

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav pro dějiny umění

studijní program: Obecná teorie a dějiny umění a kultury

studijní obor: Dějiny výtvarného umění

DISERTAČNÍ PRÁCE

*PODOBY MALÍŘSKÉ EXPRESE V SOUČASNÉM ČESKÉM UMĚNÍ V KONTEXTU
ČESKÉHO A ZAHRANIČNÍHO UMĚNÍ*

*FORMS OF EXPRESSION IN PAINTING IN CONTEMPORARY CZECH ART WITHIN
A CZECH AND INTERNATIONAL ART CONTEXT*

Vedoucí disertační práce: doc. PhDr. Marie Rakušanová, Ph.D.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem disertační práci napsala samostatně s využitím pouze uvedených a řádně citovaných pramenů a literatury a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne

.....

Barbora Ropková

Poděkování

Děkuji doc. PhDr. Marii Rakušanové, PhD. za její laskavý přístup a erudované připomínky při vedení práce. Mé poděkování patří také umělcům, Josefu Bolfovi, Jakubu Špaňhelovi a Lubomíru Typltovi za to, že mi umožnili návštěvy svých ateliérů, diskutovali se mnou specifické otázky své tvorby a ochotně odpovídali na všetečné dotazy.

Abstrakt

Disertační práce se zabývá tvorbou tří současných českých umělců – Josefa Bolfa, Jakuba Špaňhela a Lubomíra Typlta. Důvodem výběru byla skutečnost, že všichni tři umělci jsou zástupci téže generace, která na uměleckou scénu nastupuje na přelomu devadesátých let 20. století a počátku nového tisíciletí a jejich plátna lze shodně označit jako expresivní, ačkoliv jsou již při prvním pohledu patrné rozdíly v intervenci pocitové a rozumové složky, které se podílejí na procesu vzniku díla, ale i jeho obsahu. Současná expresivní malba je ovlivněna vývojem umění druhé poloviny 20. století, jež je založeno na neustálém poměřování expresivní subjektivity a její negace nebo vědomé aplikace a ironizace.

Důležitou pomocí o uvažování odlišností v rámci exprese se mi stala klasifikace německého filozofa Martina Seela, který pracuje se třemi stupni expresivního výrazu - „elementárním”, „zpracovaným” a „kalkulovaným”, jež se v rámci každého jednotlivého díla mísí v odlišném poměru. Jeho dělení se mi stalo podkladem pro uvažování nad tím, že odlišnosti uměleckých stylů jako je expresionismus, abstraktní expresionismus či neoexpresionismus pramení v tom, že v každé etapě se proměňuje vzájemný podíl těchto tří výrazových stupňů, potažmo poměr subjektivní a racionální složky. Současnost, jež je charakterizovaná jako období míchání nejrůznějších stylů a uměleckých přístupů, potom může logicky umožňovat existenci navzájem odlišných expresivních názorů, protože v tvorbě současných umělců dochází k odlišnému míchání těchto tří výrazových stupňů paralelně.

Rozhodla jsem se proto názorně prozkoumat pohyby, ke kterým došlo v rámci zahraniční a české scény v průběhu druhé poloviny 20. století na poli expresivní malby. Z toho důvodu, že české umění vznikalo v odlišných podmínkách, jsem proměny tohoto fenoménu zkoumala v těchto dvou geografických oblastech samostatně, ale také prováděla dílčí rozborů děl a komprace s tvorbou tří vybraných umělců na základě těchto poznatků. Tvorbu vybraných současných umělců – Josefa Bolfa, Jakuba Špaňhela a Lubomíra Typlta jsem následně, s použitím získaných poznatků, analyzovala v příložených monografických medailonech.

Bádání mi umožnilo prozkoumat a blíže naznačit odlišnosti expresivního výrazu těchto tří vybraných umělců, poukázat na spojitost s různými tendencemi na české a mezinárodní scéně, a zároveň prokázat možnou aplikaci fenomenologického dělení expresivního výrazu na rozbor tvorby nejen těchto tří vybraných umělců, ale rovněž na možnou interpretaci epoch spjatých s fenoménem exprese. Práce rovněž poukázala na neadekvátnost označení současné expresivní malby jako ryze subjektivního projevu

individua, a na místo toho představila různé možné hybridní formy exprese, s nimiž se v rámci současné malby můžeme setkat.

Abstract

This dissertation thesis deals with the work of three contemporary Czech artists - Josef Bolf, Jakub Špaňhel and Lubomír Typlt. The reason for choosing these three was the fact that all of the artists represent the same generation which entered the art scene in the late 1990s and their canvases can be equally described as expressive, although right at first glance there are noticeable differences in the intervention of the emotional and sense elements which participated in the creation process of the work of art, but also in its content. Contemporary expressive paintings are influenced by the development of art in the second half of the 20th century which is based on the continuous comparing of expressive subjectivity and its negation or intentional application and irony.

That is why I decided to illustratively explore the movements which took place in terms of the foreign and Czech scene during the second half of the 20th century in the field of expressive painting. Because the Czech art arose in different conditions, I explored the changes of this phenomenon separately in these geographical areas, but at the same time I carried out a partial analysis of the works and comparisons with the work of the three chosen artists based on these findings. Subsequently, I analysed the work of the chosen contemporary artists – Josef Bolf, Jakub Špaňhel and Lubomír Typlt, using my findings, in the monographic entries attached to this thesis.

The research enabled me to explore and indicate the differences of the expressive aspect of the three chosen artists in more detail, point out the relation to different tendencies on the Czech and international scene and at the same time prove the possible application of the phenomenological division of the expressive aspect for the analysis of the work not only of the three chosen artists, but also a possible interpretation of eras connected with the phenomenon of expression. The thesis also pointed out the inadequacy of referring to contemporary expressive paintings as to the purely subjective expression of an individual, and instead I introduced several possible hybrid forms of expression we can face in the contemporary paintings.

Klíčová slova

exprese, diverzita exprese, niterná exprese, subjektivita, autentičnost, spontánnost, spiritualita, kalkulovaná exprese, gesto, estetizace, konceptuální exprese, hybridní exprese, racionální koncept, inscenace, avantgarda, modernismus, utopie, expresionismus, abstraktní expresionismus, informel, existencialismus, postmodernismus, neoexpresionismus, Josef Bolf, Jakub Špaňhel, Lubomír Typlt

Keywords

expression, diversity of expression, visceral expression, subjectivity, authenticity, spontaneity, spirituality, calculated expression, gesture, aestheticization, conceptual expression, hybrid expression, rational concept, productions, avant-garde, modernism, utopia, expressionism, abstract expressionism, informal, existentialism, postmodernism, neo-expressionism, Josef Bolf, Jakub Špaňhel, Lubomír Typlt

Obsah

1.	ÚVOD	19
2.	CESTY EXPRESE, JEJÍ NEGACE A NÁVRATY V KONTEXTU SOUČASNÉHO ZAHRANIČNÍHO UMĚNÍ	23
2.1	DIVERZITA EXPRESE	23
2.1.1	Problematičnost expresivní subjektivity	23
2.1.2	Polohy expresivního výrazu	24
2.1.3	Lokální odlišnosti.....	26
2.2	POSLEDNÍ KAPITOLA „NITERNÉ” EXPRESE.....	28
2.2.1	Dobový existencialismus.....	28
2.2.2	Fyzičnost malby	29
2.2.3	Role podvědomí a tvůrčího transu	31
2.2.4	Trauma a sublimovaná agrese	33
2.2.5	Expresie spontánní a kalkulovaná.....	35
2.3	NEGACE EXPRESE.....	37
2.3.1	Nemodernost exprese	37
2.3.2	Útok proti autentičnosti a spontánnosti.....	38
2.3.3	Gesto mechanizované, reprodukováné, kalkulované, dekonstruované	39
2.3.4	Expresie jako vědomě řízený proces	41
2.3.5	Obrození malířské spirituality a spontánnosti	42
2.4	„NOVÁ“ EXPRESE.....	44
2.4.1	Výrazová syrovost.....	44
2.4.2	Expresie v kontextu postmodernismu	47
2.4.3	Odlišnosti „nové” exprese	51
2.4.4	Předstíraná subjektivita	52
2.4.5	Expresie ve službách kapitalismu a populární kultury.....	54
2.4.6	Mixování vysokého a nízkého	56
2.4.7	Kalkulovaná inscenace	58
2.5	KONCEPTUÁLNÍ EXPRESE.....	59
2.5.1	Racionální přístup k expresivním znakům	59
2.5.2	Abeceda významových znaků	60
2.5.3	Kritická analýza exprese a její znejistění	62
2.5.4	Práce s pamětí.....	64

3.	SPECIFIKA EXPRESIVNÍ MALBY V ČECHÁCH.....	67
3.1	SPECIFIKA ČESKÉ EXPRESIVNÍ MALBY.....	67
3.1.1	Modernistický expresionismus	67
3.1.2	Umělec vyhnancem ze společnosti	68
3.1.3	Absence uměleckého trhu.....	71
3.2	FIGURÁLNÍ EXISTENCIALISMUS.....	72
3.2.1	Poválečná figurální existenciální exprese.....	72
3.2.2	Hra o život	73
3.2.3	Konstruovaná exprese	75
3.3	EXPRESE INFORMELU	76
3.3.1	Recepce zahraničních podnětů.....	76
3.3.2	Domácí specifika.....	78
3.3.3	Systematičnost destrukce.....	80
3.3.4	Dokončenost díla.....	83
3.3.5	Zatížení obsahem	84
3.4	NÁVRAT FIGURY	85
3.4.1	Rozrůzněnost expresivních názorů.....	85
3.4.2	Autentická syrovost.....	86
3.4.3	Ironie dada	88
3.4.4	Kritika grotesky.....	92
3.4.5	Exprese nitra	93
3.5	OZVĚNY NEOEXPRESIONISMU.....	94
3.5.1	Domácí zdroje	94
3.5.2	Expanze postmoderní exprese.....	97
3.5.3	„Vylistovaná” exprese	100
3.5.4	Ideová role neoexpresionismu	102
3.5.5	Paralelní tendence u mladé a staré generace.....	103
3.5.6	Nová exprese jako osobní styl	105
3.6	DIVERZITA SOUČASNOSTI.....	106
3.6.1	Postavení malby	106
3.6.2	Nová diverzita expresivních přístupů v malbě.....	109
4.	JOSEF BOLF. PSYCHOTERAPIE S NÁDECHEM POSTMODERNÍ MNOHOZNAČNOSTI.....	111
4.1	TRANSFORMOVANÁ EXISTENCIÁLNÍ EXPRESE	111

4.1.1	Automatická kresba jako cesta do hlubin vlastní duše.....	111
4.1.2	Fyzická projekce já v médiu obrazu	112
4.1.3	Kalkulovaná příprava obrazu.....	114
4.1.4	Hyperbolická nadsázka	115
4.2	DĚTSTVÍ A DOSPÍVÁNÍ. ŠEĎ NORMALIZACE A NEKONEČNÁ NUDA 80. LET..	116
4.2.1	Dětství	116
4.2.2	Fantazijní světy	117
4.2.3	Střední škola a umělecké impulsy.....	118
4.3	AKADEMIE VÝTVARNÝCH UMĚNÍ A NOVÉ PODMÍNKY 90. LET	119
4.3.1	Akademie výtvarných umění.....	119
4.3.2	Ve víru nových podnětů	120
4.3.3	Bezhlavý jezdec	121
4.3.4	Princip mixování.....	122
4.3.5	Nevkusné mutace	123
4.3.6	Igelitové ubrusy	124
4.4	HLEDÁNÍ OSOBNÍHO VÝRAZU	125
4.4.1	Tvůrčí pauza	125
4.4.2	Obličej	126
4.4.3	Obsesivní motiv portrétu.....	127
4.4.4	Texty jako součást subjektivní výpovědi	127
4.4.5	Zkušenost s „jinými“ stavy	129
4.5	TÉMA SMRTI.....	130
4.5.1	Zmutované postavy.....	130
4.5.2	Sebedestrukce Suiside Girls	131
4.5.3	Smrt jako přesun do jiné dimenze.....	131
4.5.4	Temný pohádkový okultismus.....	133
4.6	FAZETY STRACHU.....	134
4.6.1	Přechod do reálného světa	134
4.6.2	Škrábané obrazy.....	135
4.6.3	Měkký a růžový	136
4.6.4	Osamělost	137
4.7	DESTRUKCE A KATASTROFY	138
4.7.1	Dopravní nehody.....	138
4.7.2	Boj se zlem	139

4.7.3	Následky apokalyptické katastrofy	141
4.7.4	Vizualizace vlastního nitra	142
4.7.5	Havárie.....	143
4.8	OSOBNÍ ARCHIV.....	144
4.8.1	Obrazy z rodinného alba	144
4.8.2	Ty nejsi ty, ty jsi já	145
4.8.3	Osobní dispozice	146
4.9	PŘESAŤ K OBECNÉMU MÝTU	146
4.9.1	Téma smrti	146
4.9.2	Mučedníci utrpení	148
4.9.3	Inventář před zmizením	150
4.9.4	Návrat k vlastnímu nitru	150
5.	JAKUB ŠPAŇHEL. EXPRESIVITA MALÍŘSKÉHO GESTA.....	153
5.1	FORMA JAKO OBSAŤ.....	153
5.1.1	Gestická malba	153
5.1.2	Proměny gestické malby	154
5.1.3	Inspirace v dějinách umění	155
5.1.4	Mezi zobrazivou a abstraktní malbou	157
5.1.5	Spontánní a kalkulované rysy tvorby	157
5.1.6	Vliv konceptuálního přístupu.....	159
5.1.7	Autorský odstup	160
5.1.8	Balancování mezi spiritualitou a ironií.....	161
5.2	LÉTA RECEPCE	162
5.2.1	Dětství a dospívání	162
5.2.2	Střední uměleckoprůmyslová škola v Ostravě.....	163
5.2.3	Akademie výtvarných umění v Praze.....	164
5.2.4	Skupina Luxsus	166
5.2.5	Jiří Georg Dokoupil.....	167
5.3	POMÍJIVOST A SVĚDKOVÉ MINULOSTI.....	169
5.3.1	Náhrobky, hřbitovy, krematoria.....	169
5.3.2	Kytice	169
5.3.3	Chránové interiéry.....	171
5.3.4	Lustry.....	174
5.3.5	Motýli	175

5.4	ČLOVĚK	175
5.4.1	Autoportréty.....	175
5.4.2	Portréty umělců.....	176
5.4.3	Ženské akty.....	177
5.5	MĚSTO	179
5.5.1	Historické památky	179
5.5.2	Benzínové pumpy	180
5.5.3	Banky	181
5.6	VENKOVSKÉ MOTIVY	182
5.6.1	Monumentalizace intimního Reynka	182
5.6.2	Cyklus Český venkov.....	183
6.	LUBOMÍR TYPLT. EXPRESE DOSAŽENÁ RACIONÁLNÍ KONSTRUKCÍ.....	185
6.1	RYSY TYPLTOVY EXPRESE	185
6.1.1	Hledání mezního výrazu.....	185
6.1.2	Obraz současnosti za pomoci anachronie.....	186
6.1.3	Konceptuální rysy Typltovy exprese	188
6.1.4	Manipulace s lidskou figurou	190
6.1.5	Výraz ve službách exprese	191
6.1.6	Výrazové možnosti barvy a gesta	192
6.1.7	Výrazové možnosti kompozice.....	193
6.1.8	Výrazové možnosti emocí	194
6.2	UMĚLECKÁ VÝCHODISKA.....	195
6.2.1	Cesta k umění	195
6.2.2	Studium malby v Čechách.....	196
6.2.3	Studium malby v Německu	198
6.2.4	Autoportréty. Sebeanalýza a desubjektivizace	199
6.3	HLEDÁNÍ ANTIESTETIKY	201
6.3.1	Mrtvé kočky.....	201
6.3.2	Oběšené kočky.....	203
6.3.3	Pinocchio. Tíha lidského údělu.....	204
6.4	PARCHANTI	205
6.4.1	Agrese parchantů	205
6.4.2	Morální vyhnanci	206

6.4.3	Výchovné tresty	207
6.4.4	Dívky se slunečníky	208
6.5	DAVOVÉ SCÉNY A PRINCIP ADICE	209
6.5.1	Konzilia, shromáždění a seance	209
6.5.2	Šatičky	209
6.5.3	Rozplývání tělesných forem	210
6.6	REŽIE STRACHU.....	211
6.6.1	Ohrožení. Útěk žhářů	211
6.6.2	Útěk před neznámým.....	212
7.	ZÁVĚR	213
8.	SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY.....	219
9.	TEXTOVÁ PŘÍLOHA	241
9.1	ZLATÝ ČASY	241
9.2	TY.....	250
9.3	NEHOTOVÉ DNY.....	255
9.4	TĚŽKÁ PLANETA.....	256
10.	OBRAZOVÁ PŘÍLOHA.....	261
11.	SEZNAM OBRAZOVÉ PŘÍLOHY.....	397

1. Úvod

K rozhodnutí zabývat se problematikou exprese v současném umění jsem dospěla v době, kdy jsem měla možnost blíže se setkávat s různorodými uměleckými projevy na české umělecké scéně. Expresse v plátnech některých umělců pro mě byla takřka neuchopitelným fenoménem, uvědomovala jsem si, jak se jejich projevy vzájemně liší v celé řadě faktorů, ale nedokázala jsem si vysvětlit důvod této názorové diverzity exprese. Také dostupná literatura a výstavní projekty, zabývající se na domácí půdě touto problematikou širšího pojetí exprese, nebyly schopné odpovědět na mé otázky, týkající se diverzity expresivního názoru v rámci současného umění. Bylo však patrné, že současnou expresi nelze jednoznačně charakterizovat jako subjektivní projev individua, že vznik obrazu neprobíhá v intencích bezprostřední gestické malby, a že i projevy v rámci jedné generace mohou být značně odlišné. Uvědomovala jsem si také možné spojitosti a odlišnosti současných projevů ve vztahu k abstraktnímu expresionismu, domácímu informelu či mezinárodní vlně neoexpresionismu. Tyto prvotní poznatky se také staly východiskem následného bádání.

Problematika současné české expresivní malby je v rámci disertace zkoumaná na tvorbě tří výrazných současných umělců, Josefa Bolfá, Jakuba Špaňhela a Lubomíra Typlta. Důvodem výběru právě těchto tří malířů byla skutečnost, že všichni tři jsou významnými zástupci téže generace, která na uměleckou scénu nastupuje na přelomu 90. let a počátku nového tisíciletí, kdy se u nás proměňuje kulturní a politická situace. Pro umělce je nyní daleko zásadnější kontakt se zahraničím, není však zcela smazán ani vliv domácí umělecké tradice, v níž umělci nachází své první umělecké vzory, které se podílí na jejich následné umělecké orientaci. Ve shodě s postmoderní diverzitou se v jejich generaci objevují velmi různorodé expresivní projevy, proto jsou také práce každého ze tří vybraných umělců zcela individuální a osobité. Nicméně u všech nalezneme zásadní odlišnosti od pojetí exprese, které je spojeno s utopickými názory modernistického expresionismu, a jejich tvorbu nemůžeme jednoznačně spojit ani s pozdějšími projevy spjatými s problematikou exprese, přestože u každého nalezneme určité obdobné rysy, s nimiž jsme se již v minulosti setkali. Objevují se tu ovšem také vlivy zcela nové, které souvisí s aktuálními uměleckými vlivy.

K analýze různorodých expresivních názorů mi výrazným způsobem pomohlo dělení expresivního výrazu německého filozofa Martina Seela, které v roce 2012 představil v rámci symposia ve Frankfurtu nad Mohanem, věnovanému širší problematice exprese. Seel tu pracuje se třemi stupni expresivního výrazu – „elementární” expresí, „zpracovanými” formami exprese, ovlivněnými racionálním vkladem a ironií a „kalkulovanou” expresí, která úmyslně pracuje s posílením výrazové složky. Tyto prvky se podle Seela v rámci každého

jednotlivého díla mísí v odlišném poměru, z čehož vzniká odlišnost jednotlivých děl. Tato klasifikace mi posloužila jako výchozí bod pro úvahu, podle níž je distinkce expresionismu, abstraktního expresionismu či neoexpresionismu způsobena tím, že v každé etapě se proměňuje vzájemný podíl těchto tří výrazových stupňů, potažmo poměr subjektivní a rozumové složky. Tento princip jsem pojala jako adekvátní pro čtení expresivního díla, a stal se mi také cennou pomůckou pro hodnocení proměn, kterými exprese v průběhu doby prošla, ale také způsobem pro reflexi tvorby tří zkoumaných umělců.

Současnost, která je charakterizovaná jako období míchání nejrůznějších stylů a uměleckých přístupů, logicky umožňuje existenci navzájem odlišných expresivních názorů, protože v tvorbě současných umělců dochází k paralelnímu, avšak odlišnému míchání těchto tří výrazových stupňů. Mnoho umělců si je v současnosti také vědomo vysoce diferencovaného jazyka malby, jeho nástrojů, a jejich sugestivní síly, a používají je tedy úmyslně nebo ironicky, aby vytvořili nebo klamavě evokovali efekt exprese.¹ Označení „současná expresivní malba“ tedy sdružuje různorodé, až antagonistické projevy, které vycházejí z odlišných intencí, a polohy exprese jsou v nich promíchány v různém poměru.²

Ve dvou úvodních kapitolách, jež představují teoretickou základnu mé práce, jsem zkoumala pohyby, k nimž došlo v rámci zahraniční a české scény v průběhu druhé poloviny 20. století na poli expresivní malby. Všechny tyto etapy jsem nahlížela prostřednictvím dobových teoretických koncepcí a zásadních uměleckých příspěvků, které byly pro danou dobu charakteristické, nebo výrazně posouvaly vnímání a pojetí exprese. Z této konfrontace se mi podařilo ozřejmit vzájemné vztahy mezi těmito stylovými kategoriemi a naznačit obecné proměny ve vnímání expresivního výrazu. Podobným způsobem jsem postupovala také v případě českého umění, v jehož rámci se, zvláště v některých etapách, projevil zásadní odlišnosti, způsobené uzavřeností českého prostředí, ale rovněž určitou ustálenou dispozicí ke „konstruované“ podobě expresivního výrazu, jež se odlišuje od tradičního vnímání exprese jako spontánního gesta. Součástí kapitol jsou rovněž komparace těchto různorodých tendencí expresivní malby s tvorbou výše zmíněných současných českých expresivních umělců, jejichž úkolem je poukázat na spojitost či jisté výrazové paralely současných umělců s různými tendencemi na české a mezinárodní scéně. Analýza, prováděná

¹ Isabelle Graw, *The Economy of Painting: Notes on the Vitality of a Success Medium and the Value of Liveliness*, in: Achim Hochedörfer – David Joselit – Manuela Ammer et al., *Painting 2.0: Expression In the Information Age*, München 2016, s. 260.

