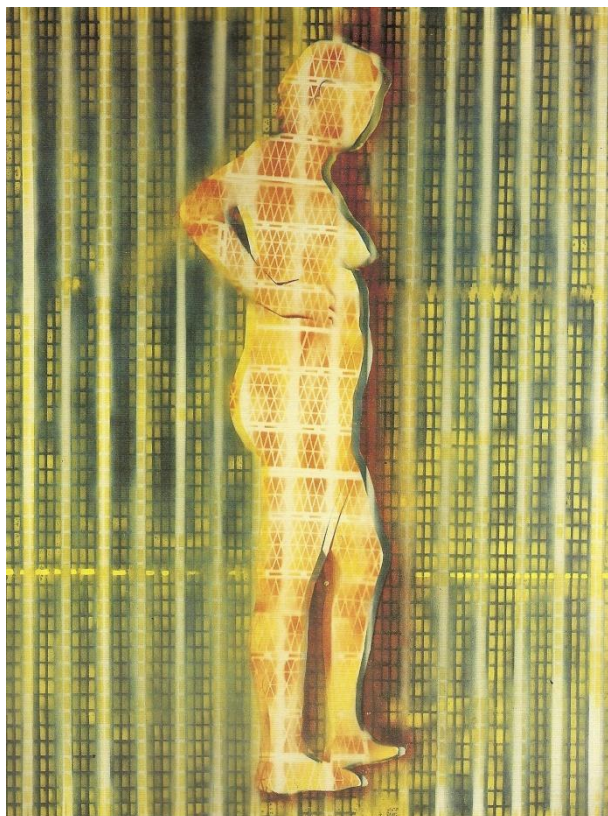
22 Dívání do fialového záření (1977)



23. Jev, ze série Dekalky (1980)



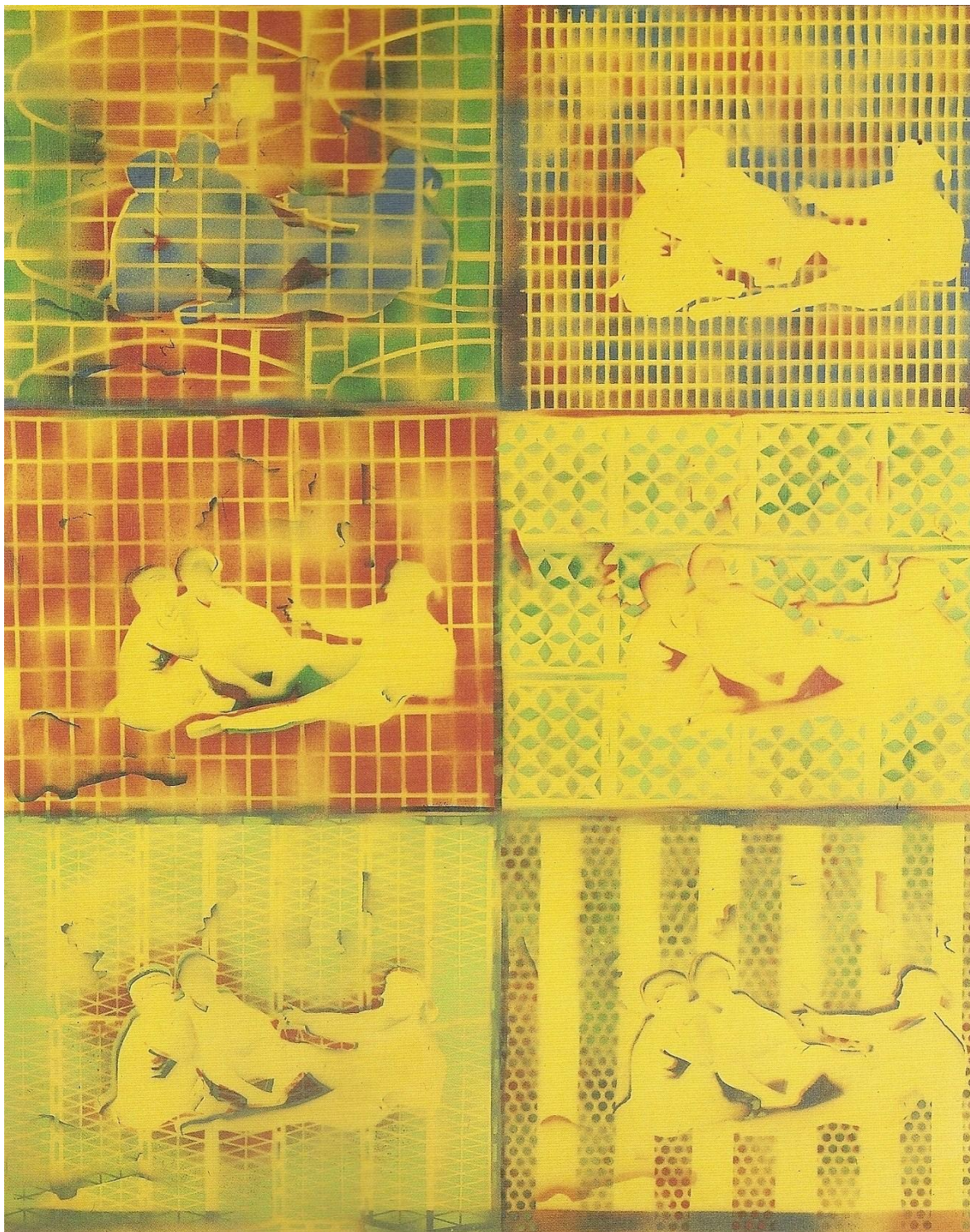
24. *Dvě přítelkyně* (1980)