² Podobně lze v současném umění nahlížet také na různé druhy subjektivity: Filozof Michael Hauser ve své knize *Cesty z postmodernismu* píše, že: „*Ani v postmoderní době ... neexistuje pouze postmoderní, flexibilní typ subjektivity, nýbrž také různé další druhy subjektivity, které postmoderní a flexibilní nejsou. Tyto okrajové subjektivity jsou sice nuceny přijímat mnohé vlastnosti subjektivity postmoderní a flexibilní, ale přitom si zachovávají jiný sociální charakter.*“ In: Michael Hauser, *Cesty z postmodernismu. Teoretická reflexe doby přechodu*, Praha 2012, s. 170.

v těchto kapitolách, mi umožnila postihnout odlišnosti ve vztahu k modernistickému expresionismu a lépe zhodnotit různorodost utvářející aspekty současné expresivní malby. Na základě naznačené diverzifikace původního významu exprese, jsem následně v monografických medailonech Josefa Bolfa, Jakuba Špaňhela a Lubomíra Typlta analyzovala konkrétní inspirační zdroje a specifčnost jednotlivých hybridizovaných expresivních názorů. V různé míře se tu promítá spojitost s konkrétními expresivními uměleckohistorickými kategoriemi, ale i zcela současné umělecké tendence, související s konceptualizací malby či prorůstáním prvků vysoké a nízké kultury.

Podvojný výklad vývoje linie zahraničního a českého umění je zdůvodněn skutečností, že vybraní umělci jsou zástupci první umělecké generace, která studovala v demokratických podmínkách, a k jejich uměleckému názoru nepochybně přispěla možnost otevřené konfrontace se zahraničním vývojem umění. Na druhou stranu je jejich tvorba stále determinována a nahlížena skrze určitý tradicionalismus českého uměleckého prostředí, v němž měla subjektivní existenciální výpověď exprese vždy důležité postavení. Poválečný umělecký vývoj se zde kvůli své uzavřenosti a soustředěnosti na domácí specifika odvíjel v odlišných podmínkách, než s jakými bylo umění konfrontováno v euro-americkém prostoru. Vývoj expresivní malby zde neprošel výraznou diverzifikací a odklonem od jejího prvotního modernistického poslání, neboť mu byla díky represivním opatřením vládnoucí moci ztížena recepce „západního“ vývoje umění, české expresivní umění je proto dlouho synonymem individuálního společenského protestu. Domácí prostředí bylo rovněž odchýleno od projevů systematického negování autenticity malířského gesta a znevažování role umělcovy subjektivní výpovědi, která je spojena nejen s příchodem pop-artu, ale velkou roli zde v tomto ohledu sehrály u nás téměř nerecipované názory Theodora Adorna, podle nichž se po prožitém holocaustu nelze vrátit k individuální subjektivní výpovědi a subjektivnímu tvůrčímu gestu. Rovněž ironická postmoderní mnohoznačnost neoexpresionismu, který je zcela odlišný od modernistického expresionismu, u nás byla ve své době reflektována pouze formálně. Jeho obsahové poslání bylo odlišné od toho, jak je chápali čeští umělci nebo jeho zprostředkovatelé, manželé Ševčíkovi. Nastínění specifického kontextu bylo proto z důvodu určení odlišností českého umění zcela zásadní.

Osobně se domnívám, že pro postžení specifické diverzity současných expresivních tendencí v rámci tvorby vybraných umělců, ale i pochopení zásadních proměn expresivního názoru, je analýza tohoto fenoménu v tomto širším kontextu zcela zásadní. Prostřednictvím tohoto pohledu budeme moci lépe pochopit odlišnost současné exprese od konkrétních uměleckohistorických kategorií, spojených s fenoménem exprese, a interpretovat různá

hybridní pojetí exprese, se kterými se na příkladu vybraných umělců setkáváme. V obecné rovině tento aplikovaný způsob nahlížení na problematiku exprese umožňuje přemýšlet o roli umění v různých společenských podmínkách, o vztahu umělecké individuality ke společnosti, o proměně exprese v souvislosti s rozvinutím kapitalistického trhu s uměním na Západě a naopak její funkci v podmínkách izolovaného komunistického Československa. Všechny tyto faktory jsou při nahlížení současných expresivních malířů a proměn na české umělecké scéně po roce 1989 nesmírně důležité, neboť nová politická a společenská situace zásadním způsobem změnila způsob, jakým umělci s expresí zacházejí.

Na následujících stranách budeme mít možnost sledovat, jak v tvorbě Josefa Bolfa, Jakuba Špaňhela a Lubomíra Typlta ztratila exprese dimenze jednoznačného společenského protestu, ale i niterné subjektivní výpovědi, a v podstatě jí tak byla odebrána převaha elementární exprese, v níž spočívala ona autentická spontánnost exprese. Naopak se stala přitažlivou formou uměleckého výrazu, nabízející estetický prožitek či intelektuální formální hru, což vypovídá o poměrně silné projekci kalkulované exprese, jež zdání autentičnosti a spontánnosti pro oko diváka jen vytváří. Právě tyto zmíněné aspekty jsou pro nastínění vzájemných distinkcí jejich „expresivního” výrazu určující.

2. CESTY EXPRESE, JEJÍ NEGACE A NÁVRATY V KONTEXTU SOUČASNÉHO ZAHRANIČNÍHO UMĚNÍ

2.1 Diverzita exprese

2.1.1 Problematičnost expresivní subjektivity

Expresivní malba byla a mnohdy ještě je tradičně považovaná za spontánní³ projev jednotlivce, při kterém umělec primárně pracuje se svými „pocitů“. ⁴ Výraz exprese je také na základě svého etymologického původu interpretován jako vytlačení něčeho vnitřního na povrch⁵, což předpokládá kontrast mezi vnitřním a vnějším, a vyvolává nutnost psychoanalytického čtení. ⁶ V celém díle – barevnosti, výrazu, gestu i námětu rezonuje psychický stav umělce ⁷, ale zaznívají zde i palčivé společenské problémy, jež mají být v utopických intencích modernismu „vyřešeny“. Svým neochvějným důrazem na subjektivní přepis skutečnosti stojí tato tvorba v opozici proti projevům konstruktivním, minimalistickým nebo konceptuálním.

Expresie byla jako ryze individuální projev neodmyslitelně spjata s utvářením moderní individuality, jejíž počátky tkví v období romantismu na přelomu 18. a 19. století. Výrazněji se rozvinula až v souvislosti s modernismem, kdy se projevuje dekadentní, šokující estetikou, odmítající snahy o přesnou nápodobu vnější skutečnosti a upřednostňováním ryze individualistického projevu, vyjadřujícího vnitřní podstatu či psychický stav; aktivismus expresionismu upozorňuje také na jeho odmítavý vztah k estetismu.⁸ Jeho vývojové utváření nepochybně ovlivnily duchovní tendence, stojící za pozadím modernistického expresionismu, které se paralelně rozvinuly v estetice i filozofii a transformovaly intelektuální svět Evropy na začátku 20. století. K filozofickým otcům výtvarného expresionismu patří především dva

³ Otázka spontánnosti a pocitové složky je zdůrazňovaná již u Donalda Woodse Winnicota a Ericha Fromma, ale i Wilhelma Worringer, Arthura Schopenhauera, Friedricha Nietzscheho nebo Benedetta Croceho. V souladu s touto tezí je upozaděna role intelektu. In: Jörg Salaquarda, Doslov, in: Jörg Salaquarda, *Friedrich Nietzsche. Tak pravil Zarathustra. Kniha pro všechny a pro nikoho*, Praha 2009, s. 364.

⁴ Donald Kuspit, *The Cult of Avant-Garde Artist*, Cambridge 1993, s. 113.

⁵ August Wilhelm Schlegel, *Die Kunstlehre*, in: Edgar Lohner et al., *Kritische Schriften und Briefe*, vol.2, Stuttgart 1963, s. 82.

⁶ Dobře rozvinutou a psychoanalýzou přesvědčivě inspirovanou teorii malířské exprese nalezneme u Richarda Wollheima: In: Richard Wollheim, *Painting as an Art*, London 1987, s. 82-89.

⁷ Zájem expresionistů o psychopatologii a jejich umělecké výrazové formy, stejně jako záliba v duševní nemoci a uměleckém šílenství vedou k závěru, že exprese má co dočinění s tím, co Henri Ellenberger nazývá „*tvůrčí nemocí*“. In: Henri Frédéric Ellenberger, *The discovery of the uncounscious: the history and evolution of dynamic psychiatry*, New York 1970.

⁸ Růžena Grebeníčková, *Expresionismus jako hnutí a směr*, in: Alena Pomajzlová et al., *Expresionismus a české umění 1905-1927*, Praha 1994, s. 16.

němečtí filozofové, Arthur Schopenhauer (1788-1860) a Friedrich Nietzsche (1844-1900), u nichž se umění nalézá v centru jejich filozofické nauky.⁹ Nietzsche velmi věřil v roli, kterou může umění sehrát, především proto, že dokáže zobrazit spontaneitu života. Usuzoval, že může učinit lidský život pochopitelný a snesitelný¹⁰, v souladu s tím se témata obrazů přesunula k zcela běžným, každodenním námětům, alegorické motivy 19. století byly naopak zapomenuty.

Názorová dualita, která tyto filozofy odlišuje, proniká také do samotného výtvarného expresionismu; jedna zdůrazňuje temnou stranu života, ta druhá je spíše jeho oslavou. Expresionisté, ovlivnění schopenhauerovskou askezí a odporem k životu, se soustředili na vnější formu, deformující vnitřní podstatu, tedy esenci; pro vitalisticky orientované expresionisty bylo stěžejní etické hledisko, kriticky se proto vymezovali proti deformované morálce tehdejší společnosti a své síly upínali k vitalistické oslavě životních sil. Tyto dva protikladné expresionistické názorové proudy tedy reagovaly na zcela odlišné fenomény, jejich prostředky však byly natolik radikální a v obou případech jednoznačně zaměřené, že nebylo možné dospět k původně zamýšlenému „*překonání zmiňované disproporce a k dosažení určité formy harmonie*“.¹¹

V dnešní době je již zcela patrné, že hranice toho, co lze považovat za expresivní, se posunuly; ryze subjektivní, niterný umělecký výraz je dnes často pouze jednou z většího počtu nabízených možností expresivní malby nebo pouhou příměsí hybridizované exprese. Celostní označování dnešní exprese jako bezprostředního a subjektivního projevu může být dokonce považováno za kontroverzní a nepatřičné.

2.1.2 Polohy expresivního výrazu

K analýze různorodých expresivních názorů mi výrazným způsobem pomohla klasifikace expresivního výrazu německého filozofa Martina Seela, která je založena na existenci tří stupňů expresivního projevu.¹² Daný náhled na expresi vychází ze Seelovy snahy využít fenomenologický přístup¹³ k zajímavým interdisciplinárním pohledům,

⁹ Theo Meyer, Friedrich Nietzsche und die Kunst, Tübingen 1993 / Wolfgang Schirmacher, Schopenhauer, Nietzsche und die Kunst, Wien 1991.

¹⁰ Dave Robinson, Nietzsche a postmodernismus, Praha 1999, s. 41.

¹¹ Marie Rakušanová, Téma a napětí, in: Petr Wittlich – Vojtěch Lahoda – Marie Rakušanová – Karel Srp, *Křičte ústa! Předpoklady expresionismu*, Praha 2007, s. 157-158.

¹² Martin Seel, Expressivität. Eine kleine Phänomenologie, in: Marion Saxer – Julia Cloot et al, *Expressionismus in den Künsten*, Hildesheim 2012, s. 25-36.

¹³ Fenomenologii lze pokládat za metodu vědecké filosofie, jejíž objektivní zaměření by mělo umožnit metodickou reformu všech věd a objasnit podstatu jevů.

ale i z jeho zájmu o smyslové a intelektuální dimenze umění.¹⁴ Na pocitovosti, spontánnosti a transponování autentického otisku umělcova nitra nebo duševního stavu na plochu plátna je založena „elementární“, tedy niterná expresivita. Elementární expresivita se orientuje na postižení vystupňovaného duševního stavu a syrových emocí, které jsou výrazem nespokojenosti, zloby, odporu, nejistoty, nářku, bolesti. Ty se ve výtvarném umění projektují do výrazu tváře, který je přímým odrazem duševního stavu, naneseným na plátno v bezprostředním procesu. Může se jednat o typ portrétu nebo autoportrétu, který je přímým subjektivním odrazem autorova rozháraného nitra. Elementární expresivita pracuje také s psychickým automatismem jako prostředkem pro zpředměťování nevědomého, podstatným způsobem je zde proto negována racionální kontrola. Parametrům elementární exprese odpovídá rovněž malířské gesto vnímané jako spontánní otisk umělcova nitra. Samotný akt malby využívá výrazové síly linie a barvy k převedení uměleckého díla do sfér vnitřní duchovnosti. Spontánnost a pocitovost představují principy spojované už s modernistickým expresionismem, jejich původ sahá na jedné straně k romantismu a na druhé straně k abstraktnímu expresionismu.

V expresivním díle se však mohou vyskytovat také „zpracované“ vyjadřovací formy exprese, dodávající jednotlivým názorům, pocitům nebo zážitkům ucelenější pohled. Toho lze získat vědomým použitím ironie nebo metafory, díky čemuž je autor schopen upozornit na jevy nebo děje, které v uměleckém díle nejsou exaktně přítomny. Tento způsob práce tedy již vyžaduje výrazný racionální vklad autora, čímž se odlišuje od čistě spontánní projekce umělce na plátno.

Třetí stupeň expresivního výrazu představuje tzv. „kalkulovaná“ expresivita, která úmyslně pracuje s posilováním výrazové složky, a je tedy přesným opakem primární exprese. K posílení výrazové složky díla může přispět například inscenace obrazového prostoru, vědomě použitý gestický nebo pastózní rukopis, ale i předem komponovaná barevnost. Expresivní působení lze zesílit specifickou světelnou režii. Jak již název této kategorie napovídá, je tato složka expresivního výrazu výsledkem autorova předem promyšleného konceptu, ve kterém již jeho vlastní subjekt nemusí být výrazněji přítomen.

V uměleckém díle však stupně exprese zpravidla nenalezneme v monotematické podobě, spíše se setkáme s jejich spojením, namíchaným v různém poměru. Některé expresivní projevy se proto jeví jako více niterné, spojené s osobou umělce; jiné druhy

¹⁴ Martin Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, München/Wien 2000, s. 172. Dále: Julia Gansen, Schnittstelle und Brennpunkte: Das ästhetische Erlebnis als Aufgabe für eine Kooperation von Phänomenologie und Neurowissenschaft, in: Dieter Lohmar – Dirk Fonfara et al., *Interdisziplinäre Perspektiven der Phänomenologie*, Springer Netherlands, s. 142-162.

expresivity naopak působí dojmem racionálního, konceptuálně laděného charakteru. Mnoho umělců si je v současnosti vědomo vysoce diferencovaného jazyka malby, jeho nástrojů, a jejich sugestivní síly, a používají je tedy úmyslně nebo ironicky, aby vytvořili nebo klamavě evokovali efekt exprese.¹⁵ Označení „současná expresivní malba“ tedy sdružuje různorodé, až antagonistické projevy, jež vycházejí z odlišných intencí, a polohy exprese jsou v nich promíchány v různém poměru. Podobně lze v současném umění nahlížet také na různé druhy subjektivity. Filozof Michael Hauser ve své knize *Cesty z postmodernismu* píše, že: „*Ani v postmoderní době ... neexistuje pouze postmoderní, flexibilní typ subjektivity, nýbrž také různé další druhy subjektivity, které postmoderní a flexibilní nejsou. Tyto okrajové subjektivity jsou sice nuceny přijímat mnohé vlastnosti subjektivity postmoderní a flexibilní, ale přitom si zachovávají jiný sociální charakter.*”¹⁶

Právě tyto aspekty budou určující pro nastínění vzájemných odlišností “expresivního” výrazu v tvorbě Josefa Bolfa, Lubomíra Typlta a Jakuba Špaňhela. Pro pochopení specifčnosti jejich osobního výrazu, neboli specifického pojetí exprese, je důležité nahlédnout na jejich tvorbu v konfrontaci s lokální i globální tradicí a vývojem posledních desetiletí, který podobu exprese zásadně ovlivnil. Jen z této pozice bude možné správně interpretovat a diverzifikovat odlišnosti jejich tvorby.

2.1.3 Lokální odlišnosti

Při pohledu na české umění musíme také přihlídnout k jeho specifikům, neboť mu byla díky politické situaci, zvláště v některých obdobích, ztížena recepce „západního“ vývoje umění. Tato odlišnost se nejmarkantněji projevuje v případě informelu, který se značně lišil od programu soudobého abstraktního expresionismu, ale i informelu francouzského. Nadto zde dlouho přetrvávala určitá specifická zakotvenost v jednotlivých, navzájem oddělených, médiích, rukodělnosti a stěžejní roli figury¹⁷, jejíž přítomnost patrně predestinovalo dlouho přetrvávající existencialistické podhoubí. Překotný vývoj západního umění druhé poloviny 20. století, založeného na neustálém poměřování expresivní subjektivity a její negace, estetizace nebo vědomé aplikace a ironizace, byl českému expresivnímu prostředí dlouho vzdálený, protože primárně sloužilo jako utopický projev odporu umělce proti společnosti. Tvorba Josefa Bolfa, Jakuba Špaňhela a Lubomíra Typlta se již v tomto zavedeném duchu nenese. Jsou poučení zahraničním vývojem umění,

¹⁵ Graw, *The Economy of Painting* (pozn.1), s. 260.

¹⁶ Hauser (pozn.2), s. 170.

¹⁷ Tomáš Pospiszyl, *Asociativní dějepis umění*, Praha 2014, s. 3.

a na domácí zdroje nahlíží s odstupem, očima současnosti, která již neřeší problémy doby minulé. Teprve nyní je tedy možné svobodně reflektovat ony různorodé příspěvky k povaze expresivní malby, k nimž došlo ve svobodném euro-americkém prostoru, ale i v domácím prostředí ve druhé polovině 20. století. Odlišnosti lokálního prostředí však nelze považovat za opožděnost místní umělecké scény, ale za následek toho, že zdejší umění reaguje na odlišné společenské podmínky.¹⁸

K veškerým geografickým komparacím jsem se proto snažila přistupovat s vědomím diametrálně odlišného kontextu, s nímž souvisí umění našeho regionu, ale i způsobu vnímání role umění a podmínek, ve kterých se rozvíjelo umění našeho regionu. Ukazatelem mi v tomto směru byly práce Hanse Beltinga či Piotra Piotrowského, v českém prostředí potom manželů Ševčíkových či Tomáše Pospiszyla.¹⁹ Pospiszyl ve svých inspirativních publikacích *Asociativní dějepis umění* a *Srovnávací studie* provádí geografické komparace na základě přesvědčení, že tvorba umělců z východu a západu spolu souvisí, aniž by mezi nimi docházelo k přímému kontaktu nebo vědomému navazování.²⁰ Práce lokálních autorů, tedy umění periferie, lze komparovat s lineárním centralistickým vývojem dějin umění jen s přihlédnutím k jejich vzájemným odlišnostem, v žádném případě není adekvátní komparovat výtvarná díla jen na základě poměrování jejich formálního vzhledu. Tyto komparace jsou však dle jeho názoru velmi potřebné, neboť „*teprve v konfrontaci s lokální a globální tradicí získává dílo svou pozici a hodnotu, která zpětně formuje kulturní historii*“.²¹ Podobné ukazatele je třeba zohlednit také v případě časových komparací. Relevance komparací, které se neohlízejí po čase vzniku do praxe přinesly zejména práce Georgese Didi-Hubermana nebo Keitha Moxeyho.²² Jakkoliv je však současná expresivní malba odlišná od té modernistické, vyskytují se tu určité dílčí body, jež ji s dřívějšími díly spojují.²³

¹⁸ Viz. asymetričnost umění, které se v českém prostředí věnuje Tomáš Pospiszyl: „*Periferie jsou ve vnímání Západu nejen prostorově bezvýznamné, ale nacházejí se i v okrajovém, opožděném čase.*“ in: Pospiszyl, *Asociativní dějepis umění* (pozn. 17), s. 3.

¹⁹ Hans Belting, *Konec dějin umění*, Praha 2000, s. 71; Piotr Piotrowski, „Rámování“ střední Evropy, *Umělec*, 1999, roč. 3, č.4, s. 34; Jana Ševčíková – Jiří Ševčík, O kontextu (1998). in: *Texty*, ed. Terezie Nekvindová, Praha 2010, s. 322; Jana Ševčíková – Jiří Ševčík, *Posttotalitní blues s happy endem* (1995). in: *Texty*, ed. Terezie Nekvindová, Praha 2010, s. 261-269; Dagmar Svatošová, *Myslití dějiny současného umění v asynchronním prostoru*, in: *České umění 1980-2010: texty a dokumenty*, ed. Jiří Ševčík, Praha 2011, s. 18.

²⁰ Pospiszyl, *Asociativní dějepis umění* (pozn. 17), s. 6.

²¹ Pospiszyl, *Asociativní dějepis umění* (pozn. 17), s. 8.

²² Georges Didi-Huberman, *Ninfa moderna: Esej o spadlé drapérii*, Praha 2009, 211. Dále: Georges Didi-Huberman, *Před časem*, Brno 2008; Keith Moxey, *Visual Time in the Image in History*, Durham 2013.

²³ Jonathan Harris, *Contemporary, Common, Context, Criticism: Painting After the End of Postmodernism*, in: Anne Ring Pettersen – Mikel Bogh – Hans Dam Christensen – Peter Norgaard, *Contemporary Painting in Context*, Copenhagen 2010, s. 29.

Osobně se domnívám, že pro postižení specifické diverzity, která je pro nadčasový fenomén exprese příznačná, je jeho analýza v širším kontextu zcela zásadní. Prostřednictvím tohoto pohledu budeme moci lépe pochopit jeho diverzitu, a na daných srovnáních následně lépe interpretovat různá hybridní pojetí exprese, se kterými se na příkladu vybraných umělců setkáváme.

2.2 Poslední kapitola „niterné“ exprese

2.2.1 Dobový existencialismus

Gestická malba byla v 50. letech oslavována jako pozice, ze které má být hájena integrita individuální exprese. Poválečné umění vychází ze silného existencialistického podhoubí, následkem čehož má být tato malba odrazem dobové úzkosti a subjektivního lidského zážitku. Existencialismus je příznačný především pro evropskou uměleckou scénu; jeho ozvuky však byly přítomné také v USA, odkud se šířilo povědomí o abstraktním expresionismu jako projevu individuální svobody, a právě tento rys byl v 50. letech patrně důležitou podmínkou pro jeho potvrzení jako oficiálního mezinárodního stylu.

Dobové evropské i americké umělecké projevy kladly důraz na autentický zážitek vlastního já, subjektivitu, spontánnost. Jak francouzský existencialismus, tak americký abstraktní expresionismus také vědomě navazovaly na odkaz předválečného modernismu a jeho expresionistického výrazového gesta. V návaznosti na neoromantickou uměleckou filozofii expresionismu zde dochází k opětovnému docenění spontánního malířského nebo kreslířského gesta. Abstraktní expresionismus tedy dále rozvíjí podněty, na něž se orientovala expresionistická umělecká teorie počínaje Konradem Fiedlerem na konci 19. století, zdůrazňující roli uměleckého procesu, který má být současně zobrazením reality a reflexí zkušeností z reality.²⁴ Na tyto rysy kladou důraz také teoretičtí otcové německého expresionismu Adolf von Hildebrand²⁵ a Wilhelm Worringer, pro kterého je styl vyjádřením touhy abstrahovat a snahy přiblížit věci vnějšího světa absolutní hodnotě. Worringerův vlivný teoretický spis *Abstraktion und Einfühlung* příkládal abstraktní tendenci, která se stala stěžejní tezí pro vlastní tvorbu expresionistů, výsadní postavení, což souvisí s propojením

²⁴ In: Konrad Fiedler, *Moderner Naturalismus und künstlerische Wahrheit*, Leipzig 1881.

Dále: Konrad Fiedler, *Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit*, Leipzig 1887.

²⁵ Adolf von Hildebrand, *Problém formy ve výtvarném umění (Das Problem der Form in der bildenden Kunst)* (1893), Praha 2004.

abstrakce s instinktivním pojetím světa.²⁶ Shodné rysy nalezneme také v soudobé italské teorii exprese od Benedetta Croce²⁷ a Cesara Lombroso.

Po druhé světové válce byla v západním Německu ve smyslu rehabilitace moderny zdůrazňována kontinuita expresionistického výrazového gesta od Kandinského a Kleea přes informální malbu až k Pollockovi.²⁸ Podobné názory zastávají také někteří badatelé v americké poválečné teoretické literatuře. Meyer Schapiro nahlížel dějiny malířského gesta jako linii ustanovenou Kandinským a kulminující v tvorbě Pollocka, u něhož dochází k osvobození individua od sociálního tlaku průmyslové společnosti.²⁹ Robert Rosenblum, historik umění a kurátor blízký kruhu abstraktních expresionistů, potom popsal mystickou severní cestu moderní malby, která vede od Caspara Friedricha Davida, přes Kandinského až k Rothkovi.³⁰ Toto období tak lze vnímat jako poslední kapitolu dějin umění, kde je kladen důraz na zachování spontánnosti³¹ a pocitovosti tvorby, a její provázanost s nitrem a životním osudem umělce.³² Je zde tedy kladen důraz na elementární podobu exprese, třebaže zvláště v americkém prostředí se mohou některé aspekty prezentované autentičnosti jevit jako sporné.

2.2.2 Fyzičnost malby

Jakýmsi manifestem abstraktního expresionismu se stala stať Harolda Rosenberga s názvem *The American Action Painters*, jež poprvé vyšla v časopisu ArtNews v roce 1952, a představuje pravý opak textů jeho „teoretického protivníka“ Clementa Greenberga, které

²⁶ Neznamená to však, že by expresionismus negoval předmětnost, ale svou výraznou stylizací se stavěl proti dobovému naturalismu. In: Wilhelm Worringer, *Abstrakce a vcítění: příspěvek k psychologii stylu* (1908), Praha 2001, s. 33.

²⁷ Teorie Benedetta Croce, který nahlíží estetiku jako vědu výrazu, má hodně podobného s myšlenkovými východisky expresionismu, Jeho *Estetika* vyšla v italštině v roce 1902, tedy v době, kdy se formovalo teoretické podloží německého expresionismu. Není známo, zda byly jeho myšlenky známé v Německu. Viz: Benedetto Croce, *Breviř estetiky*, Praha 1927.

²⁸ Tímto směrem interpretace se vydává například souborná publikace německého historika umění Wenera Haftmanna, který se věnoval odhalování „organických zákonů vývoje“: Werner Haftmann, *Malerei im 20. Jahrhundert. Eine Entwicklungsgeschichte*, München 1954.

Expresionismus proti dobové kritice Lukáče (*The Greatness and Decline of Expressionism*) obhájuje například filozof Ernst Bloch. In: Charles Harrison – Paul Wood: *Art in theory 1900-2000. An anthology of changing ideas*, Blackwell 2003, s. 530.

²⁹ In: Meyer Schapiro, *The Nature of Abstract Art* (1937) a *Recent Abstract Painting* (1957), in: Meyer Schapiro, *Modern Art – 19th and 20th Centuries*, New York 1978, s. 185-212 a s. 213-226.

³⁰ In: Robert Rosenblum, *The abstract sublime. How some of the most heretical concepts of modern American abstract painting relate to the visionary nature-painting of a century ago*, *Art News*, Februar 1961, s. 39-41. Dále: Robert Rosenblum, *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition. Friedrich to Rothko*, New York 1975.

³¹ Schapiro, *Recent Abstract Painting* (pozn.25), s. 213-236.

Souvislost s konceptem svobodné vůle, který souzněl s étosem americké demokracie. in: Hal Foster – Rosalind Krauss – Yve-Alain Bois – Benjamin Buchloh, *Umění po roce 1900. Modernismus, antimodernismus, postmodernismus*, Praha 2007, s. 350.

³² „A painting that is an act is inseparable from the biography of the artist.“ in: Harold Rosenberg, *The American Action Painters* (1952), in: Ellen Landau (ed.), *Reading Abstract Expressionism: Context and Critique*, Yale 2005, s. 189.

kladou obzvláštní důraz na formu.³³ Rosenbergovy texty propagovaly „akční“ nebo gestickou malbu, v rámci níž nebyl motiv předem příliš rozvrhován a komponován, ale spíše naleznán v rychlé práci s materiály a inspirací.³⁴ Gesta akčních malířů však Rosenberg nevnímal jako pouhou barvu, ale právě jako znaky duše, tedy metafyzickou substanci umělcovy existence.³⁵ Dokonce razil také názor, že obraz je, je neoddělitelným aktem od biografie umělce³⁶, což v mnohém odpovídá myšlenkám modernistického expresionismu. Definice Roberta Rosenberga se tedy odvolávala k modernistické tradici, ale svou hlavní pozornost přesunula na samotný akt tvorby, tedy proces uměleckého tvoření.³⁷ Rosenberg klade důraz na umělce a jeho heroické a osamocené setkání s plátnem. Dojem heroičnosti podporovaly také několikametrové rozměry pláten, které vyžadovaly vysoké fyzické nasazení autora a v případě Pollocka také zásahy vůči plátnu řízené ze všech stran. Paradoxně se tedy pro americký abstraktní expresionismus nestává hlavním rysem zprostředkování zkušenosti umělcovy duše, ale prožitek fyzického aspektu malby. Umělecké gesto bylo gestem osvobození od politických, estetických či morálních otázek³⁸, nemělo mít ovšem charakter odmítnutí nebo vzdoru vůči společnosti, jak tomu bylo v případě expresionistů po první světové válce. Umělec již neměl usilovat o změnu světa, ale o to, aby se jeho plátno stalo autonomním světem nezávislým na přírodě, společnosti nebo umění.³⁹ Podle Rosenberga musí dílo abstraktního expresionisty odhalit především jeho vlastní já, jež představuje jádro jeho tvůrčí originality.

Franz Kline v tomto duchu používal velké štětky na vytvoření monumentálních tahů a své obrazy považoval za produkt nevědomí, vznikající v průběhu procesu, který nazýval „*painting experience*“. Tuto metodu přesto příliš nevnímal jako prostředek vlastního vyjádření, ale spíše jako způsob, jak s divákem vytvořit fyzickou interakci. Výrazné formy

³³ Viz. jeho esej *American Type Painting*, která poprvé vyšla v roce 1955 v *Partisan Review*, Přetištěno in: Harold Rosenberg, *American Type Painting* (1995). in: Francis Frascina – Charles Harrison (ed.), *Modern Art and Modernism. A critical anthology*, London 1982, s. 93-104.

³⁴ Rosenbergův důraz na gesto a uměleckou spontánnost odpovídal práci umělců jako de Kooninga, Klinea a Pollocka. Méně výstižný byl v případě snahy aplikovat ho na práci umělců jako je Mark Rothko, Clyfford Still a Barnett Newman, pro které je výstižnější pojem „colour-field“-painters, navržený Clementem Greenbergem.

³⁵ „*The canvas was to be of the same metaphysical substance as the artist's existence*“. Viz: Rosenberg citovaný u Rosalind Krauss, In: Rosalind Krauss, *The Optical Unconscious*, Cambridge 1994, s. 265.

³⁶ Harrison – Wood (pozn. 28), s. 590.

³⁷ „At a certain moment the canvas began to appear to one American painter after another as an arena in which to act – rather than as a space in which to reproduce, redesign, analyse, or „express“ an object, actual or imagined. What was to go on the canvas was not a picture but an event.“ In: Rosenberg, *The American Action Painters* (pozn.32), s. 189-197.

³⁸ „*The big moment came when it was dedicated to paint ...Just to PAINT. The gesture on the canvas was a gesture of liberation from Value – political, aesthetic, moral.*“ In: Rosenberg, *The American Action Painters* (pozn.32), s. 189-197.

³⁹ Harrison – Wood (pozn. 28), s. 591.

a dojem z jejich rychlého provedení přinášel divákovi při pohledu na plátno téměř hmatatelný pocit.

Rosenbergova představa akční malby upozorňuje také na to, že si byl dobře vědom tehdejší důležitosti vlivu surrealismu na newyorské malíře. Surrealistický nekontrolovaný tok podvědomých představ zde však byl upozaděn právě ve prospěch důrazu na malířské gesto a fyzickou projekci umělce na plátno jako výrazného otisku individua. Autentičnost sdělení zdůrazňuje také John Graham, malíř, spisovatel a zprostředkovatel surrealistické techniky automatického psaní v USA, který napsal: „*Gesto jako hlas odráží různé emoce...gesto umělce ve své linii, padá a stoupá a vibruje odlišně, kdykoliv mluví o jiné záležitosti... rukopis musí být autentický, a ne padělaný, ne svědomitý, ale čestný a volný.*“⁴⁰

Rychlost tvůrčího procesu, jež má zabránit vědomé kontrole obrazu, nalézáme v té době také v evropské malbě, jako například u francouzského umělce George Mathieu, který líčil historické události abstraktním způsobem v průběhu performativních představení. Za hudebního doprovodu během nich nanášel barvy přímo z tuby a zdůrazňoval nutnost rychlého provedení tak, aby vynikl intuitivní výraz jeho prací.

Evropský informel lze velmi zhruba a velmi schematicky považovat za protějšek amerického abstraktního expresionismu. Sdílí s ním úsilí tlumočit umělcovy city a dojmy expresivní řečí malířské abstrakce, používající nezřídka i mluvu spontánních a dynamických gest. Obě hnutí vycházela rovněž z přesvědčení, naznačovaného svého času Kandinským a nově formulovaného francouzským teoretikem Michelelem Tapiésem, že expresivní negeometrické abstraktní umění je schopno „*odhalit a komunikovat intuitivní povědomí o základní podstatě skutečnosti*“.⁴¹

2.2.3 Role podvědomí a tvůrčího transu

Tvůrčí aspekt předpokládající spojení abstraktního expresionismu se surrealistickým *écriture automatique* byl důležitý především pro Jacksona Pollocka, který tuto domněnku sám několikrát potvrdil, když mluvil o svém totálním ponoření do malby a roli nevědomí jako pramenu své tvorby.⁴² V pozadí zájmu o nevědomí jako zdroje tvůrčí kreativity stojí jeho

⁴⁰ „*Gesture like voice reflects different emotions ... the gesture of the artist in his line, it falls and rises and vibrates differently whenever it speaks of different matter.. the handwriting must be authentic, and not faked ... [not] conscientious but honest and free.*“ Rosenberg citovaný u Irvinga Sandlera: Viz.: Irving Sandler, *The Triumph of American Painting: A History of Abstract Expressionism*, New York 1976, s. 23.

⁴¹ Ladislav Gawlik, *Dějiny výtvarného umění II: Od moderny do současnosti*, Plzeň 2010, s. 123.

⁴² „*When I am in my painting, I'm not aware of what I'm doing.*“ ve stejném rozhovoru dále: „*The source of my painting is the unconscious.*“ In: Jackson Pollock, *My Painting (1947-48)*, in: *Possibilities I (zima 1947-1948)*, 78-83, přetištěno: Ellen Landau (ed.), *Reading Abstract Expressionism. Context and Critique*, Yale 2005,

zájem o psychoanalýzu freudovskou (1938) i jungovskou (1939), která ho přivedla k pokusům s automatismem.⁴³ Pollockův zájem o podvědomě generované obrazy byl dále povzbuzen Johnem Grahamem, s nímž privátně diskutovali o tom, jak může být “spontánně využita kreativní moudrost uschovaná v podvědomí”.⁴⁴

Pollock měl také osobní zkušenost s psychoanalytickou terapií, kdy v období let 1939-1941 osobně navštěvoval dva jungiánské analytiky.⁴⁵ Na základě Pollockovy terapeutické zkušenosti vznikl početný soubor automatických kreseb [obr.1], a i když je jejich případná terapeutická funkce pro labilního umělce, trpícího agresivními výbuchy, sporná, nelze ji zcela vyloučit.⁴⁶ Nicméně se zdá, že Pollock svou neurózu pojal jako šamanství, expresivní gesto u něho tedy sehrává roli magického nástroje.⁴⁷ Prostřednictvím této stylizace se hlásí ke slovu léčitelská terapeutická funkce spontánního expresivního výrazu, jakou s uměním spojovali již Schopenhauer s Nietzschem.⁴⁸

Divoký a spontánní způsob Pollockovy práce má v tomto ohledu blízko k automatismu a nevědomému, které přejímá od surrealistů, ale i k ideje přírodní bezprostřednosti původních amerických kmenů.⁴⁹ Spontánní linie a prudké tahy vyjadřují jeho uměleckou individualitu a Pollock tento přímý a spontánní přístup zdůrazňoval jak ve vztahu ke kresbě, tak k malbě.⁵⁰ Také francouzský informel byl spontánní, iracionální a svobodný, a svým způsobem konvenoval s nespoutanou dynamikou amerického abstraktního expresionismu. Inspiraci nacházel v expresivních impulsech umělcovy mysli, což bylo rovněž zprostředkováno vlivem surrealistického automatismu.

s. 140. O nevědomí u Pollocka hovoří také kapitola: Michael Leja, Jackson Pollock & the Unconscious. in: Michael Leja, *Reframing*, s. 121-202.

⁴³ Prostředníkem mezi francouzskými surrealisty byl zejména Roberto Matta, který ho zprostředkoval okruhu umělců abstraktního expresionismu, viz. Claude Cernusschi, Jackson Pollock. „Psychoanalytic“ drawings, London 1992; Claude Cernusschi: Jackson Pollock. Meaning and Significance, New York 1992;

Pollock byl s freudiánským výkladem zasvěcen díky Motherwellovi, který ho představil Mattovi a Pollock se následně účastnil několika sezení, kde hráli automatické hry. Předtím než se seznámili s Motherwellem, hráli Pollock a Krasner vizuální formu Exquisite Corpse. In: Ellen Landau, Jackson Pollock, New York 2010², s. 90.

⁴⁴ Graham své myšlenky, kterých obsahuje naše podvědomí nahrávky všech našich minulých individuálních i rasových zážitků, publikoval také v SDA a v Magazine of Art. In: Landau, Jackson Pollock (pozn. 43), s. 89.

⁴⁵ Cernusschi, Jackson Pollock. „Psychoanalytic“ drawings (pozn.43).

⁴⁶ Cernusschi, Jackson Pollock. „Psychoanalytic“ drawings (pozn.43).

⁴⁷ Ve spojitosti s tím je třeba hodnotit také Pollockův zájem o šamanství, které rovněž pracuje se stavem podobným transu. in: Evan Firestone, Jackson Pollock's The Magic Mirror: Jung, Shamanism, and John Graham, In: Modernism/Modernity, Vol.15, Number 4, November 2008, <https://muse.jhu.edu/article/257368>, vyhledáno: 20.4.2016.

K této otázce také výstava: Pollock and shamanism, Pinacothèque de Paris, 28 Place de la Madeleine, Paris, 15 October 2008 – 15 February 2009.

⁴⁸ Terapeutický účinek umění

⁴⁹ Richard Hoppe-Sailer, Cy Twombly. Malerische Verwandtschaften, in: Cy Twombly. Bild. Text, Paratext, ed. Thierry Greub, München 2014, s. 26.

⁵⁰ “I approach painting in the same sense as one approaches drawing; that is, it's direct. I don't work from drawings and color sketches into a final painting.” In: Francis Valentine O'Connor – Eugene Victor Thaw (ed.): Jackson Pollock. A Catalogue Raisonné of paintings, drawings and other works, Vol. 4, New Haven 1978, s. 251.

Zkušenost s psychoanalýzou a automatickou kresbou je příznačná také pro tvorbu Josefa Bolfa, jehož kresby v sobě soustředí určitý autoterapeutický účinek. Vznikají jako spontánní projev primární, syrové expresivity, vyvěrající přímo z autorova nevědomí či podvědomí, jež je nezávislé na racionální kontrole. Všechny Bolfovy kresby zachycují motiv dětského obličejce [obr.2], a třebaže nejsou vždy zobrazením fyziognomických rysů autora, představují určitou formu autoportrétu odhalující vlastní nitro. Na povrch zde vyplouvají podprahové zážitky z dětství, jejichž zpředměťňování je obecně vnímáno jako terapeutický proces poukazující na kořeny osobního traumatu, které vnitřním přetlakem vyplouvají v rychlém sledu na povrch. Této interpretaci odpovídá Bolfovo tvrzení, že k automatické kresbě ho přivedl vnitřní přetlak. Automatická kresba pracuje s imaginací, čímž umělec propojuje oblast vědomí s nevědomím, a pomáhá tak uvolnit podprahové zážitky. Jejím prostřednictvím se dostává do hlubin sebe sama a uvolňuje prostor svého podvědomí, které se pomocí obrazů může dostat do vědomí.⁵¹

Naopak v obrazech usiluje Bolf o propojení racionální a pocitové složky, vědomí a nevědomí, primární a kalkulované expresivity. Při práci poslouchá záměrně hudbu nebo mluvené slovo, které mu pomáhá dosáhnout většího odstupu („*nebýt tak v obraze*“)⁵², nenechat se strhnout k tvůrčímu automatismu a naopak vědomě usměrnit svůj sklon ke gestickému rukopisu. Tento rys tvorby Bolfa odlišuje od taštických umělců, jako Georg Mathieu, pro něhož je hudba naopak prostředkem uvádějícím ho do tvůrčího transu nebo od Pollockova drippingu, založeného na podobném východisku. Pollock poukazyval na to, že jeho obrazy vznikají v transu, během kterého si není vědom toho, co dělá. Jeho obrazy vznikaly také bez předchozí kresebné či jiné přípravné fáze.

Bolfovou snahou je naopak zachování racionálního nadhledu jako korigujícího prvku. Obrazy tak nevznikají technikou *alla prima* na základě bezprostředního převodu niterných pocitů na plátno, ale na základě komplexní přípravy.

2.2.4 Trauma a sublimovaná agrese

V drippingových celoplošných kompozicích, které vykazují znaky manického, hypnotického přístupu⁵³, mohl Pollock nalézt způsob, jak nechat jednat své podvědomí.⁵⁴

⁵¹ Freud věřil, že traumatické vzpomínky, obvykle z dětských akcí, jsou potlačovány. Jedná se o obranný mechanismus, který udržuje ego bez konfliktu a namáhání. V případě, kdy se tyto nepříjemné zážitky znovu vyjevují, mozek nerozpozná, že jsou skutečné.

⁵² Z rozhovoru s umělcem 23.3.2015.

⁵³ Greenberga však rozčilovalo, že Pollockovy celoplošné drippingové obrazy se svým principem nejbliže ze všeho blíží dekoracím, tedy vzorům či tapetám, které mohou být donekonečna prodlužovány, masově množeny a zpeněžovány. In: Clement Greenberg, *The Crisis of the Easel Picture*, In: *Partisan Review* 15,

Jsou vytvořeny ze standardizovaného sémiotického systému sestávajícího výhradně z monotematických gestických znaků, jejichž povrch působí dojmem bez začátku a konce. Zdá se, jako by byly řízeny snahou o potlačení jeho vnitřních traumat, symbolizovaných lidskou figurou⁵⁵, které v roce 1951 vyústily v návrat potlačeného, tedy přiznaným návratem k zastírané figuraci.⁵⁶ Nicméně figura je latentně přítomná také v Pollockových drippingových obrazech, jež lze vnímat jako vědomý útok proti lidské figuře a snahu o její zahlazení [obr.3].⁵⁷ Jiným případem mohou být vystříhované obrazy [obr.4] se „slepým bodem“, v nichž rovněž evidentně došlo k odstranění figurativních prvků. Pollockovy práce tedy vykazují rysy agresivity směřované vůči samotné možnosti lidské přítomnosti.⁵⁸

Naopak francouzský existencialismus otevírá téma války a válečných a osobních traumat a zdeformovaných tělesných forem, které se nesnaží skrývat, ale činí z nich ústřední téma nové malby. Jean Fautrier ve své poválečné sérii *Rukojmích* [obr.5] zhmotnil skutečné zážitky, kdy z okna slyšával křik lidí popravovaných gestapem. V takto silně pastózních plátnech klade nový důraz na materialitu povrchu, což mu umožňuje vystihnout brutalitu zážitků a syrovost tělesných forem. Podobný přístup volil Jean Dubuffet, jehož motivy byly vyryty do silných vrstev smíchaných ze šterku, písku, asfaltu a slámy. Jeho obrazy se ostentativně odlišují od obvyklých estetických vzorců, jež byly propagovány také samotným nacismem [obr.6].⁵⁹ Mnoho umělců se snažilo autenticky zhmotnit psychické rány, které společnost následkem války utrpěla; frekventovaný motiv tělesného zraňování měl proto evokovat násilí nedávné války.⁶⁰

no.4 (April 1948), s. 481-84. Revidováno a přetištěno: John O'Brian (ed.), *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism*, vol.2, Arrogant Purpose, 1945-1949, Chicago 1986, s. 222-223.

⁵⁴ Techniku drippingu přivedl do dokonalosti v roce 1947, ale není úplně jasné jak se k ní dopracoval. Různé možnosti inspiračních zdrojů: viz: Sandler (pozn.40), s. 113.