25. *Silueta II.* (1981)



26. *Ve spánku* (1983)



27. *Vzpomínka na Maneta (1983)*



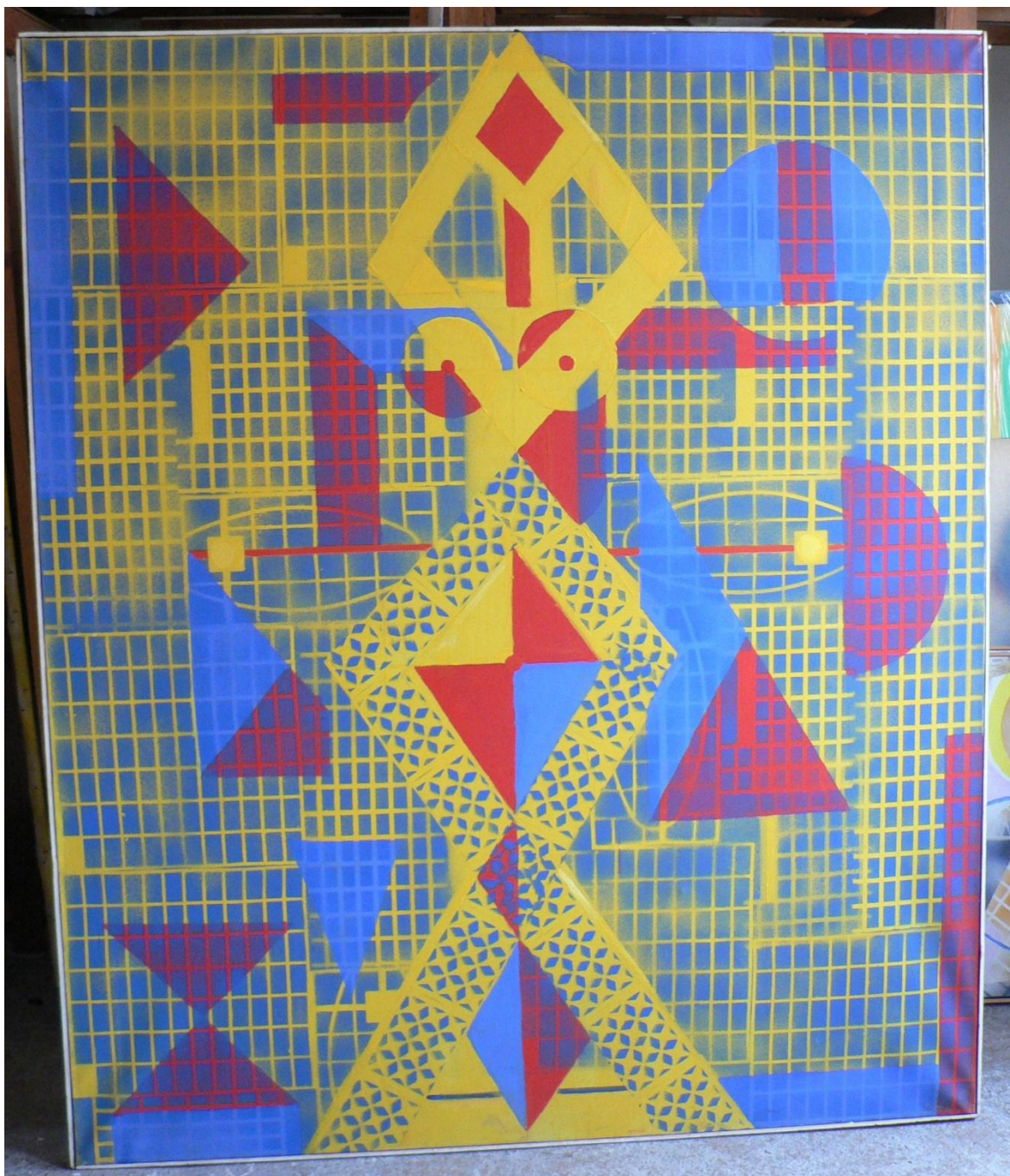
28. *Radosti a bolesti* (1985)



29. *Objekt - Vejce (1985)*



30. *Reliéf - Žena (1985)*



31. *Žena - Hvězda* (1989)