⁵⁵ David Joselit, *Reassembling Painting*, in: Achim Hochdörfer – David Joselit – Manuela Ammer et al., *Painting 2.0. Expression in the Information Age*, München 2015, s. 172.

⁵⁶ Joselit (pozn.55), s. 172.

⁵⁷ Historik umění Pepe Karmel identifikoval podle prvního černobílého filmu Hanse Namutha, že na plátně vznikly nejprve dvě humanoidní postavy a vlk, které byly posléze pokryty několika vrstvami laku. In: Pepe Karmel (ed.): *Jackson Pollock*, Museum of Modern Art, New York, 1998.

Tématu se věnovala také Rosalind Krauss, která upozorňuje, že pod ranými sítěmi *Galaxy* (1947) a *Reflection. Big Dipper* (1947) jsou jasně viditelné tvary lidské figury, které jsou zahlazeny sítí černých čar. In: Rosalind Krauss, *Optické nevědomí*, in: *Před obrazem. Antologie americké výtvarné teorie a kritiky*, ed. Tomáš Pospiszyl., Praha 1998, s. 159.

⁵⁸ Krauss, *Optické nevědomí* (pozn.57), s. 159.

Vrypy do plátna jsou příznačné také pro Twomblyho, který se inspiroval násilným charakterem Pollockova drippingu. Také formálním charakterem/podstatou graffiti je zranění, neoprávněné vniknutí do prostoru, znesvěcení pole, které bylo původně věnováno jinému účelu, a to prostřednictvím aktu znečištění/skvrny, zamazání, škrábání/vrypů, rytí.

⁵⁹ Kritik a kurátor Michel Tapié při popisu těchto prací použil termínu „*haute pate*“, neboli „*vysoké pasty*“, kterou přirovnal k jakési živé hmotě. In: Frances Morris, *Paris post war: Art and existentialism 1945-1955*, London 1993, s. 79.

⁶⁰ Na druhé straně usilují také o zraňování samotného média malby a figurace, kde deformace lidské figury směřují k výraznému abstrahování, což bylo důsledkem prezentace figurativní malby jako buržoazního přežitku.

Existenciální trauma promlouvá také z pláten Josefa Bolfy a jeho zraňovaných dětských jedinců. Zranění se projevuje formou poškozování, deformací tělesných tvarů nebo krvácení [obr.7]. Také techniku proškrabávání, používanou ve voskových obrazech, popisuje Bolf jako formu zraňování.⁶¹ Agresivita vůči figuře má ale obracet pozornost výhradně k traumatu osobního rázu; zůstává u něho patrná ona autentičnost vlastní existenciální exprese, a podobně jako francouzské existenciality ho nezajímá tělesná fyziognomie, ale vnitřní psychický otisk.

2.2.5 Expresse spontánní a kalkulovaná

Už spontaneita abstraktních expresionistů je však v mnoha ohledech pouze zdánlivá, obsahuje příměs kalkulované exprese, což tvorbu těchto umělců odlišuje od děl evropských současníků, jimž na autentičnosti dodávala válečná zkušenost.⁶² Je známo, že Kline a de Kooning, které zajímal celkový efekt pláten a jejich působení na diváka, své obrazy vytvářeli cíleně a upravovali je tak, aby jako spontánní působily.⁶³ Také lyrické a kaligrafické kvality v Gorkyho tvorbě mohly být čteny jako druh automatismu, nicméně ve skutečnosti byly vytvořeny na základě přípravných kreseb, jež umělec posléze s použitím náhody transponoval na plátno.⁶⁴ Podobně Franz Kline na radu de Kooninga zvětšil projektorem do rozměrných dimenzí své černobílé kresby, které díky své následné monumentalitě působily jako zjevení [obr.8].⁶⁵ V rozporu s proklamovanými tezemi abstraktního expresionismu tedy tyto práce nemají nic společného s umělcovým nitrem, a neobsahují ani prvek spontánnosti.

Spontaneita byla v rámci abstraktního expresionismu oslabována ve prospěch principů dobré kompozice, a také z gesta se stal charakteristický styl umělce, tedy jeho logo⁶⁶, což v konečném důsledku opět potlačuje autentičnost a spontaneitu. Ačkoliv zde tedy jsou snahy o navázání na původní modernistické myšlenky, vmísily se sem i nové tendence, které s původními záměry exprese nemají nic společného. Jedná se především o estetství, v rámci něhož se obsahová složka díla, pro expresionismus primárně důležitá,

Podobné myšlenky zastával například Sartre, In: Morgan Falconer, *Painting beyond Pollock*, New York 2015, s. 58.

⁶¹ „Škrábané obrazy jsou takové jemné, systematické ubližování.“ In: Terezie Nekvindová, *Je to daleko lepší, než to bejvalo*, *Stavba*, 3/2010, s. 11.

⁶² Mnoho Američanů shledávalo automatismus za neuspokojivý, za pouhou techniku. Američané odmítli surrealistické nevědomí, který ve světle války pokládali za frivolní. Ale obrátili se směrem k přírodě, primitivismu.

⁶³ Leo Steinberg, *Jiná kritéria*, in: *Před obrazem. Antologie americké výtvarné teorie a kritiky*, ed. Tomáš Pospiszyl, Praha 1998, s. 91.

⁶⁴ Foster – Krauss – Bois – Buchloh (pozn.31), s. 349.

⁶⁵ Tyto kresby byly ovlivněny de Kooningovými ranými černobílými abstrakcemi, pro jejich vznik lze však nalézt větší množství inspiračních zdrojů.

⁶⁶ Foster – Krauss – Bois – Buchloh (pozn.31), s. 351.

dostává do pozadí.⁶⁷ Vlivem formalistického přístupu Clementa Greenberga, který s pojmem expresionismu pracoval málo, a narozdíl od Rosenberga kladl důraz spíše na hotové dílo, než na proces uměleckého tvoření, dochází v následném vývoji americké malby k potlačení expresivního náboje obrazu.⁶⁸

Obdobná forma „předstírané“ spontaneity a stylizace do primitivistické expresivní formy je příznačná také pro tvorbu Jakuba Špaňhela, kde se tyto vlivy mísí s příměsí konceptualismu a ironie. „Expresé“ jeho pláten se koncentruje v malířském gestu, jehož spojitost s umělcovým nitrem je pouze zdánlivá; malba je jako v případě abstraktních expresionistů především fyzickým výkonem. Svě série vytváří Špaňhel podle předem vybraných fotografií, na základě čehož můžeme předpokládat výraznější odstup autora od plátna [obr.9].⁶⁹ Špaňhel netvoří ve spirituálním napojení, a ani nepracuje se svým nevědomím. V procesu tvoření se výrazným způsobem setkává expresivní technická improvizace a racionální výběr tématu, jeho obrazy vznikají z napětí mezi „náhodou“ a kontrolou“. Náhoda, které je v rámci procesu tvoření ponechán velký prostor, přispívá k dojmu spontánnosti. Spontaneita, nahodilost jsou vědomě aplikovány na transpozici vybraného motivu na plátno: „*Taky hodně pracuji s náhodou. Barva všelijak stéká, v určité chvíli je umění přestat. Občas jsem měl ale pocit, že bych na tom měl pracovat víc. Už od akademie jsem si říkal, že u toho všichni sedí, a já mám hotovo raz dva. Že k tomu musím přistoupit seriózněji, zodpovědněji. Ale s odstupem vidím, že takové odfláknuté věci fungují stejně líp.*“⁷⁰ ...“*Vždycky mě spíš zajímalo vytvořit iluzi z několika fleků, náhodných letmých dotyků štětce.*“⁷¹

Jak vidíme, Špaňhel nevěří v utopickou spiritualitu gesta, z jeho pohledu se jedná spíše o fyzický proces, jímž se vyznačují i plátna abstraktních expresionistů. Obsahové vyjádření zůstává ve srovnání s formou upozaděno, jeho plátna postrádají výraznější osobní výpověď, ale i jednoznačnou transcendentální tematiku, jako náboženství, filozofii, mystiku, kontemplaci či jiný univerzální systém reflektující intenzivnější prožívání a poznávání. Budí pouze zdánlivý dojem tragičnosti a osudovosti, který napodobuje a zároveň se nad ním ironicky zastavuje. Existenciální podtext raných pláten se z jeho tvorby velmi brzy vytrácí, což dává vzniknout určité hybridní expresi, napájené z obou těchto navzájem odlišných světů.

⁶⁷ Estetizace a směřování k vyprázdněnému akademismu bylo zvláště od 90. let vytýkáno také francouzskému informelu. In: Rosalind Krauss – Yve-Alain Bois: *Formless: A User's Guide*, New York 1997, s. 58.

⁶⁸ Harrison – Wood (pozn.28), s. 591.

⁶⁹ Obrazy s motivem bankovních institucí vznikají podle pohlednic.

⁷⁰ Jakub Špaňhel v rozhovoru s Radkem Wohlmutem, In: Radek Wohlmut, *Skoro nic jsem nevymyslel: S Jakubem Špaňhelem o rychlé malbě, dobrých radách a počítači*, *Art&Antiques*, 2014, č.11, s. 32.

⁷¹ Z rozhovoru s Radanem Wagnerem, In: Radan Wagner, *Jakub Špaňhel (Rozhovor): Štětce, hadrem, válečkem*, 2007, in: <http://www.radan-wagner.cz/jakub-spanhel-rozhovor/>, vyhledáno 19.12.2015.

Také černá barva, jež je neměnnou složkou jeho pláten, podporuje na první pohled dojem vyhrocené subjektivní výpovědi, ve skutečnosti může být více koncepčním prvkem kalkulujícím s estetickou oblíbeností této barvy a technickou jednoduchostí práce.

2.3 Negace exprese

2.3.1 Nemodernost exprese

Obsah abstraktního expresionismu se brzy vyprázdnil, a v reakci na něj se vzedmula vlna dobového skepticismu vůči malířské expresivitě, transcendentálnímu výkladu exprese a představě vnitřního psychického prostoru.⁷² Dobrým dobovým příkladem kritiky expresionismu je text Maxe Kozloffa *The Dilemma of Expressionism*, publikovaný v polovině 60. let, v němž jeho autor hned na samém začátku označuje expresivní výraz za nemoderní. Po kritickém zhodnocení expresionistické linie malby od van Gogha a Kandinského až k de Kooningovi a Pollockovi je článek ukončen deklarováním sebevraždy expresionismu v rámci vývoje poválečné americké malby.⁷³

Proklamovaná subjektivita a spontánnost poválečných expresivních tendencí se tedy stávají cílem radikálního zkoumání, kritických negací a polemických příspěvků, které se expresi snaží zbavit již narušené modernistické aury a současně zaútočit na formalismus, k němuž malba v souvislosti s abstraktním expresionismem dospěla.⁷⁴

Také umělci zavrhnou jakoukoliv představu vnitřního psychického prostoru, ze kterého by pramenil autonomní význam spojovaný kdysi se štětcovým rukopisem. V kontextu pop artu se vyhledávaným tématem stávají možnosti komerčního zhodnocení a masové reprodukce expresionistické ideologie. Umělci byli toho názoru, že neexistuje žádná možnost, jak by malba opět mohla získat přístup k autentické expresi.⁷⁵ Jedinou alternativou bylo

⁷² Doba 60. a 70. let všal byla v USA plná protikladných uměleckých hnutí. První vlna feminismu v 60. letech přinesla například právo žen na malířskou "expresivitu". In: Hal Foster – Achim Hochdörfer, *Oehlen als Schönberg – ein wilder Gedanke! Gespräch zwischen Hal Foster und Achim Hochdörfer*, in: *Albert Oehlen. Malerei*, Achim Hochdörfer, Köln 2013, s. 142.

⁷³ „Unfortunately, in this post-war American painting, the pressure put upon execution itself, more provocative and yet more ingrown than ever, stained the Expressionist covenant beyond repair By forcing itself to be taken too seriously, Expressionism committed a rather magnificent suicide.“, In: Max Kozloff, *The Dilemma of Expressionism*, *Artforum*, 3, No.2, November 1964, s. 32-35

⁷⁴ V teoretické rovině probíhá jeho kritika například u Theodora Adorna, In: Theodor Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main 1970.

⁷⁵ Vyjimku tvořili umělci jako Kaprow, japonská skupina Gutai a vídeňští akcionalisté, kteří však v reakci na umělecký vývoj usilovali o překonání malby jako takové. Doufali, že zde mohou objevit čerstvá místa, kde by umělci mohli obnovit autenticitu exprese. Allan Kaprow byl zaujat Pollockovým ponořením do transu v průběhu práce a také způsobem jeho přístupu/metody navrhovaným jako kreativní akt, podle Kaprowa, což se stane jen použitím barvy. Pollockova technika rozšiřovala malbu daleko za hranice plátna. Kaprow věřil,

konfrontovat výrazové prostředky abstraktního expresionismu s neautentickým, mechanickým, zprostředkovaným. S racionálním přístupem prozkoumávali prostředky, které narušovaly autentičnost expresivního gesta, tedy serialitu a opakování, monochromnost a techniky reprodukce jako je sítotisk. Malířská praxe tedy buď demonstrovala reprodukovatelnost ostentativně spontánních znaků, nebo paradoxně tyto znaky používala, aby je vyplnila prefabrikovanými šablonami.⁷⁶

V českém prostředí se situace vzhledem k odlišnému kulturně-politickému vývoji v druhé polovině 20. století značně lišila. Dlouho zde přetrvávala linie existencialistické exprese, podbarvené melancholií a vzdorem proti vnitropolitickému nastavení země. Expresivní názor zde byl vnímán spíše v linii modernismu jako forma protestu proti situaci v umění a ve společnosti. Ke koncepční negaci expresivního názoru zde dochází až v polistopadovém období: s touto problematikou se setkáme zejména v tvorbě Jiřího Černického, jehož *Křik* [obr.10] negativizuje subjektivní obsah i rukopis původního Munchova díla [obr.11]. Spontaneitu gesta dále Černický neguje například ve svých *Napínavých malbách* [obr.12], v nichž jsou „tahy“ vytvořeny jejich sochařským odlitím do tvrdé, homogenní hmoty. Negaci náhody a absenci fyzického zásahu do vzniku díla potom ve svých dílech rovněž uplatňuje Evžen Šimera⁷⁷ a s desakralizací původního expresionistického obsahu a autentičnosti pracuje také *Výkřik* [obr.13] Jiřího Surůvky, vytvořený počítačově generovanou airbrushí, v němž na místo Munchovy postavy figuruje postavička z dětského animovaného filmu *Toy Story*.⁷⁸

2.3.2 Útok proti autentičnosti a spontánnosti

Jedním z prvních umělců, kteří se pustili do útoku proti spontánnosti uměleckého gesta, byl Roy Lichtenstein. Rosenbergova formulace „akční malby“ poukazující na tělesnost gest, na něho musela mít velký vliv sice ještě v průběhu jeho raného, experimentálního tvůrčího období, jeho zralá pop-artová tvorba 60. let ale již naznačuje výrazné pochybnosti. Díla jako *Whaam!* z roku 1963 [obr.14] vykazují inspiraci gestickým rukopisem,

že pokud Pollock „zničil malbu“, potom také přinesl radikálně nové, rituální a performativní umění, které by odložilo zprostředkovatelskou funkci malby a štětce.

⁷⁶ K transformaci expresionismu okolo roku 1960: Stefan Neuner, *Maskierungen der Malerei: Jasper Johns nach Willem de Kooning*, Munich 2008. S odlišným důrazem: Achim Hochdörfer, *From Street to Store: Claes Oldenburg's Pop Expressionism*, in: Claes Oldenburg: *The Sixties*, ed. Achim Hochdörfer – Barbara Schröder, Munich 2012, s. 19-63.

⁷⁷ Jedná se o jeho sérii *Dripping Paintings, Drawings of Global Positions*.

⁷⁸ Zde je patrná souvislost se sítotisky Andy Warhola s motivy Munchových motivů, včetně jeho *Výkřiku* z let 1983-1984.

ale současně také odstup od volně vedeného gesta, které Lichtenstein převádí do neosobní podívané mechanického charakteru.

Ve svých „brushstroke paintings“, jimž se začal věnovat o dva roky později, pokračoval Lichtenstein v demonstraci vyčerpanosti expresivního tahu; emoce a tragický obsah zde jsou na přechodu k již čistě materiální malbě zřetelně negovány. Obraz *Little Big Painting* [obr.15] z této série ukazuje expresivní gesto jako reprodukované, čímž mu odebrává znak originality, neboť z blízkého pohledu se gesto rozpadá do jednotlivých plošných fragmentů, které působí jako celek jen z pohledu z dálky.⁷⁹ Lichtenstein neguje autenticitu Pollockových drippingových obrazů, což jeho gestům přináší vědomí definitivní ztráty aury a transcendentálního přesahu, podle něhož je každý obraz absolutním unikátem.

2.3.3 Gesto mechanizované, reprodukované, kalkulované, dekonstruované

Robert Rauschenberg, který svou uměleckou kariéru začínal také ještě jako abstraktní expresionista⁸⁰, se negaci subjektivní exprese věnoval poměrně systematicky, a přispěl k ní několika jedinečnými příspěvky. Již v roce 1953 „smazal“ kresbu de Kooninga [obr.16], což poukazuje na jeho snahu o negaci nápodoby mytického gesta směrem k absurditě. Za dílo prohlásil také otisk automobilové pneumatiky [obr.17], přičemž tyto mechanické otisky, oproštěné od jakéhokoliv tělesného kontaktu s plátnem, negují každou představu vnitřního psychického prostoru, z něhož tah štětcem odvozuje svůj význam jako otisku umělecké autonomie. V porovnání s konceptuální promyšleností těchto děl jsou Špaňhelovy „válečkové“ obrazy, které jsou k těmto Rauschenbergovým dílům přirovnávány⁸¹, jen jakousi nápodobou, ve skutečnosti stále vycházejí z umělecké rukodělnosti [obr.18]. Nalezneme u něho však také „mazání“ vlastního expresivního rukopisu, k němuž dospívá vymýváním malby vodou [obr.19], která znejistňuje domněnky o tom, že by jeho tvorba byla odrazem vlastního nitra. Ve výsledku se však jedná jen o způsob estetické efektivní práce, jež se hlubších formálních úvah zříká.

⁷⁹ Z tohoto pohledu je Lichtensteinovo gesto interpretováno například u Reginy Prange. In: Regine Prange, Jack the Dripper oder Pollock and The American Sublime, *Kritische Berichte*, 1/93, s. 37; Regine Prange, Roy Lichtenstein: Yellow and Green Brushstrokes (1996), in: *Die Revision der Meisterhand*, in: *Meisterwerke der Malerei*, ed. Reinhard Brandt, Leipzig 2001, s. 247-287.

⁸⁰ Jeho série White Paintings (1951) sestává z pěti panelových částí, z nichž jsou všechny malované na plátno. Hladká, nemodelovaná bílá barva, strukturovaná do sekvence, zahrnuje 1-7 panelů. O této sérii uvažoval Rauschenberg v kvazi-náboženských termínech, přesto již neměly onu spirituální povahu příznačnou pro abstraktní expresionismus, neměly v sobě nic z jeho tragičnosti a osudovosti. In: Branden Wayne Joseph, *Random Order. Robert Rauschenberg and the Neo-Avantgarde*, Cambridge 2003, s. 26.

⁸¹ Jirí Příbáň, Jakub Špaňhel, Praha 2014, s. 8.

Rauschenbergovy *Silkscreen Paintings*⁸² představují další stupeň programové konfrontace tradiční expresivní malby a masově reprodukovatelného sítotisku. Tyto obrazy, poseté motivy sesbíranými v populárním tisku, reflektují současnost plnou mediálních událostí. *Barge* [obr.20], „malba“ dlouhá 980 cm, ukazuje obrázky s širokým tématickým rozpětím sahajícím přes sport, technologie, přírodu a umění až k architektuře. Vzhledem k masivnímu rozměru plátna nemůže být dílo pojmuto jedním sumárním pohledem. Není zde ani žádná „totalita“ z hlediska jeho kompozice, není zde žádný bod, z něhož by disparátní motivy mohly splynout do koherentního celku. Rauschenberg se namísto toho odvolává na flexibilitu oka a tělesnou mobilitu, která umožňuje nespočetné změny perspektivy. Dílo samo o sobě znemožňuje jakýkoliv pokus uvažovat o jeho jedinečnosti. Více méně ve středu je umístěn sítotisk Velázquezovy Venuše, která je doslova sevřena ze všech stran – vojenským vozem, raketou, ocelovým rámem, satelitem a v neposlední řadě dálniční rampou. Tyto obrazy technologizovaného světa nedopadají jen na Venuši sledující svou krásu, ale i na diváky. Rauschenberg trvá na tom, že není déle obhajitelné definovat estetický pohled jako snový, bezčasý stav; namísto toho se dílo musí prosadit v rušné okolní situaci.⁸³ Rovněž zde spojil dvě heterogenní výrazové složky, zastoupené rukodělností gesta se sériovostí sítotisku.⁸⁴ Jeho malířská gesta, poházená po plátně s kalkulovanou spontánností, jsou směsí gest litých tahů, otisků, skvrn nebo jejich vymývání, a představují zásadní část obrazové události – mají úlohu kompoziční a výrazovou, ale v žádném případě ne duchovní.⁸⁵

Autenticitu malířského gesta negoval také Sigmar Polke, který malbu používal jako nástroj ironické parafráze a dekonstruoval štětcový tah, vnímaný dosud jako značku uměleckého já. Ve svém slavném obraze *Moderne Kunst* [obr.21] pracoval s „historickým“ slovníkem modernistických stylů. Konstruktivismu, zastoupenému diagonálami a pravým úhlem, ani surrealisticko-automatické abstrakci, jež je reprezentovaná spirálovitou linií, a ani drippingu, zprostředkovanému růžovým flekem s výstřikem, nenáleží subjektivní výrazová funkce. Polke se navíc vzdal fiktivní jednoty konkrétního stylu a namísto toho

⁸² První *Silkscreen Paintings* vznikaly od roku 1962.

⁸³ V rozhovoru s Gene Swensonem Rauschenberg prohlásil: „*I realised that the details should not be taken in at once glance, that you should be able to look from place to place without feeling the bigger image. I had to make a surface which invited a constant change of focus and an examination of detail. Listening happens in time. Looking also had to happen in time.*“ In: Gene Swenson: Rauschenberg Paints a Picture, *Artnews*, 1962, no. 2, s. 45.

⁸⁴ Achim Hochdörfer, How the World Came in, in: *Painting 2.0. Expression in the Information Age*, Achim Hochdörfer – David Joselit – Manuela Ammer, München 2016, s. 16.

⁸⁵ K převratnosti tohoto Rauschenbergova pojetí plochy obrazu se poprvé vyjádřil Steinberg ve stati *Jiná kritéria*, In: Steinberg (pozn.63) s. 105-106.

předložil disparátní celek palimpsestového charakteru, který na postmoderní úrovni reformuluje nesourodou, vrstevnatou strukturu expresionistického Pollockova díla.⁸⁶

V rámci své fotomalby modifikoval prostorovost štětcového tahu Gerhard Richter. Fotografii, i s její hloubkou ostrosti, včlenil do obrazu, zatímco sám převedl a monumentalizoval štětcový tah pomocí projektoru na plátno. Prostřednictvím tohoto zprostředkovaného kroku došel k obrazům jako *Ausschnitt* [obr.22], které iritujícím způsobem a s výrazovou neutrálností fotografického obrazu porušují fakturu expresivního štětcového tahu.⁸⁷

2.3.4 Expresa jako vědomě řízený proces

Richterovy práce jako *Rot-Blau-Gelb* [obr.23] z cyklu *Vermalungen* sestávají z dlouhých, nemodulovaných tahů, pohybujících se kličkovitě po ploše plátna v různých směrech. V plátnech pozdějšího období jsou stopy vytvářeny dekoratérským kartáčem nebo rozmazáním plochy stěrkou, táhnutím špachtle nebo sprejovými mlhami. Tyto obrazy mohou být chápány v kontextu Richtera odmítnutí malířského doteku, a potažmo i tradice, která oblast rukopisu využívá pro evokování sebe samého. Těmito plátny poukazuje Richter na to, že v průmyslové době sloužila rukodělnost v oblasti výtvarného umění jako útočiště před komodifikovanými a mechanizovanými oblastmi života, ale nyní se s průmyslově vyráběnými barvami stala malířská spontaneita nadbytečným přežitkem.⁸⁸

Podobně Typltovo expresivní gesto nepředstavuje bezprostřední nekontrolovatelný projev jeho sebevyjádření, ale naopak zkoumá různé výrazové možnosti gesta. Pozadí jeho figurativního obrazu *Kníraté odpoledne* [obr.24] zcela ovládají výrazné barevné smyčky, navzdory rozmachu gesta však taktéž působí dojmem naprosté technické bravury a chladné dokonalosti, v níž emoční stránka gestické malby naprosto absentuje.

Také efekt rozostření, aplikovaný ve figurativních i abstraktních plátnech, něhož Richter dosahuje pomocí stěrky, vnáší do jeho pláten výrazný odstup a emocionální odtazitost. Potažmo přináší také smazání malířského rukopisu, který je nositelem výrazové exprese. V polovině 60. let, kdy se Richter zajímal o emoce⁸⁹, vznikají černo-bílo-šedé obrazy podle fotografií rodinných příslušníků a zvětšené motivy z novin, v nichž se Richter snažil vyvarovat čitelného štětcového rukopisu; namísto toho pracoval s precizní hladkou malbou,

⁸⁶ Regine Prange, Kunst als Gebärde: Über den Expressionismus und sein Nachleben in der Malerei des 20. Jahrhunderts, in: *Expressionismus in den Künsten*, ed. Marion Saxer – Julia Cloot, Hildesheim 2012, s. 286.

⁸⁷ Prange, Kunst als Gebärde (pozn.86), s. 286.

⁸⁸ Falconer (pozn.60), s. 198.

⁸⁹ Dorothe Brill – Mark Godfrey – Nicholas Serota et al., Gerhard Richter. Retrospektive, München 2012, s. 24.

kteřou následně rozmazával.⁹⁰ Důsledkem je nezřetelnost figurálních motivů, splývajících s pozadím a evokující dojem odcizení a vzdálení v čase [obr.25].⁹¹

Princip rozostření používá Richter od 80. let také ve své abstraktní malbě [obr.26], v tzv. *Rakelbilder*, kdy rozměrné stěrky přetahuje přes plochu plátna, a dochází tak k rozmazání monochromních barevných ploch a jejich prostupování se spodními vrstvami barev. Richter vytváří subtilní přechody mezi dvěma barvami a nechává je navzájem nesystematicky prostupovat. V obou případech dochází ke splývání pozadí a popředí, dominantního a druhořadého barevného tónu, státnosti a pohybu, blízkého a dalekého pohledu. Podstata této techniky je opětovně řízena proti podstatě exprese, protože eliminuje spontánnost spojenou s expresivním gestem.⁹²

Inspiraci tímto efektem nacházíme v rámci figurální tvorby Lubomíra Typlta. V těchto obrazech se u něho barva neváže na modelaci těl a těles v prostoru či na ploše, ale na povrchu těl vytváří nepatřičné abstraktní pruhy, prostupující se s barevnými pásy abstraktního pozadí [obr.27, 28]. Tímto krokem jde Typlt sice proti spontánnosti, ale na druhé straně paradoxně zesiluje expresivní, výrazovou agresivitu svých pláten.⁹³ Richterovy i Typltovy obrazy jsou tedy průzkumem křehké rovnováhy mezi emocionální expresí a vědomě řízeným procesem. Stávají se analýzou jednotlivých aspektů malby, kterou lze nahlížet vždy z nových perspektiv.

2.3.5 Obrození malířské spirituality a spontánnosti

Evoluce díla Jörga Immendorffa z 60. a počátku 70. let dobře ilustruje aktualizaci malby skřez její politizaci: Jeho plátno *Hört auf zu malen* z roku 1966 [obr.29] obsahuje napomenutí rozmazané na ploše plátna, které přikazuje okamžité skoncování s malbou. Paradoxně je sám obraz zhotoven tradičním malířským způsobem – kříž provedený expresivní fakturou signalizuje prudkost formy sugerující hněv. Ve stejné chvíli jsme tedy vybízení ke čtení gesta ve vztahu k psychickému stavu umělce, ale i varování před podobným způsobem redukcionistického čtení. Immendorffův obraz však neobsahuje pouze uvedená slova a gesta: na plátně je namalovaná také postel a čepice, které jsou reminiscencí

⁹⁰ Armin Zweite, Gerhard Richter, Düsseldorf 2005, s. 15.

⁹¹ Wolfgang Max Faust – Gerd de Vries, Hunger nach Bildern. Deutsche Malerei der Gegenwart, Köln 1982, s. 44.

⁹² Mark Godfrey, Beschädigte Landschaften, in: *Gerhard Richter. Panorama*, ed. Dorothe Brill – Mark Godfrey – Nicholas Serota et al., München 2012, s. 87.

⁹³ Typlt tedy dosahuje podobného efektu odlišným způsobem: „Určitě mě zajímá i ten rozpor, že v expresivní malbě je rozmazanost a neostrost neobvyklá. Smazávám svůj vlastní dělený rukopis. Neomalovávám fotografii. To je můj vědomý posun inspirace Gerhardem Richterem.“ Z emailové komunikace s Lubomírem Typltem, duben 2015.

na Beyuse, jemuž se podařilo do umění opětovně vnést spiritualitu, ovšem za cenu téměř úplného ignorování média malby. Immendorff tyto předměty vyškrtl gestickými diagonálními liniemi⁹⁴ a sám o tomto plátně prohlásil, že chtěl: „*vyjádřit své znepokojení nad obrazem, který nemá žádné ambice mimo sebe a nezaujímá stanovisko k žádnému problému*“.⁹⁵ Tento obraz tedy již neusiluje estetizovanou podívanou, ani o negaci malby, ale zaujímá vůči ní stanovisko nejistoty a vyzývá k tomu, aby se malba vyjadřovala k aktuálním otázkám.

S odstupem času je patrné, že Lichtenstein, Richter nebo Polke ironickým prolínáním malířského gesta a technické reprodukce patrně neznemožnili přístup ke spontánní gestické malbě. Iniciační osobou, která přinesla změnu dosavadního pohledu, byl Joseph Beyus, u něhož malířské gesto hrálo důležitou roli zejména v jeho pracích na papíře [obr.30]. Mimo to poukazuje jeho stylizace do šamana také na oživení myticko-magické roviny umění, což umožňuje nové znovusjednocení racionální a smyslové složky. Současně však není cílem obraz jako dílo, ale obraz jako amulet.

Dokonce i někteří z autorů, kteří se v mladém věku výrazně vymezovali proti spiritualitě a umělecké spontánnosti, časem zmírnili svou radikalitu. Gerhard Richter se v mládí orientoval na umělce, kteří přispěli k anti-uměleckému přístupu k malbě, a také se sám negativně vymezoval vůči tradici malby.⁹⁶ S přibývajícím věkem se však jeho názory staly méně radikální, proto již nezavrhuje expresivní prameny své tvorby ani spiritualitu malířského procesu: Například v rozhovoru s Benjaminem Buchlohem se Richter negativně vyslovil proti názoru, že jeho obrazy byly úmyslně oproštěny od expresivních pramenů.⁹⁷ V jiném rozhovoru se dotkl spirituality, když řekl, že to byl jeho záměr: „*V těchto dnech jsem méně antagonistický k "svatému", k duchovnímu zážitku, je součástí nás, a my tuto vlastnost potřebujeme.*“⁹⁸

Idea umění jako existenciálního gesta tedy nebyla ukončena abstraktním expresionismem, naopak je umělci stále znovu uchopována a modifikována. Nebyl však zavržen ani nově objevený racionální přístup, naopak se stal etablovanou protikladnou

⁹⁴ Isabelle Graw, *Malerei gegen Malerei? Vom Anti-Essenzialismus zum Subjekt-Bild*, in: *The Happy Fainting of Painting*, ed. Hans-Jürgen Hafner – Günter Reski, Cologne, 2014, s. 32-38.

⁹⁵ „*In this work I wanted to express my unease at a painting that has no aspirations beyond itself and does not take a stand on a single problem Anyone would think that I wanted to abolish painting altogether. Even without commentary, this painting takes a stand, the stand of uncertainty.*“ In: Jörg Immendorff, *Immendorff's Handbuch der Akademie für Adler*, Frankfurt 1990, s. 33.

⁹⁶ Zajímá se o projevy umělců jako Fontana, Dubuffet, Pollock, Fautrier. In: Benjamin Buchloh, *An Interview with Gerhard Richter* (1986), in: Gerhard Richter, ed. Benjamin Buchloh, Cambridge/London 2009, s. 2.

⁹⁷ In: Gerhard Richter, rozhovor s Benjaminem H.D. Buchlohem, viz: Benjamin Buchloh, *An Interview with Gerhard Richter*, in: *Gerhard Richter: The Daily Practice of Painting. Writings and Interviews 1962-1993*, ed. Hans Ulrich Obrist, London 1995, s. 146, s. 154.

⁹⁸ „*I am less antagonistic to "the holy", to the spiritual experience, these days. It is part of us, and we need that quality.*“ In: Robert Storr, *Gerhard Richter. Forty Years of Painting*, New York 2002, s. 69-70.

konstantou, která stojí za výraznou transformací a diverzifikací současného expresivního názoru.

2.4 „Nová“ exprese

2.4.1 Výrazová syrovost

Figurativní exprese, uhnětené formy, zemité barvy a subjektivita, ať autentická či předstíraná, byly vlivem vývoje poválečného umění považované za neaktuální a nepatřičné. Jevily se jako anachronické ve vztahu k poválečnému vývoji umění, který systematicky negoval jakoukoliv expresivní autentičnost a subjektivitu, přesto se v poválečné generaci německých umělců objevuje několik osamocených solitérů, opětovně aktualizujících figurativní expresi, do níž vkládají nový obsah. Vrací se k primitivní malířskosti, používají odkazy na mytologii a citace německých válečných motivů. Ačkoliv jsou činní od konce 60. let, hlavní pozornost je na ně soustředěna teprve na počátku 80. let, kdy se pod nálepkou „neoexpresionismu“ stanou mezinárodními uměleckými hvězdami. Souběžně je v té době termín s určitým účelovým záměrem aplikován na národní varianty stylu – zejména v rámci italského a amerického umění, aniž by však postihoval podstatné rysy tvorby daných umělců. Původní použití názvu pocházelo patrně také z oblasti trhu s uměním. V listopadu 1979 se termín objevuje v německého novináře pro ekonomii a hospodářství Willy Bongarda v populárním *Kunstkompass*, který od roku 1970 zveřejňoval seznam nejvyhledávanějších umělců současnosti.⁹⁹ Následně se začal aplikovat na tvorbu umělců vystavujících na počátku 80. let v New Yorku a adaptoval se také na tvorbu amerických umělců, jako Julian Schnabel nebo David Salle, aby se podtrhla jejich odpovídající tržní úspěšnost.

Inspirační zdroje nové malby jsou poměrně široké, stejně jako jsou odlišní umělci zahrnovaní do tohoto hnutí. Kromě expresionismu a fauvismu se umělci nechávají inspirovat především figurativními tendencemi abstraktního expresionismu: jsou to především raná díla Jacksona Pollocka ze 40. let, figurativní práce Willema de Kooninga z první poloviny 50. let, ale i groteskně znetvořené figurální práce Philipa Gustona. Narozdíl od Pollocka, který praktikuje celistvou práci s plochou, volí tito umělci opět centrální motiv. Podnětně působí také evropské tendence, reprezentované tvorbou skupiny Cobra a představitelem francouzského informelu Jeanem Fautrierem, nebo znetvořená figurace britských umělců Francis Bacona a Luciana Freuda. Pro německé prostředí představovala v tomto směru silný

⁹⁹ Willy Bongard, *Kunstkompass*, *Capital*, November 1979, s. 20.

podnět také znovunalezená tvorba Lovise Corintha.¹⁰⁰ V žádném případě se však nejedná o kopírování uměleckých stylů minulosti, ale o využití výrazového expresivního idiomu pro vlastní umělecký záměr.

Němečtí umělci reagují především na trauma národního socialismu a německé viny, které se nová společnost orientující se na počitky konzumu, snažila potlačit. Jejich raná tvorba proto představuje formu protestu; programově se vymezuje vůči poválečnému trendu nekonfliktní abstrakce, tradičně vnímané figuraci a socialistickému realismu ale i popové tvorbě oslavující konzumní společnost. Proti těmto aspektům jsou záměrně namířeny “špinavé a ošklivé” práce bestiálně zmutovaných a rozpadajících se tělesných fragmentů Georga Baselitze a Eugena Schönebecka, vznikající na přelomu 50. a 60. let [obr.31]. Obrazy připomínají rozmačkané bláto¹⁰¹, ale také vliv malíře Fautriera a francouzského básníka Antonina Artauda¹⁰² a nekonvenčního německého portrétisty 19. století Louise Ferdinanda Rayskiho. Expresivní rukopis, uhnětené formy, zemité barvy a existencialistická autentičnost, vyvěrající z autorova subjektivního prožitku, byly již tehdy vlivem předchozího vývoje umění považovány za neaktuální a nepatřičné, a právě oni byli těmi, kdo jim vdechl novou relevantnost a aktuálnost.

Ovšem jen velmi rané práce těchto umělců mají pozici tzv. antiobrazů, jejichž prvotním záměrem bylo šokovat veřejnost a upozornit na křivdy minulosti. Jedním ze stěžejních děl této doby je také Baselitzovo plátno *Die grosse Nacht im Eimer* [obr.32], na němž je zobrazená postava masturbujícího chlapce v rozporu s velikostí jeho falu. Horní část těla je pokryta informelními tahy a s výjimkou očí zde chybí další fyziognomické rysy.¹⁰³ O skandálnosti obrazu pro tehdejší společenské konvence vypovídá, že na jeho první výstavě v berlínské galerii Werner&Katz v roce 1963 zabavila policie dvě jeho díla z této série. V Berlíně, kde Baselitz žil do roku 1966, se potýkal s absolutním nepochopením své tvorby a výraznými existenčními problémy. Město samo nenabízelo tehdy žádné kvalitní umění, zcela zde také chybí umělecké galerie a tržní poptávka. Agrese Baselitzových pláten tak kopíruje jeho vlastní agresi a vztek nad beznadějnou situací.

¹⁰⁰ Také Typlt byl hluboce zasažen odkazem Lovise Corintha, který byl tehdy díky novým expresivním tendencím v malbě znovuoobjeven. Naučil se také používat olejovou techniku stejným způsobem jako on, v určitém období také podle jeho vzoru míchá barvy až na plátně.

¹⁰¹ Baselitz toto období později označuje jako „Pubertätsschlamme“, tedy pubertu bláta. In: Karl Ruhrberg – Evelyn Weiss – Dieter Ronte et al., *Handbuch Museum Ludwigs. Kunst des 20. Jahrhunderts*, Köln 1979, s. 76 a 79.

¹⁰² Georg Baselitz cituje Antonina Artauda ve svých raných manifestech. In: Georg Baselitz, *Pandämonisches Manifest I + II* (1962), in: *Georg Baselitz. Der Weg der Erfindung: Zeichnungen, Bilder, Skulpturen*, ed. Klaus Gallwitz, Frankfurt am Main 1988, s. 14-25.

¹⁰³ Klaus Gallwitz et al., *Georg Baselitz. Der Weg der Erfindung: Zeichnungen, Bilder, Skulpturen*, Frankfurt am Main 1988, s. 31.

Právě tato tvorba, založená na upřednostňování výrazové syrovosti a obsahu před estetikou u nás později oslovila Lubomíra Typlta. Ve své rané tvorbě se Typlt, inspirovan těmito projevy, identicky obrací proti konzumu, trendovosti, podbízivosti.¹⁰⁴ S touto polohou konvenují především jeho rané obrazy mrtvých koček **[obr.33]**, které nemají výpovědní hodnotu, co se fenoménu smrti týče; mají být spíše vnímány jako znepokujující zachycení hmoty v okamžiku její proměny, destrukce. Prostřednictvím těchto děl se Typlt snažil odlišit od estetizujících uměleckých trendů a současně jít proti obecnému vkusu a líbivosti. Konzum ale musel zákonitě chápat jinak, než jeho generační vrstevníci ze západního Německa a Evropy, protože v devadesátých letech měli zdejší obyvatelé ještě komunistický životní způsob, bez požitků které by konzum nabízel, v živé paměti. Naopak dobová snaha Jakuba Špaňhela a jeho vrstevníků ze skupiny Luxsus o „luxusní“ obrazy byla řízena spíše naivním obdivem k západnímu spotřebnímu světu, jehož stinné stránky se u nás v té době ještě nestihly projevit.

Tvorbu obou umělců, Georga Baselitze i Lubomíra Typlta, tedy spojuje záměrná antiestetičnost, čímž se přibližují k původnímu programu modernistických expresionistů, kteří záměrně narušují estetické konvence uměleckého díla. Tato zájmová orientace podpořila v Typltovi také zájem o otázky spjaté s morální a společenskou identitou.¹⁰⁵ Avšak narozdíl od Němců, kteří se často vztahují ke konkrétním dobovým nebo historickým milníkům, se jeho tvorba pohybuje v obecnější existenciální rovině.

Georg Baselitz vytvořil v 60. letech také monumentální plátna hrdinů a „nových typů“, malované agresivním a vzdorovitým stylem. Obrazy otrhaných vojáků a rezignovaných malířů **[obr.34]** se objevují na pozadí zdevastované krajiny. Už samotný výběr motivu hrdiny byl provokativní sám o sobě, neboť Baselitz v nich ukazuje realitu, již se ekonomicky vzkvétající západní Německo již zdráhalo vidět. Jejich křehkost nachází svůj ekvivalent ve formě – frontální a jednoduše tvarované postavy kontrastují s divokostí vybraných barev a prudkostí rukopisu. Hrdinové jsou zobrazeni jako potrhání a zlomení jedinci. Cyklus se vyznačuje snahou vymezit se nejen proti doktrinářským ideologiím slibujícím světlé zítřky, ale i proti dogmatickým uměleckým směrům – utopiím, předkládajícím shodně utopické vize budoucnosti.

Tato tendence nové malby, která se snaží burcovat a šokovat vkus společnosti, a jež tak naplňuje modernistické intence expresionismu, však nemá dlouhého trvání. Ukazuje

¹⁰⁴ Se západní konzumní kulturou polemizují také práce berlínských umělců Neue Wilde Luciana Castellioho nebo Salomého, viz. jejich čtyřdílný obraz *KaDeWe*, v němž hědonistická oslava mužského aktu získává násilný a současně provokativní podtón, neboť nahá mužská těla zde jsou provokativně zavěšena na uzenářských háčích a zasazena do vitríny obchodního domu KaDeWe, symbolu západní konzumní kultury.

¹⁰⁵ Petr Vaňous, *Rezonance: Jiří Načeradský, Josef Bolf, Lubomír Typlt*, Praha 2015.

se také, že umění již nemůže být svázáno určitým jednotčím konceptem, proto je „nová“ exprese paradoxně velmi rozrůzněným stylem.

2.4.2 Exprese v kontextu postmodernismu

Zvláště kritičtí k vlně „nové exprese“ byli američtí levicoví intelektuálové, spojení okolo kultovního časopisu *October*. Pokládali ji za výrazně retardační estetickou a politickou reakci proti „radikální“ umělecké vlně 60. a 70. let, spojené s minimalismem a konceptuálním uměním.¹⁰⁶ Návrat malby v souvislosti s neoexpresionismem chápali jako příznak politického a estetického „neokonzervatismu“, který nepřekračoval modernismus formálně. Velmi silným oponentem neoexpresionismu a transavantgardy byl také filozof Jean-Francois Lyotard, jež jejich míšení avantgardních prvků považuje za snahu o zlikvidování avantgard a jejich díla označuje za kýčovitá.

Podle Frederica Jamesona, autora slavné statě *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, lze neoexpresionismus vnímat jako projev neokonzervativního postmodernismu, jež se vyznačuje zájmem o tradiční hodnoty a návratem figurativního zobrazení.¹⁰⁷ V souvislosti s touto malbou je poukazováno také na její spojitost s konzervativní vládou Ronalda Reagana a bohaté honorace, hledající vhodnou reprezentativní dekoraci svých sídel.

Ke kontroverznosti tohoto stylu paradoxně přispěli také jeho propagátoři z řad kurátorů.¹⁰⁸ „Neoexpresionistická“ malba byla těmi kurátory, kteří ji obhajovali, nesprávně označována jako návrat k tradici expresionismu. Ačkoliv je tedy tvorba tvorbou těchto umělců

¹⁰⁶ Naopak obhajovali umělecké využití fotografie, jejíž možnost množení, nižší tržní hodnota a odstup od tradičních malířských hodnot k povrchové faktuře se vyhýbalo tradičním buržoazním zájmům v umění.

¹⁰⁷ Je zde nalézána spojitost mezi návratem umění k tradici a mezi konzervativní vládou Ronalda Reagana. V opozici proti neokonzervativnímu postmodernismu stojí poststrukturalistický postmodernismus, který se zajímá o otázku originality umělce a autoritu tradice. Narozdíl od neokonzervativního postmodernismu, který se vrací k formám reprezentace se tento postmodernismus zaměřuje na kritiku forem reprezentace. Postoj poststrukturalistického postmodernismu k modernismu byl naopak toho názoru, že modernismus už dlouho nebyl dostatečně kritický a proto se také stal „oficiálním“ uměním, prosazuje demystifikaci a dekonstrukci modernismu. Na dějiny umění a popkulturu pohlíží jako na klišé a pohrává si s ním. Pasty neokonzervativního postmodernismu a textualita poststrukturalistického postmodernismu mohou být nahlíženy jako komplementární symptomy krize subjektivity a narace, což odpovídá chápání „postmoderního stavu“ u Lyotarda. In: Foster – Krauss – Bois – Buchloh (pozn. 31), s. 596.

¹⁰⁸ Obzvláštní nevráživost dvou rozdělených táborů je patrná v rámci newyorské scény, rozdělené na dva tábory – zástupce poststrukturalismu, kteří se primárně věnovali fotografii a videu (pictures generation), a kteří měli podporu progresivních kritiků okolo časopisu *October*. Na druhé straně neoexpresionistická malba. Velké polemiky ohledně neoexpresionismu probíhaly však také v Evropě, jeho nejsilnějším odpůrcem byl Jean-Francois Lyotard a jeho *Postmoderno* vyprávěné dětem. Lyotardovo pojetí postmoderní situace se zásadně odlišovalo od pojetí postmoderny a transavantgardy, In: Jean-Francois Lyotard, *O postmodernismu*. postmoderno vysvětlované dětem (1986), Praha 1993.

často kladena do souvislosti s německým expresionismem¹⁰⁹, jež v té době zažívá zvýšenou míru pozornosti¹¹⁰, reagují umělci spíše na abstraktní expresionismus, informel a bezprostředně předcházející styly konceptuálního rázu nebo minimalismus. Už jen z těchto důvodů nemůže být „nová“ exprese repeticí modernistického expresionismu. Georg Baselitz se například často vymezoval proti tomu, aby byl nazýván expresionistou, zdůrazňoval, že historický expresionismus, jehož průkopníky spojovalo nadšení z archaického, pro něho nebyl vzorem a dokonce kritizoval, že expresionisté používali obraz pro ilustraci svého životního prostředí nebo jako politický komentář.¹¹¹ Od expresionismu ho odrazovala také jeho latentní psychologizace motivů, tvarů a věcí a zůstávala pro něho cizí také jeho snaha o návaznost na ideál přírodní původnosti. Nalezneme tu sice podobnosti v rukopisu, ale zatímco u expresionistů je cílem vyjádření existenciální rozervanosti umělce, jedná se u Baselitze spíše o formální hru.

Kurátoři Norman Rosenthal a Christos Joachimides tak například v rámci rozsáhlého výstavního projektu *New Spirit in Painting*, který byl v roce 1981 prezentován v londýnské Royal Academy of Arts, označovali obrazy těchto umělců zcela nesprávně jako návrat autentického výrazu a oslavovali jejich rozloučení s konceptuálním uměním.¹¹² Právě záměrné spojování této tvorby s expresionismem vzbuzovalo řadu nevhodných konotací – jako nařčení z anachronismu, neaktuálnost a neoriginalitu, jimž se sami umělci snažili bránit. Ve skutečnosti však k sobě tyto dva póly, nová expresivní malba a konceptuální umění, měly k sobě blíže než je na první pohled patrné.

Thomas Lawson a celé levicové křídlo, jako Buchloh, Crimp, Owens a Foster expresi také kritizovali za její „údajné“ zacílení na vlastní psychiku a emocionální stav, což z jejich hlediska představuje nezodpovědný krok, jehož prostřednictvím se umění zříká možnosti

¹⁰⁹ Jako oživení německé expresionistické tradice vnímal neoexpresionismus například Donald E. Gordon. Hlavní vliv na rozvoj neoexpresionismu spatřoval v oživeném zájmu o expresionismus, ke kterému došlo skrze výstavní projekty, které od 50. let 20. století prezentovaly expresivní umění. I obhájce neoexpresionismu Donald Kuspit ve svém textu *The New (?) Expressionism. Art as a Damaged Goods* označuje „nový“ expresionismus za nepravdivý expresionismus. In: Donald Kuspit, *The New (?) Expressionism. Art as a Damaged Goods* (1981). in: *The New Subjectivism. Art in the 80s*, ed. Donald Kuspit, New York 1988, s. 29-48.

¹¹⁰ Např. *A German Intuition 1905-20*. The Solomon R. Guggenheim Museum/San Francisco Museum of Modern Art, New York 1980. V té době uspořádal také větší počet galerií výstavy expresivního umění, byly publikovány i knihy o německém expresionismu od Bernarda Samuela Myerse a Petera Selze. Také Evropa zaznamenala v té době oživený zájem o expresivní umění, které zde bylo zprostředkováno skrze zapůjčené putovní výstavy německého expresionismu.

¹¹¹ Georg Baselitz, In: Amine Haase, Georg Baselitz, in: *Gespräche mit Künstlern*, ed. Amine Haase, Köln 1981, s. 18.

¹¹² Christos Joachimides – Norman Rosenthal, Preface, in: Christos Joachimides – Norman Rosenthal – Nicholas Serota et al., *A New Spirit in Painting*, London 1981, s. 11.

Christos Joachimides, *A New Spirit in Painting*, in: Christos Joachimides – Norman Rosenthal – Nicholas Serota et al., *A New Spirit in Painting*, London 1981, s.14-16.

reagovat na politické otázky, neboť oddělením umění a politiky se „umění vzdává své schopnosti odporu“.¹¹³

Proti těmto nediferencovaným kritikám figurativní malby vystupoval na počátku 90. let časopis *Texte zur Kunst*. Záměrem levicových kritiků tedy podle Isabelle Graw bylo subsumovat všechny malířské figurativní trendy pod neoexpresionismus právě z toho důvodu, že hanlivý nádech termínu ji měl pomoci zbavit umění od všeho „zastaralého“ a „regresivního“. Teoretici časopisu se sice shodují s některými názory, podle nichž nesmí být chvatný štětcový rukopis a pastózní nanášení barev jednostranně interpretováno jako bezprostřední výraz umělceva záměru. Vadilo jim ale zahrnování všech umělců s figurativním projevem pod souhrné a nediferencované označení „neoexpresionismus“, zejména pokud pod tento pojem byly subsumovány velmi rozdílné projevy, a mnohými umělci byl znak exprese explicitně vnímán jako součást malířského kódu.¹¹⁴

Projevy různorodé skupiny umělců možná působily jako groteskní obrat celého vývoje nedávné historie malby, kde se již jednou zavržené principy opětovně objevují v uměleckém slovníku. Neoexpresionismus je však třeba vnímat především jako součást postmodernismu, jehož příchod byl doprovázen absencí jakékoliv utopické dimenze a ztrátou revoluční umělecké perspektivy.¹¹⁵ Vyznačuje se také pluralitou a eklektismem, proto si rád vypůjčuje stylistické prvky minulosti.¹¹⁶

Kritici neoexpresionismu však narozdíl od jeho propagátorů správně rozpoznali odlišnost nové malby od modernistického expresionismu. Zatímco historický expresionismus útočil na konvence, malba 80. let se již k této strategii neobracela. Subjektu již jako v minulosti není nabízeno utopické nebo apokalyptické řešení. Autentičnost a pozérství se neoddělitelně prolínají, modernistický projekt malby zdegeneroval ve frašku nebo simulaci. Na tuto skutečnost poukazuje také poznatek Craiga Owense z roku 1983, který zmiňuje, že neoexpresionismus transformoval subjektivní expresi do pouhé „*simulace vášně*“¹¹⁷ a expresivní gesta se rozpustila do „*iluzí spontánnosti a bezprostřednosti*“.¹¹⁸ Především

¹¹³ Benjamin Buchloh, *Figures of Authority, Ciphers of Regression. Notes on the Return of Representation in European Painting*, *October*, Spring 1981, s. 39-68.

Benjamin Buchloh, *Documenta 7: A Dictionary of Received Ideas*, *October*, vol. 22, autumn 1982, s. 104-126.

Craig Owens, *Back to the Studio*, *Art in America*, January 1982, s. 100-102.

Craig Owens, *Issues and Commentary: Honor, Power and the Love of Woman*, *Art in America*, 71, no.1, January 1983, s. 7-13.

¹¹⁴ Graw, *Malerei gegen Malerei?* (pozn.94), s.32-38.

¹¹⁵ Hal Foster, *Recordings: Art, Spectacle, Cultural Politics*, New York 1985, s. 26.

¹¹⁶ Apropriace expresionistického stylu u neoexpresionistů byla obecně odsuzována. Karel Císař, *Apropriace jako teoretický předmět*, in: *Tvarujete si sami? sborník 3. sjezdu historiků umění 25.-26. září 2008*, ed. Milena Bartlová – Hynek Látal, Praha 2011, s. 91-100.

¹¹⁷ Owens, *Honor, Power and the Love of Women* (pozn.113), s. 9-11.

¹¹⁸ Owens, *Honor, Power and the Love of Women* (pozn.113), s. 11.

americký neoexpresionismus je charakteristický svou absencí spontánnosti, již se pouze pokouší předstírat, což souvisí s vlivem populární kultury, která podobné hodnoty postrádá.¹¹⁹

Malba Juliana Schnabela, velké americké hvězdy 80. let spojované s neoexpresionismem, nemá nic společného s expresionismem a neoexpresionismem, jak by se mohlo na první pohled zdát patrné. Schnabel je spíše ovlivněn antisubjektivismem, který se staví proti výrazové subjektivitě Pollocka a proti ideji malby jako umělcova psychického otisku. Jeho tvorba je totiž zakořeněna v době konce 60. a raných 70. let, a jeho výrazový záměr je tak v hlavních rysech postminimalistický.¹²⁰ To, co se dnes může jevit jako expresivní, vznikalo jako varianta uvnitř minimalistického malířského diskurzu, proto lze i Schnabelův projev vnímat jako postminimalistickou obrazovou strukturu – ať už je to šíře plátna, která diváka objímá, plochý obrazový prostor, odmítnutí kompozičních principů nebo zacházení s různými obrazovými prvky. Ovšem Julian Schnabel proměnil estetické paradigma minimalismu ve vysoce expresivní umění, jež demonstruje celou škálu emocí, a jeho eklektický styl vnáší do obrazů novou materialitu, která se výrazně odlišuje od minimalismu 70. let.¹²¹

Poučení však Julian Schnabel nachází také u abstraktního expresionismu, jehož podněty si adaptuje pro sebe a pro svůj výrazový slovník. O tom, že jsou heroická gesta vyjádřením jeho niterného já, lze úspěšně pochybovat. Obsahem a nosnou linkou jeho tvorby je stává materialita a gestické nanášení barev, od hlubšího obsahu jsou jeho práce vzdálené. Jeho eklektické použití abstraktního expresionismu však nepostrádá ani konceptuální přístup; principy abstraktního expresionismu potom míchá i s jinými konceptuálními či warholovskými strategiemi. V práci *Prehistory: Glory, Honor, Privilege, and Poverty* [obr.35] použil Schnabel parohy, fragmenty materiálů a barvu na kravskou kožešinu. Ambice a energie těchto fragmentů je bez výjimky ohromující. Dílo má velikost a mytický potenciál klasického abstraktního expresionismu, a do určité míry může být vnímáno jako další vývoj Pollocka, Gorkyho a de Kooninga.¹²²

Fyzičnost práce jako hlavního tvůrčího faktoru je příznačná také pro uvolněnou expresivní tvorbu Jakuba Špaňhela. Špaňhel se podobně jako Schnabel nikdy nevzdává

¹¹⁹ Kuspit, *The New (?) Expressionism* (pozn.109), s. 38.

¹²⁰ Po studiu na University of Houston získal Schnabel v roce 1973 stipendium v rámci Whitney programu v New Yorku. Tento postgraduální program byl jeden z nevlivnějších programů, z jeho řad vycházeli noví postkonceptuální umělci a muzejní kurátoři, kteří ovlivnili vývoj umění v posledních třiceti letech. Schnabel se také seznámil s bývalými stipendisty a minimalisty, ale byla to pro něho také unikátní příležitost pro přesídlení do New Yorku. Dalším ústředním bodem jeho tvorby je cesta do Evropy v roce 1976.

¹²¹ Max Hollein, *Werk und Betrachter*, in: *Julian Schnabel. Malerei / Paintings 1978-2003*, ed. Max Hollein, Ostfildern-Ruit 2003, s. 32.

¹²² Kevin Power, *The provozierenden Agonien eines verblassten Heroismus: Julian Schnabel und William Gaddis*, in: *Julian Schnabel. Malerei/Paintings 1978-2003*, ed. Max Hollein, Ostfildern-Ruit 2003, s. 84-100.

spojení s reálným, předmětným světem. Jeho plátna vždy nesou věcné názvy a zobrazují či heroizují reálná místa, předměty, postavy. Tento postup je činí přístupné i divákovi, pro něhož by byl čistě abstraktní projev nesrozumitelný.

2.4.3 Odlišnosti „nové” exprese

Jak jsme již zmínili, byli tito umělci díky svému malířskému projevu spojování s expresionismem, což však na jejich tvorbu vnášelo příznak anachronismu a řadu dalších nevídaných negativních konotací. Zmíněných nástrah ukrytých v povrchním spojování s expresionistickým stylem, si byli dobře vědomi, a proti hledání jednoznačných souvislostí nového stylu s expresionismem se vymezovali. Jejich „exprese“ však skutečně neodpovídala původním intencím modernistického expresionismu, protože jeho koncept v mnoha stěžejních případech zásadně překračovali.

Zatímco expresionismus byl v rámci avantgardního smýšlení utopickým stylem, neoexpresionismus žádná řešení nepřináší. Právě avantgardní umění je odvážné ve svém úsilí být originální a ve své ochotě konfrontovat společnost s vizemi, které se nemusí dočkat vřelého přivítání. Modernistické skupiny Die Brücke a Der Blaue Reiter se zabývaly společenskou kritikou, apelovaly na nutnost změn a naději; po vzoru Schopenhauera a Nietzscheho vkládaly v tomto ohledu veškeré síly do umění. Právě avantgardní umění usiluje o transformaci života, toto pseudo- nebo neoavantgardní umění se naopak možnosti konstruktivního řešení otázek prostřednictvím umění vzdalo.¹²³ Kritické ostří je obroušeno, neoexpresionismus nežadá revoluci, není ani utopickou vizí, je spíše cynickým konstatováním daného stavu. K dobovým a historickým fenoménům nepřístupují tito umělci analyticky, ale naopak s ironickým a záměrně neintelektuálním komentářem. Podle Jeana-Francoise Lyotarda, předního teoretika postmoderny, mají dokonce tato „eklektická“ díla transavantgardy za cíl zlikvidovat dědictví avantgard.

Také obhájce neoexpresionismu Donald Kuspit spatřuje v obou stylech zásadní rozdíly determinované dobou jejich vzniku. Kuspit označuje „nový expresionismus“ ve vztahu k původnímu expresionismu za špatný.¹²⁴ Zatímco původní expresionismus je prochnut revolučním napětím a vzdorem ke střední třídě, signalizuje nový expresionismus úpadek způsobený popularizací. Expresivita už také není příznakem kritiky buržoazní represe, ale spíše jejím nástrojem. Namísto toho, aby byl nový expresionismus revoluční, je reakční.

¹²³ Kuspit, *The Cult of Avant-Garde Artist* (pozn.4), s. 16.

¹²⁴ „This so-called „new“ Expressionism currently being heralded by old media trumpets is a false Expressionism.“ In: Kuspit, *The New (?) Expressionism* (pozn.109), s. 29.

Je pro něj příznačná také ironická mnohoznačnost a manýristicky stylizované gesto, které zdánlivou revolučnost jen naznačuje a přitom se pohybuje po povrchu.¹²⁵ Jejich práce nehledají řešení na palčivé otázky, jsou jen mnohoznačným konstatováním daného stavu věci, čímž utopičnost modernistického expresionismu zavrhují. Způsob uměleckého tvoření je vesměs také plánovaný, vědomý a v určitém smyslu precizní, což rovněž stojí v rozporu s tradiční definicí expresionismu.

Rukopis těchto umělců také není vždy pouze expresivní, a způsob práce se také odlišuje od rychlého expresionistického způsobu práce alla prima. Dithyrambické obrazy naddimenzovaných nacistických helem Markuse Lüpertze, jejichž prostřednictvím na začátku 70. let porušil tabu mlčení o Třetí říši, jsou malované dávno nepoužívanými klišovými barvami [obr.36]. Svým expresivně-geometrickým vzhledem také dokládají, že lze spojit zdánlivě nespojitelné – tedy gestickou malbu a pregnantní perspektivu, stékající barvu a ostrou hranu stereometrických těles.¹²⁶ Právě u Lüpertze se Typlt nechal inspirovat precizní malířskou technologií, která pracuje s efektem lazurových vrstev dodávajících obrazům svítivou průzračnost a výraznou intenzitu barevných tónů. Tento náročný postup složený z nanášení jednotlivých barevných vrstev a lazur je však v příkrém protikladu k tvorbě modernistických expresionistů, jejichž cílem bylo vytvoření obrazu v rychlém časovém plánu, jako by bez návaznosti na předchozí racionální korekci.

2.4.4 Předstíraná subjektivita

Název nového stylu také podporoval předpoklad, že obraznost těchto děl automaticky vychází z vnitřního psychického života umělce, prostoupeného osobními strastmi, podobně jako tomu bylo u původního modernistického expresionismu. Tito umělci se sice vyjadřovali spontánně, znakovitě a jejich projev si uchoval jisté znaky autentičnosti, související ve většině případů s rychlostí provedené práce; jimi vyjadřované emoce jsou však založeny na jiné části psyché, čímž se vzdávají tradičního pohledu na vlastní já.¹²⁷ Donald Kuspit ve stati *The New (?) Expressionism. Art as a Damaged Goods* proto také konstatuje, že „stav lidské mysli vyjadřovaný neoexpresionistickým dílem už nezachycuje hloubku duše osamělého jedince, ale spíše zapojuje individuální pocit do procesu živé individuální komunikace“.¹²⁸

¹²⁵ Naopak Buchloh dokazoval (ale na jiných příkladech – na Yvesi Kleinovi apod., že v těch neoavantgardních, zdánlivě vyprázdněných gestech taky bylo významné poselství. In: Benjamin Buchloh, Plenty or nothing: From Yves Klein's Le vide to Arman's Le plein. in: Benjamin Buchloh, *Neo-Avantgarde and Cultural Industry. Essays on European and American Art from 1955 to 1975*, New York 2003, s. 257-283.

¹²⁶ Lubomír Typlt, Markus Lüpertz, *Ateliér*, 2011, roč. 24, č.14-15, s. 16.

¹²⁷ Peter Halley, A Note on the New Expressionism Phenomenon, *Arts Magazine*, March 1983, s. 88-89.

¹²⁸ Kuspit, *The New (?) Expressionism* (pozn.109), s. 29-48.

Subjektivita byla těmito umělci také často zaměňována s tzv. „Genie-Asthetik“, kdy se stylizují do pozice génia a podporují návaznost své tvorby na staré mistry. Tato souvislost je možná proto, že doba 80. let je přechodovým obdobím, kdy se z umělce stává celebrita, pozornost se tedy od uměleckých děl přesouvá k osobě, respektive k mediální inscenaci. Julian Schnabel například pravidelně pózoval fotografům z lifestyle časopisů při malování s holým hrudníkem, což kritikům přinášelo další důvod pro jeho jeho kritizování.

Nelze již zde tedy mluvit o expresi jako otisku umělcova nitra, jejich expresivní názor je poučen, také sem vstupuje ironie, která znejasňuje přístup k umělcovu nitru. Obrazy těchto umělců už nejsou vyjádřením jejich osobnosti, ani myšlenek, obsahují více významových rovin a jejich poselství je často sporné. Zásadní rozdílnost přináší rozbor autoportrétů těchto umělců. Zatímco modernistický expresionismus vnímal autoportrét jako unikátní disciplínu, jejímž prostřednictvím je možné odhalit sváry vnitřního světa umělce, slouží těmto umělcům téma autoportrétu jako ironická hra s vlastním subjektem, ale i očekáváním diváka. Takovým příkladem je dvojportrét Waltera Dahna [obr.37], v němž se zpodobnil v podobě dvou kvádrů se sekýrami zabodnutými v hlavě, což napovídá, že téma autoportrétu pro něho představuje příležitost k nastínění kritického vztahu k vypjatému subjektivismu. Také u Tylptových portrétů, jimž se věnuje v raném stadiu své tvorby, veškeré snahy o důslednou sebereflexi postupně ustupují a autoportréty nabývají odlišných, odosobněných rysů, jsou „strojově“ zmnožovány a stávají se maskou s výrazem zlomyslného šklebu [obr.38] nebo nepřítomného výrazu [obr.39].

Zvláště soudobé americké umění také nedělá žádné rozdíly mezi intelektem a pocity, autentičnost je tedy před divákem spíše inscenovaná¹²⁹, což představuje ryze americkou dispozici, která souvisí se snahou umělců vnést do práce více významových rovin. Charakteristická je v tomto ohledu práce Juliana Schnabela, u něhož je autobiografický aspekt alespoň rámcově zastoupen – mnoho portrétů má rysy přátel, rodiny, nebo jeho samého¹³⁰, přesto zde chybí snaha proniknout do vnitřního světa zobrazených [obr.40], pravým důvodem vzniku těchto obrazů je patrně vytvoření portrétní galerie známých osobností nebo etablování vyobrazených mezi společensky významné osobnosti.

Podobně u nás vyznívají plátna Jakuba Špaňhela, u něhož je v každém rozhovoru podporována pověst rozháraného umělce, holdujícího alkoholu a ženám. Z rozboru jeho tvorby je však patrné, že se umělec do primitivní spontánnosti pouze stylizuje. Jeho

¹²⁹ Isabelle Graw, *Der grosse Preis. Kunst zwischen Markt und Celebrity Cultur*, Freiburg 2008, s. 102.

¹³⁰ Norman Rosenthal et al., *Julian Schnabel. Permanently becoming and the architecture of seeing*, Milano 2011, s. 18.

portrétům, jako i zbylému spektru jeho obrazů, bezpochyby chybí ono vnitřní pnutí, které je zakódováno do portrétů původních expresionistů [obr.41, 42].

2.4.5 Expresie ve službách kapitalismu a populární kultury

Tito umělci řazení do vlny neoexpresionismu byli také často viněni z toho, že hnacím motorem jejich „hrané“ subjektivity je vidina finančního zisku. Kritici rovněž pochybovali o opravdovosti jejich výpovědi právě z toho důvodu, že byli velice tržně úspěšní, což poukazovalo na propojení trhu a pravicové neoliberální politiky.¹³¹ Název „neoexpresionismus“ začal být používán jako vývozní razítko německé malby, prezentované ve Spojených státech amerických, a brzy byl aplikován také na domácí scénu, čímž se stal pomyslným synonymem úspěchu. Ve Spojených státech amerických se vznik neoexpresionismu shodoval s počátkem Reaganovy éry, a tyto dva fenomény byly často spojeny v kritickém diskurzu. Toto umění mělo také nepochybně velkou marketingovou podporu amerických a evropských galeristů, jimž konvenovala tržní atraktivita těchto obrazů,¹³² které se na několik dalších let staly úspěšnou obchodní značkou.¹³³ Důležitou roli zde sehrává právě závěsné médium obrazu, jako nejideálnější nosič neoexpresionistického poselství, který je pro umělce i galeristy dobře likvidní, protože v období 70. let, spojených s konceptuálním uměním a minimalismem, se jim umělecká díla prodávala podstatně hůře. Neoexpresionistická plátna tedy představovala silný impuls, jež umožnil opětovné nastartování trhu s uměním. Také pro sběratele či korporace a bohatnoucí podnikatelskou sféru představuje obraz vhodný a dostatečně viditelný způsob reprezentace moci a bohatství. Nesmíme také opomíjet fakt, že tato díla mají díky svým formátům, výraznému expresivnímu rukopisu, materialitě, zdánlivé syrovosti a zobrazivé formě výrazný vizuální účinek, čímž jsou přístupná všem bez rozdílu jejich znalostí a intelektu. Zcela v tomto duchu považovali odpůrci hnutí neoexpresionisty za „buržoazní rebely, kultivující auru syrových pocitů a nespoutané exprese, zatímco se přes ramena dívali na probouzející se trh s uměním, který se chystal zakoupit si jejich práce“.¹³⁴ V tomto momentu je tedy zřetelně negována jedna z prvotních expresionistických zásad, kterou je burcování buržoazního vkusu. V kontrastu s tím neměli původní expresionisté na výběr a automaticky volili obraz, jež v té době neměl „tržní“ konotace, jako pro neoexpresionisty, kteří jeho výběrem naopak nadbíhali trhu a sběratelům.

¹³¹ Tento postoj je nejzřetelnější v textech Buchloha, Fostera, Crimpa, Owense a Lawsona.

¹³² William Feaver, Dispirit of the Times, *Art News*, vol. 82, no. 2, February 1983, s. 83.

¹³³ Peter Schjeldahl, Falling in Style, *Vanity Fair*, March 1983, s. 116.

¹³⁴ Eleanor Heartney, *Postmodernism*, Cambridge 2001, s. 22.

Boom uměleckého trhu na počátku 80. let je spojen s tvorbou Juliana Schnabela, který je pro akademické dějiny umění doslova „rudým ručníkem“. Schnabel je umělcem s neukojitelnou touhou odkazovat na literární a kulturní dědictví od starověku až k moderně a s přirozeností sobě vlastní se pohybuje mezi abstrakcí a figurací, falešným a nepodstatným. Právě z těchto důvodů a vizuálním podobnostem byla jeho tvorba spojována s evropským neoexpresionismem, což na jedné straně přispělo k jeho rychlé komerční úspěšnosti a na straně druhé k četnosti dezinterpretací jeho tvorby. Monumentální rozměry jeho pláten, variování jednoho motivu v rozsáhlejších cyklech, stejně jako rozmáchlost gesta vzbuzují dojem exprese. Jeho živý rukopis sice do pláten vnáší expresivní moment, ten je však expresionistickému sebevyjádření vzdálený, monumentálnost gesta je u něho řízena spíše manýristickým formalismem a snahou po dosažení maximálního efektu. Také tvoření v cyklech u něho není zapříčiněno obsesivní posedlostí tématem, která by byla spojená se snahou o existenciální výpověď. Spíše je zde cítit zkušenost s praxí pop-artové duplikovatelnosti stojící v přímém vztahu k popartovému Warholovi, která na první pohled není možná díky zachovanému rukopisu. Při bližším ohledání jsou duplikované varianty jeho pláten spojeny se poptávkou trhu, které Schnabel vychází vstříc. Divák také rozpozná, že spontánně se jevící obraz je racionálně vystavěn z několika formálních elementů, vytvářejících dohromady zdání expresivního celku. Jeho monumentální obrazy, zobrazující primitivismem ovlivněné dívčí torzo s rádoby expresivním tahem vedeným přes oči [obr.43], existují ve čtrnácti malovaných variantách. Podobný důvod stojí za vznikem nekonečných řad Špaňhelových lustrů či chrámových interiérů, jejichž vznik nevychází z umělcovy niterné potřeby, ale je určen požadavky trhu. Také jeho odkazy na baroko či dekadentní noční život v sobě nenesou hluboký obsah – ani spojený s osobou umělce, ani společenský. Taktéž se pohybuje na hraně mezi abstraktním a zobrazivým, zobrazivé je nutné pro běžného diváka podržet, ale díky vizuálnímu rozostření námětu působí obrazy dojmem, jako by je jejich autor dával z vnitřního přetlaku, což je ovšem jen zdánlivé.

Schnabel, jehož osobnost a sklon k sebemystifikaci z něho učinily základní veřejný symbol neoexpresionismu, byl vystaven největšímu počtu obvinění vinících ho z toho, že jde trhu příliš naproti. Ve své tvorbě se věnuje závažným tématům, mezi nimi také životu a smrti, pozemskému utrpení a duchovní transcendenci, aniž by jeho plátina obsahovala hlubší kontemplaci nad daným tématem nebo propojení s osobou autora. Jeho stylistické a obrazové kombinace vedou často k nepochopení a otázkám, zda je příliš expresionistický nebo ne dost expresionistický. Také obrazy Jakuba Špaňhela se dotýkají hlubokých témat, ale při bližším ohledání divák zjistí, že toto spojení je pouze povrchní, jeho plátina nemají snahu proniknout

do podstaty věcí [obr.44]. Zastřená spiritualita obsažená v expresivním chvatném rukopisu je tedy patrně volena spíše za účelem ironického znejistění tradice než niterné osobní výpovědi. Taktéž smazání gesta, jediného nositele expresivity jeho prací, potírá možnost díla stát se expresivním. Bezobsažné efektní práce, opatřené povrchním zdáním autentičnosti, však mají potenciál stát se komerčně úspěšnými.

2.4.6 Mixování vysokého a nízkého

Neexpresionistický mýtus poznamenal také kariéru Jean-Michel Basquiata, amerického umělce s haitskými a portorikánskými kořeny, jehož tvorba ukazuje jeden z dobových způsobů, jakým je možné nově aktualizovat lidskou figuru, poté, co byla zavržena minimalismem a konceptuálními trendy. Určitým způsobem je malířským DJ, který bez předchozí přípravy mixuje nejrůznější zdroje vysoké a nízké kultury do unikátního celku. V jeho živých kolážovitých obrazech, v nichž je expresivní gesto nahrazeno syrovým kresebným rukopisem, se mísí umně načmárané texty a obrázky, odkazující na jazz, sport, africké umění, harlemskou renesanční literaturu, rasismus a problematiku spojenou s životem Afroameričanů.¹³⁵ Mimo to se v nich mísí vliv konzumní kultury, komiksu, reklamy, dětských kreseb, pop-artu, hip-hopu, subkultur, politiky. Jednobarevnost podkladů, rychlý kresebný rukopis a vepsané nápisy prozrazují Basquiátovu zkušenost s graffiti, ale i inspiraci dětskou kresbou a uměním duševně chorých. Ačkoliv spojování těchto nejrůznějších prvků by mohlo působit jako podněty vyvěrající z umělcova nitra, jedná se vesměs o zachycení prchavých okamžiků tehdy ještě značně syrového a rychle se měnícího newyorského světa [obr.45]. Nejosobnější jsou patrně Basquiátova pozdní díla, v nichž vlivem drogové závislosti a těžkých depresí reflektuje prostřednictvím symboliky tíživé momenty, během kterých si uvědomuje přicházející smrt [obr.46].¹³⁶

Je to právě Basquiátův rychlý a intuitivní kresebný způsob práce, kombinující osobní odkazy se světem pop kultury a street artu, které se promítnou v Bolfově tvorbě. Pro Bolfa je v průběhu studia na Akademii seznámení s tvorbou Jean-Michel Basquiata, která reagovala na něco, co tehdy všechny hodně fascinovalo, velmi důležité. Právě v této době se k nám dostávají nové vlivy, které jsou přítomné i v Basquiátových obrazech. Inspirativní je také kresebnost jeho obrazů a velký podíl textu, jež jeho obrazům dodávají specifický kolážovitý vzhled. Bolf tento způsob zobrazování různých vjemů v rámci jednoho obrazu

¹³⁵ S Afroameričany však Basquiát paradoxně neudržel žádné styky, naopak se pohyboval ve světě bílých Američanů. Díky své závratné kariéře je však dodnes vzorem pro Afroameričany, kteří touží po společenském vzestupu spojeném s finančním úspěchem.

¹³⁶ Basquiát zemřel v roce 1988 na předávkování, ale stav drogového bezvědomí si již předtím jednou vyzkoušel.

přejímá, ale jejich středobodem je vždy on sám a jeho rozhárané nitro. Specifikem je materiál těchto prací, které vznikaly z kuchyňských igelitových ubrusů, jež v období 70. a 80. let dokreslovaly typický unifikovaný styl všech jídelen, nemocnic a domácností.¹³⁷ Bolf v nich propojuje kresbu, malbu, pokus o rozhlasovou hru i asambláž z různých podřadných materiálů. V té době si také začíná uvědomovat, že jeho tvorba se musí vydat cestou zkoumání vlastního já, tyto jeho nové práce proto, v daleko větší míře než dosud, reagují na jeho tehdejší psychické rozpoložení. Reprezentativním zástupcem této tvůrčí etapy je igelit *You Look Like Me* [obr.47], který představuje jakousi mapu toho, „co jsem v tu dobu prožíval, co jsem četl, co bylo v rádiu, s kým jsem telefonoval. Taková mapa mého tehdejšího stavu.“ Nápis jako „Help Me“, „I’m dead“, „Sežeru ti mozek“ nebo „Jsem tvoje hvězda, ty ubožáku“ jsou často umístěné v komiksových bublinách nebo volně na ploše a poukazují na to, že obsah díla je osobního rázu – autor v nich zaznamenává své depresivní stavy a prosí o pomoc. Halucinózní směs různých obrazových a textových motivů prozrazuje také nový zájem o změny stavu vnímání reality.¹³⁸ Tyto kresebné práce řízené vnitřním automatismem postrádají předchozí přípravu a korekci, typickou pro Bolfovy pozdější práce: „*Předpříprava (v podobě „náhodných“ či „nezamýšlených“ kreseb a záznamů) tedy probíhala jen v soustředění se na celkový dojem, pocit. Ale vzhledem k charakteru práce se výsledný efekt vytvářel až během práce.*“¹³⁹

Pro Bolfa je příznačná snaha vyplnit zcela obrazový prostor. Tento postup ilustruje jeho strach z prázdna, procházející celou jeho tvorbou, ale souzní také se způsobem mixování podnětů z okolního a masového světa, který je příznačný pro tvorbu Jean-Michel Basquiata. Mixování osobního prvku s nízkou populární kulturou, již je vlastní přetvářka a hraná či falešná spontánnost, pomáhají skrýt autorův veskrze autobiografický vztah k tvorbě, jež se v té době ještě zdráhá před divákem naplno rozestřít, existenciální hloubka je zde proto také zastřena ironií.

Tento Bolfův automatismus je kromě Basquiata ovlivněn obecnou globalizovanou elektronickou vizualitou devadesátých let, která dovoluje volný pohyb nejrůznějších vizuálních, ale i audiovizuálních podnětů. Mixuje nejrůznější podněty z okolního světa, umění a drogových delírií nebo komiksu a propojuje je s vlastním fantazijní světem a obecnými archetypálními představami. Josef Bolf se tak sice na první pohled stále věnoval

¹³⁷ Většina z rozsáhlé série Igelitových obrazů se nedochovala vlivem špatného skladování, některé z nich také ohořely během požáru na výstavě v Richterově vile (O lásce, Richterova vila, Praha (3.6.-27.6.1999). Několik se jich nachází ve sbírce Richarda Adama.

¹³⁸ „Přitahuje mě... změny stavu vědomí, změny vnímání reality.“ In: Tomáš Pospiszyl, Josef Bolf, *Labyrinth Revue*, 19-20/2006, s. 88. Podobně pracuje Bolf také ve svých textech, které se vyznačují přeskokováním do různých časů a dějových linek.

¹³⁹ In: audionahrávky autora z 8. a 15.6.2015.

klasické malbě, která byla považovaná za přežitek, ale v českém prostředí zcela nově kombinoval čistě osobní zkušenost s vlivy nízké kultury – komiksu, béčkových hororů a naivních sci-fi příběhů.

2.4.7 Kalkulovaná inscenace

V kontextu neoexpresionismu se objevují také projevy, které se vyznačují snahou o inscenaci a evokaci expresivních momentů. Jedním z těchto umělců je Anselm Kiefer, jenž na uměleckou scénu vstupuje s tematizací kolektivní paměti německého národa, jež se po druhé světové válce musel vypořádat se svou temnou minulostí. Kiefer pracuje s historií, literaturou, mýtem, symbolikou. Povrch jeho obrazů je pokryt silnými nánosy hustého oleje a akrylové malby, slámy, písku, emulzí, šelaků, kovů a fotografií, čímž se snaží evokovat dojem zdevastované země. Čtení obsahu jeho mnohvrstevnatých obrazů napomáhají slova vepsaná do povrchu, evokující období nacistické vlády, téma “německé” půdy, starých germánských hrdinů, bardů a králů.

Kolektivní paměti se dotýká také tvorba Josefa Bolfy, když se vrací do doby normalizace, v níž prožil své dětství. Tato doba byla poznamenána pobytem sovětských vojsk, neustále posilovaným strachem z hrozby studené války a přesunem obyvatel do odcizených sídlištních celků. Oba tedy tematizují společenská traumata, s nimiž mají reálnou zkušenost. Ve smyslu postmoderní vstevnatosti se však v obou případech prolíná více inspiračních zdrojů – osobní, společenská rovina, historické odkazy, mýty.

Pro oba je tedy příznačný určitý dekonstruktivní přístup k traumatu, které se snaží podat specifickým způsobem. U Bolfy se ovšem konceptuální propracovanost a detailní příprava spojují s prvky primární exprese pracující s automatismem a proudem asociací z podvědomí. S konceptuálním přístupem souvisí naopak faktografická přesnost a inscenované, scénografické cítění nebo pečlivá výstavba scény s absencí tvůrčí spontaneity. Expresivnost jejich pláten tudíž spočívá v kalkulované expresivitě konstruovaných scén, tedy úmyslně dosahované expresi vycházejí z možností scénografického cítění a konstruovaných pohledů do architektur, v nichž se snaží o evokování konkrétních historických a psychických událostí.

Jejich obrazy také nevznikají technikou alla prima bezprostředním převodem niterných pocitů na plátno, ale na základě komplexní přípravy. Jako předlohu prostorového uspořádání obrazu používají oba často reálné předlohy – Kiefer volí slavná místa spojená s německou historií. Bolf preferuje místa, která jsou často v přímém vztahu k jeho dětství nebo dobře evokují pocity strachu a tísně, které tehdy cítil. V sérii přípravných kreseb

se posléze odehrává intenzivní hledání, kdy se rodí přesnější kompozice, podoba a vztahy jednotlivých figur. Obrazy jsou potom konstruované na základě těchto kreseb a neprosazuje se v nich nekorigovaný proud asociací. O promyšlené přípravě svědčí právě také cílené vyhledávání tematických inspiračních zdrojů, předcházející jednotlivým obrazovým sériím. Také ve výsledných obrazech však kresbě zůstává důležité postavení, neboť definuje tvar a uchopuje myšlenku. [obr.48, 49].

2.5 Konceptuální exprese

2.5.1 Racionální přístup k expresivním znakům

S ohledem na rodící se teorii simulaker¹⁴⁰ a poslední krizi malby byla autentická malba opětovně považovaná za minulost. V reakci na to se objevuje také další malířský projev, který se vyznačuje expresivním vkladem a odstupem od umělcovy identity. Tuto expresi označuje německá teoretička Isabelle Graw jako „konceptuální“, čímž poukazuje na specifický racionální přístup těchto umělců k expresi. Oproti umění 60. let, kde je proti sobě nesmiřitelně vedena poziční válka malby a konceptuálního umění, přináší tito umělci obrat prostřednictvím propojení a kritické analýzy těchto dvou pozic.¹⁴¹ Práce umělců jako je Albert Oehlens, Werner Büttner nebo Martin Kippenberger, kteří byli kladeni také do souvislosti s “Pictures Generation”¹⁴², zaujímají opětovně kritický odstup k médiu malby.

Označení „konceptuální“ exprese je přiléhavé především pro tvorbu těchto hamburských umělců 80. let Alberta Oehlens, Wernera Büttnera a Martina Kippenbergera, kteří na uměleckou scénu nastupují v 80. letech; ale relevantní je také pro označení tvorby generačně staršího A.R. Pencka. Pro hamburské umělce je určující také racionálně promyšlený obrazový program, výrazná pastóznost a estetizující ne-barvy, namísto následování utopie a vizionářství dokumentují potom jejich obrazy především současný stav bytí.

¹⁴⁰ Simulakrum je virtuální kopie neexistujícího originálu, která je reálnější než skutečnost. Nebo jednodušeji jako kopie prvního, ale skutečnější. In: Jean Baudrillard, Simulakra a simulace a reverzibilita. in: Jean Baudrillard, *Dokonalý zločin*, Olomouc 2001, s. 75-84.

¹⁴¹ Hochdörfer, How the World Came in (pozn.84), s. 22.

¹⁴² Mike Kelley, Richard Prince, Louise Lawler. Tito umělci, ovlivnění konceptuálním uměním a pop artem, preferují experimentování s různými médii, pracují také s kulturními a společenskými stereotypy v populární kultuře a přepracováváním známých obrazů napadají pojetí individuality a autorství. Jejich práce obsahují také prvky sociální kritiky, ačkoliv se podobají. Pracují s principem apropriace a montáží. Maže se tu hranice mezi vysokým a populárním uměním.

Jejich předstíraný expresionismus je volen za účelem jeho parodie a vymezení se vůči neoexpresionismu.¹⁴³ V jejich obrazech je tématem pseudoexpresionismus 80. let a všeobecný stav malby, který se stává skutečným politickým problémem.¹⁴⁴ To, že by gestická neuspořádanost v obrazech některých umělců mohla sloužit jako výraz jiného řádu, nebylo v rámci plošného odsouzení zohledněno. Jejich exprese by v žádném případě neměla být pokládána za projev autentického mentálně-psychologického stavu, o čemž svědčí také neortodoxnost stylu, tedy to, že slovník exprese se nestává jejich celoživotní mantrou, ale po vyčerpání tématu se jejich výraz posouvá jiným směrem.¹⁴⁵ Excentrická subjektivita Kippenbergera a Kelleyho proto není žádnou čistou privátní záležitostí¹⁴⁶ a autenticita jejich děl je pouze záměrnou inscenací.¹⁴⁷ Svou tvorbou tito umělci tedy definitivně prokázali, že autenticita je fikce. Jejich díla jsou zajímavá právě z toho důvodu, že i když jsou často spojovaná s přízviskem „expresivní“ či „expresionistická“, nikdy nevyjadřují jejich pocity. Namísto toho zacházejí s prostředky expresivního výrazu jako se znaky a ukazují jejich netransparentnost. Zdánlivá exprese jejich prací tedy netouží po dosažení autentičnosti, ale jejich „konceptualizaci“.¹⁴⁸

2.5.2 Abeceda významových znaků

Konceptuální princip v tvorbě nalezneme již u východoněmeckého umělce A.R.Pencka, jehož obrazy se skládají z neustále opakované a variované abecedy významových znaků. Své zkoumání malby prezentoval v četných programových textech, jež jsou vlastní systematicky uvažujícím konceptuálním umělcům. Na druhé straně vykazují některé jeho obrazy množství malířských gest, která mobilizují repertoár expresivního, primitivního nebo dětsky regresivního [obr.50]. V kontrastu k jeho „znakovým“ plátnům však u něho nalezneme také klasicky působící autoportréty nebo lyricky působící akty zad, namalované ve figurativně-expresivním nebo impresionistickém stylu.

Divák má z Penckových prací dojem, jakoby v každém okamžiku věděl co dělá, a jako kdyby celkem vědomě používal určité prostředky. Jeho kniha *Mein Denken* (1986) kombinuje umělecký subjekt, jež je současně intuitivně-impulzivní čmáranicí, a na druhé straně

¹⁴³ Foster – Hochdörfer, Oehlen als Schönberg (pozn.72), s.128-129.

¹⁴⁴ Rochelle Feinstein – Kerstin Stakemeier, Die Gang- und die Post-Gang-Malerei von Albert Oehlen (Ein Gespräch, New York, März 2013), In: Achim Hochdörfer et al., *Albert Oehlen. Malerei*, Köln 2013, s. 62-97.

¹⁴⁵ Martin Engler – Zdeněk Felix, *Die 80er. Figurative Malerei in der BRD*, Frankfurt 2015.

¹⁴⁶ Foster – Hochdörfer, Oehlen als Schönberg (pozn.72), s.141.

¹⁴⁷ Graw, Der grosse Preis (pozn.129), s. 102.

¹⁴⁸ Pojem „konceptuální exprese“ („Konzeptuelle Expression“) razí teoretička umění Isabelle Graw, In: Alex Gartenfeld, Isabelle Graw in interview with Alex Gartenfeld, *Purple Magazine*, S/S 2011, issue 15, in: <http://purple.fr/article/isabelle-graw/>, vyhledáno: 16.4.2016.

plánovaným konceptuálním způsobem variuje systematické znaky.¹⁴⁹ Jeho panáčky, figuranti – jsou ztělesněním konceptuální exprese – a spojují v sobě dimenzi grafického znaku s malířským postupem. Svými hubenými, do výšky vystřelujícími těly, lze tyto figurky číst jako piktogramy, oživené znaky, v nichž je stejnou mírou vyjádřena nálada i výraz jako produkt konceptu.¹⁵⁰

Podobné zobrazení figury je příznačné také pro Typltovu figurální malbu, který u Pencka v Düsseldorfu tři roky studoval, a následně také absolvoval. Typlt vyjímá figuru z běžných souvislostí a pracuje s ní jako s neutrálním modelem, který variuje, zmnožuje a vystavuje vypjatým či překvapivým situacím [obr.51]. Dětské figuranty bez osobních rysů zkoumá v různých barevných konstelacích a snaží se na nich evokovat nejrůznější emoce, apokalyptické děje, moralizující a ironické poznámky. Zájem o adici figur obsahuje souvislost s geometrickou abstrakcí, ale i s jeho zájmem o problematiku klonování, která je už od 90. let velkým fenoménem nejen v umění, ale ve filozofii.¹⁵¹ Podobné „figuríny” v podobě panenek, manekýnů a automat nacházíme v desátých a dvacátých letech 20. století a lze je spojit s projevem dada, surrealismu, nové věčnosti, futurismu či konstruktivismu.¹⁵² Proto také v Typltově tvorbě při důkladnějším zkoumání cítíme určitou schematičnost, založenou na neustálém variování a rozvíjení kompozičních principů a formálních prototypů. Princip adice a klonování obrazového motivu je jedním z hlavních principů, které Typlt ve své figurální malbě dlouhodobě sleduje. Opakování motivu zde nevypovídá o vnitřním puzení, ale o výzkumu samotného média malby a možností vystupňovaného výrazu, stejně tak není motiv chlapce Typltovým alter egem, ale nástrojem pro demonstraci jevů.

Typltova schopnost reflektovat vlastní dílo v jeho komplexnosti s sebou nese jistý rys konceptuálnosti, která znemožňuje prvoplánovou interpretaci jeho exprese jako niterného projevu vlastní duše. Typlt také přiznává, že v jeho případě je exprese hodně vědomou cestou, kterou si sám pro sebe z bezpočtu možných cest vybral. Od svých motivů si drží odstup, což mu umožňuje, aby ke své expresivní poloze zaujal racionálně konceptuální přístup, který

¹⁴⁹ Tím se v jeho tvorbě aktualizuje Hegelova konceptualizace umění interpretovaná jako jednota vědomého a nevědomého procesu. In: Isabelle Graw, Geld spielt eine Rolle. Marktbezüge und „konzeptuelle Expression“ im Werk von A.R.Penck (2007), *Texte zur Kunst. Essays, Rezensionen, Gespräche*, Hamburg 2011, s. 306.

¹⁵⁰ Graw, Geld spielt eine Rolle (pozn.149), s. 308.

¹⁵¹ V umění lze tuto problematiku spojit s Andy Warholem, který z klonování pomocí grafických technik vytvořil umělecký princip.

¹⁵² Hal Foster, Philosophical Toys and Psychoanalytic Travesties: Anthropomorphic Avatars in Dada and at the Bauhaus, In: Isabelle Graw – Daniel Birnbaum – Nikolaus Hirsch et al., *Art and Subjecthood: The Return of the Human Figure in Semiocapitalism*, Frankfurt 2011, s. 21-33.

Jmenovitě se jedná o umělce jako Giorgio de Chirico, Carla Carrá, Fernard Léger, Max Ernst, Georg Grosz, Oskar Schlemmer, Hans Bellmer, se kterými se měl Typlt možnost blíže seznámit během návštěv Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen v Düsseldorfu. In: Karel Šrp, Lubomír Typlt. Tikající muž, Praha 2015, s. 114.

má blíže k systematickému výzkumu, důkladně tak zkoumá meze a prostředky expresivního výrazu. Také výstavba obrazu se nepodobá spontánnímu výbuchu emocí, ale podléhá přísné racionální rozvaze. Je zde také značně upozaděn expresivní princip náhody a bezprostřednosti vzniku obrazu.

2.5.3 Kritická analýza exprese a její znejistění

Albert Oehlen si pro svá raná díla zvolil výrazový slovník expresivní malby 80. let, aby se jejím prostřednictvím mohl vyjadřovat proti konvenčním klišé z oblasti umění, ale i žité přítomnosti a nedávné minulosti. Motivy jeho raných obrazů – masky a manekýny či zvířata zabalená do ostnatého drátu – jsou malovány v hnědých tónech, což mělo zrcadlit neoliberální optimismus 80. let se všemi jeho cynismy a vychloubačnými slogany, v nichž se západní Německo beznadějně utápělo. Ve svém autoportrétu z roku 1984 – *Selbstportrait mit verschissener Unterhose und blauer Mauritius* [obr.52] se Oehlen obrací k jádrné sadomasochistické notě, jejímž prostřednictvím vědomě ponížil sám sebe, malířský způsob a styl přitom zůstávají neoexpresionistické. Znamka poukazuje na raketový růst cen umění v 80. letech a malířský styl se štětcem ironicky karikuje podobu neoexpresionistických pláten, která zásobovala umělecký trh. Jeho portrét se znečištěnými kalhotami, kde se úmyslně zobrazuje jako zbavený kontroly nad fyziologickými funkcemi vlastního těla, se tedy zcela po svém vyjadřuje k tehdy aktuálnímu tématu uměleckého mistrovství a geniality. Podobná tématická nekonvenčnost a zájem o antiestetiku jsou příznačné také pro Lubomíra Typlta, který pro své rané obrazy volí hnědé tóny, čímž se úmyslně vymezuje proti dobové líbivé abstrakci a současně se pouští do ožehavých témat [obr.53].

Tito umělci shodně zpravidla nevyjadřují svůj osobní názor, ale tematizují malířskou kulturu moderny. Degradují či narušují zavedenou expresionistickou externalizaci a osvobozují se od gesta, které by vystupovalo jako náhražka individua.¹⁵³ Jejich vztah k malbě je také shodně systematický a analytický – spojují rozdílné linie historie malby, např. expresionistickou malbu a dadaismus, který stojí za jejich cynismem a parodováním zavedených konvencí. Analyzují základní podmínky média: plochost a prostorovou iluzi, abstrakci a figuraci, barvu a linii, písmo a obraz. Tento způsob zacházení s malbou naznačuje velmi zřetelně jejich odlišnost od expresionismu.¹⁵⁴

Oběma je také společné znejist'ování zavedených emocí příznačných pro expresi, které paradoxně zobrazují expresivním rukopisem. Oehlenův obraz *Auch Einer* z roku

¹⁵³ Rochelle Feinstein – Kerstin Stakemeier (pozn. 144), s. 63.

¹⁵⁴ Foster – Hochdörfer (pozn. 72), s. 130.

1985 [obr.54] zobrazuje hlavu jelena, s tlamou vzbuzující dojem křiku. V případě jelena, vměstnaného do modrého obleku jako uniformy konvencí a komerce, se Oehlen inspiroval motivem regresivní animálnosti, jež v kýčovitě podobě zdobil stěny nesčetných domácností, což patrně uspokojovalo apetit buržoazie na „umění“. Umělec motivem naznačuje dráždivý kontrast k obrazům expresionistického výkřiku, kterým se umění opakovaně pokoušelo dráždit: od Edvarda Muncha k Francisu Baconovi symbolizuje výkřik lamentující, protestující, zoufalý subjekt, jenž se touží vymanit ze svazujících společenských pout nebo psychického utrpení. Oehlen tento symbol posouvá o krok dále tím, že poukazuje na to, jak avantgardní naděje po osvobození a emancipaci z konvencí posléze pozbyly své autentičnosti. Parohy zobrazeného jelena jsou rozbité a jeho fragmenty uspořádané tak, aby vypadaly jako kladivo a srp. Tento obraz, často interpretovaný jako Oehlenův kryptografický autoportrét, odmítá všechny dostupné estetické a politické možnosti. Za zřetelným sarkasmem se skrývá náznak Oehlenovy solidarity s ubohou kreaturou, naznačené zobrazením lidského oka hledícího na diváka z centra obrazu a modrou barvou tekoucí namísto slz. Oehlenova malba se tak stává alegorií a ironizací tužeb, rozporů a polemik, které formovaly malbu 80. let.

Také u Typlta nalezneme práce, které představují ironizující parafráze expresionistických obrazů z dějin umění – Typlt v nich ironizuje zobrazení úzkostných duševních stavů a transformuje je na banalitu. Dva kompozičně shodné obrazy s názvem *Úzkost* [obr.55] zřetelně odkazují na dvě ikonická zobrazení lidské úzkosti. Jedním z nich je obraz *Úzkost* [obr.56], v němž jeho autor Edvard Munch bez obav odhalil svou duši, kterou podrobil důkladné psychoanalýze. Druhým uměleckým dílem je stejnojmenná socha Otto Gutfreunda z roku 1911 [obr.57], vyjadřující úzkostné pohroužení do sebe sama, což se navenek projevuje v uzavřené kubizované formě. Téma úzkosti představovalo v evropském i českém umění přelomu 19. a 20. století velmi frekventované téma, které je spíše neurotického charakteru, a postrádá proto zjevný účel.¹⁵⁵ Naopak úzkost Typltových chlapců je způsobena strachem reálným, transponovaným do obavy ze šneků. Typlt tedy nepracuje s neurózou, odkazující na pošramocené duševní zdraví, jejíž tematizace je pro expresionismus tolik příznačná, ale naopak se strachem vyvěrajícím ze zjevného, a v daném případě spíše absurdního nebezpečí. Typltovy obrazy daného námětu tak oproti tragické úzkosti expresionistických tvůrců obsahují absurdně ironizující prvek, který je vymaňuje z utopické fatálnosti jeho předchůdců, na jejíž místo staví dadaistickou banalitu

¹⁵⁵ Sigmund Freud, Vybrané spisy I. Přednášky k úvodu do psychoanalýzy. K úvodu do psychoanalýzy, Praha 1991, s. 280.

či absurditu. V jeho obrazech řvoucích mimin [obr.58] není křik taktéž způsoben úzkostným psychickým stavem, ale puzením fyziologické rázu.

2.5.4 Práce s pamětí

Americký umělec Mike Kelley ve své tvorbě humorně, a přesto kriticky tematizoval diverzitu americké populární kultury. Ve svých malbách a sochách ze 70. let zkoumal paměť, vzpomínky, horor a úzkost skrze vzájemné srovnávání velmi osobních předmětů s realistickými figurativními plastikami. Často také používal dětské hračky jako satirickou metaforu expresionistického umění [obr.59, 60] a pracoval s rukodělností v době, kdy u umělců jeho generace dochází k extrémní reakci proti rukodělnosti a otřepaným ideám sebevyjádření, včetně představy, že ruční umělecký objekt odhaluje osobní psychologii.¹⁵⁶ Josefa Bolfa Kelleyho tvorba hluboce oslovila především proto, že v domácím prostředí byla podobná díla, zkoumající třídní poměry, sexualitu, potlačenou paměť, systémy náboženství a transcendence, dosud něčím ne zcela obvyklým. Kelley pracoval přesně s těmi podněty – jako punk, rebelství, tematizace osobní privátní sféry, umělecká neortodoxnost, míchání populární kultury s modernistickou a alternativní uměleckou tradicí – které Bolfa, zvláště v jeho raném tvůrčím období, zajímaly. Nejvíce Bolfa oslovila především tematizace myšlenky, že nevíme, jak funguje paměť a v jakém vztahu je k realitě. V roce 1997 je pro Bolfa velkým zážitkem expozice umělce na X. Documentě v Kasselu.¹⁵⁷

Bolfovi je inspirací Kelleyho konceptuální přístup, s jakým přistupuje k vlastním traumatům, které se snaží podat specifickým způsobem. Výrazně ho zaujal Kelleyho *Educational System* [obr.61], architektonický model rodného domu a vzdělávacích institucí, jimiž umělec prošel. Dílo vzniklo v reakci na rostoucí zájem veřejnosti o Kelleyho osobu jako celebritu a o události z jeho života, jež se rozpoutal v souvislosti s jeho výstavou ve Whitney Museum of American Art v roce 1993. Kelley v tomto díle tematizuje freudovskou problematiku syndromu potlačované paměti a zneužívání dětí, vynechané části modelu proto symbolizují potlačené trauma a toto dílo má být určitou formou psychoanalytické teorie. Kelley také testoval kolik si vlastně sám z minulosti pamatuje, čímž koketoval s psychoanalytickým pojmem “falešné vzpomínky”, kdy důležité události z minulosti zmizí

¹⁵⁶ Mike Kelley, Dirty Toys: Mike Kelley Interviewed, in: Charles Harrison – Paul Wood, *Art in theory 1900-2000. An anthology of changing ideas*, Malden: Blackwell, 2003, s. 1100.

¹⁵⁷ Z rozhovoru s umělcem, 30.3.2015.

z pacientova vědomí a objevují se pouze jako symptom. Člověk tak sice může být na stopě ztraceného času, ale nikdy ho zcela nenalezne.¹⁵⁸

Bolf se tímto dílem nechal volně inspirovat v době, kdy připravoval cyklus pláten pro výstavu v Galerii Rudolfinum v roce 2009.¹⁵⁹ Tehdejší práce situoval do prostředí základní školy na Jižním Městě, v níž prožil dětská léta [62]. Nečerpá však z dětských vzpomínek, ale interiéry školy si nově nafotí a s těmito prostory dále pracuje jako s jevištěm pro děje, které zde rozehrává. Určitým způsobem tak vědomě aplikuje psychoanalytické postupy, s nimiž se seznámil prostřednictvím psychoanalytických sezení a četby odborné literatury, a jejichž možnost aplikování do umělecké tvorby poznal právě skrze Kelleyho díla. Tyto práce u Bolfa vždy souvisí s vyjevováním osobních traumat, která i přes svou kalkulovanost neztrácí jistou míru autentičnosti a subjektivity, jež plynou z autorovy snahy zbavit se svých traumat skrze jejich tematizaci.

¹⁵⁸ Tomáš Lahoda, Hard-core estetika Mika Kelleyho, *Umělec*, roč. 9, 3/2005, s. 82-83.

¹⁵⁹ Výstava Spodní proud: Jiří Straka, Martin Eder, Jonathan Meese, Josef Bolf, Galerie Rudolfinum, Praha (kurátor Petr Nedoma, 7.5.2009 – 16.8.2009).

3. SPECIFIKA EXPRESIVNÍ MALBY V ČECHÁCH

3.1 Specifika české expresivní malby

3.1.1 Modernistický expresionismus

Již v rámci „obrozenecké“ generace devadesátých let 19. století se u nás objevují některé individuální projevy, předcházející samotnému expresionismu.¹⁶⁰ Modernistický expresionismus u nás však vyvěral především z podnětů, které v roce 1905 přinesla výstava norského malíře malíře Edvarda Muncha, jehož drásavá exprese, podávající bezprostřední odraz intenzivního duševního dění, zde se svou vyostřenou barevností a tvarovou deformací nalezne velký ohlas u generace českých avantgardních umělců sdružených ve skupině Osma.¹⁶¹ Munchův *Výkřik* je kanonickým výrazem velkého modernistického tématu odcizení, ztráty tradičních hodnot, sociální fragmentace a izolace, a představuje tak zhmotnění toho, co bývalo nazýváno věkem úzkosti. Domácí umělce zaujal především způsob, jakým Munch kladl důraz na vnitřní drama současného života.¹⁶² Z filozofického myšlenkového hlediska zde také větší recepti nachází ohlas pesimistických myšlenek Arthura Schopenhauera, pro něhož představuje bolest vlastní realitu života.¹⁶³ Naopak vitalistický expresionismus, vyvěrající z filozofie Friedricha Nietzscheho, se u nás projevil jen ve formě několika individuálních „excesů“.¹⁶⁴ Na pozadí jeho opomíjení stojí kritika německého chaotického přístupu¹⁶⁵, namísto toho se čeští umělci záhy přiklánějí k francouzskému umění, jež se dle jejich názoru v daleko větší míře zabývá otázkami konstruktivní logiky a syntézy. V průběhu této kapitoly se přesvědčíme o tom, že českému prostředí tradičně příliš nevyhovuje spontánní, pocitový způsob práce, který byl s modernistickým expresionismem a rovněž poválečným abstraktním expresionismem spojován. Je tu sice snaha o subjektivní

¹⁶⁰ Marie Rakušanová – Petr Wittlich – Vojtěch Lahoda – Karel Srp, *Křičte ústa! Předpoklady expresionismu*, Praha 2007.

¹⁶¹ Svědectví o intenzitě vlivu výstavy Edvarda Muncha na svou generaci se zpětně vrací Emil Filla, In: Emil Filla, Edvard Munch a naše generace (1938), in: *O výtvarném umění: články a eseje z let 1909-1948*, Praha 1948, s. 66 – 76.

¹⁶² Miroslav Lamač, *Osma a Skupina umělců výtvarných*, Praha 1988, s. 157.

¹⁶³ K recepti jeho pesimistické filozofie v Čechách, In: Marie Rakušanová, *Sabat nucených prací ve věznicí vůle. Vliv filozofie Arthura Schopenhauera na české umění a uměleckou teorii*, České Budějovice 2005.

¹⁶⁴ K nejznámějším dílům tohoto charakteru patří *Antikrist* Jana Zrzavého (1908), *Bakchanále* Antonína Procházky (1909) apod. In: Marie Rakušanová, *Téma a napětí* (pozn.9), s. 145-270.

¹⁶⁵ Němci kladli daleko menší důraz na teorii než čeští umělci. In: Marie Rakušanová, *Velké mínění, nebo nenápadná rezonance: Návštěva Otty Muellera, Marie Muellerové a Ernsta Ludwiga Kirchnera v roce 1911 v Čechách*, *Umění*, Praha 2006, 54/2, s. 151.

podání niterných pocitů a názorů, ty jsou však také velmi často ve výsledném díle racionálně konstruovány a inscenovány se snahou o dosažení co nejsilnějšího expresivního výrazu.

V pozdějším období sledoval otázku expresivity teoretik Václav Nebeský, který narozdíl od jiných historiků umění ze svého pojetí uměnovědy vyloučil vývojové otázky, trvalé vlastnosti a formuloval nadčasové výtvarné principy. Pojem „expresionismus“ Nebeský aplikuje v oblasti čisté výtvarnosti a definuje jím metodu sumarizace, zjednodušení a vyjasnění umělecké formy.¹⁶⁶ V souladu s Nebeského názorem se také v prvorepublikovém období prosazuje rozvolněnější pohled na expresi, která se stává spíše bezkonfliktní a estetizovanou možností přepisu reálného podnětu, čímž se zbavuje svého specifického vnitřního pnutí a utopického vzdorovitého náboje.

Velice konfliktním tématem se však stal expresionismus v rámci literární diskuze, týkající se a hledání umění avantgardního, kolektivistického, levicového a revolučního. Polemika proběhla mezi Karlem Teigem a brněnskou Literární skupinou, zastoupenou jejím programovým mluvčím Františkem Götzem.¹⁶⁷ František Götz přichází jako představitel Literární skupiny s modifikovaným pojetím expresionismu – specificky českou (respektive moravskou) variantou expresionismu, v níž zdůrazňuje aspekty vnitřního zážitku, citu, fantazie a představy.¹⁶⁸ Teige naopak ve své reakci důkladným estetickým rozbořem dokládá neproduktivnost expresionismu jako aktuálního uměleckého směru a vysvětluje, proč jsou možnosti aplikace německého a francouzského expresionismu do českého uměleckého prostředí již vyčerpané.¹⁶⁹ Expresionismus kladl Teige dokonce do přímého protikladu s avantgardismem, čímž se snažil prokázat vývojovou zaostalost expresionismu¹⁷⁰ s odkazem na jeho individualismus a pasivismus.¹⁷¹

3.1.2 Umělec vyhnancem ze společnosti

Specifičnost expresivních tendencí v českém prostředí druhé poloviny 20. století poznamenává zkušenost nacistické okupace a následného socialistického režimu. Oba režimy svým totalitním názorem zásadním způsobem ovlivní tvářnost českého umění a potažmo

¹⁶⁶ Václav Nebeský, *Smysl modernosti*, Praha 2001.

¹⁶⁷ Zuzana Malá, *Rozrůzněná avantgarda: Poznámky ke vztahu expresionismu a avantgardy v českém kontextu, Česká literatura*, Vol. 61, No.1 (únor 2013), s. 68-85.

¹⁶⁸ František Götz, *Básnický expresionismus*, in: *Anarchie v nejmladší české poezii*, Brno 1922, s. 131-190.

¹⁶⁹ Prohlašuje také, že expresionistická literatura u nás ani neexistuje a jediným v Čechách známým expresionismem byla skupina Osma. In: Karel Teige, *O expresionismu* (In: *Rovnost*, leden 1922), In: <http://www.ucl.cas.cz/edicee/data/antologie/avantgarda/AVA1/35.pdf>, vyhledáno 22.2.2017.

¹⁷⁰ Jan Wiendl, *Báseň a strategie. „Expresionismus“ a česká avantgarda 20. let*, *Slovo a smysl. Časopis pro mezioborová bohemistická studia*, In: <http://slovoasmysl.ff.cuni.cz/node/17>, vyhledáno 22.2.2017.

¹⁷¹ Teige (pozn. 169).

i expresivní malby, která se v nových podmínkách stává symbolem protestu, tichého, introvertního nesouhlasu nebo osobních útrap. Tento posun bezpochyby souvisí s nesvobodným prostředím a novým postavením umělce, jež je ve vztahu k režimu ve výrazně podřízené roli. Umělci byli nuceni evidovat se ve Svazu výtvarných umělců a po sovětském puči v roce 1968 došlo ke vzniku nového Svazu umělců, do něhož byli zaregistrovaní již jen ti vybraní. Naopak „nevyhovující“ umělci, kteří v minulých letech vystavovali v cizině nebo se režimu znelíbili, neměli možnost být do Svazu přijati, podléhali tedy pracovní povinnosti a přišli o možnost prodávat své práce oficiální cestou.

V českém prostředí umělci nežijí svobodným životem a jejich tvorba podléhá bedlivé kontrole státních orgánů. Pokud jejich umění socialistickému režimu a jeho požadavkům na reprezentativní úlohu umění nevyhovuje nebo odmítá vyhovovat, dostávají příležitost k výstavám velmi zřídka nebo vůbec ne. Často je zamezováno také vzniku katalogů nebo recenzí výstav. Výstavy „zakázaných“ umělců se daří zřídka pořádat alespoň mimo Prahu nebo ve formě neveřejných prezentací v prostředí uměleckých ateliérů. Velkou událostí je, pokud se někomu podaří vycestovat a bezprostředně se setkat s aktuálním zahraničním uměním. Pokud tomu tak je, obvykle není český umělec schopen správně číst jeho obsah, což je dáno odlišným způsobem života, v němž nemá své pevné místo konzumní kultura ani tržní ekonomika nebo možnost svobodného projevu. Významní umělci zde tedy byli odsouzeni k životu v ústraní od veřejného života, do kontaktu zpravidla přicházeli jen s úzkým okruhem zasvěcených, jsou zbaveni možnosti svá díla veřejně prezentovat a oslovovat jimi širší veřejnost. Z těchto důvodů pro ně umělecké tvoření nepředstavuje povolání, formu obživy nebo prostředek k sebeuplatnění, ale „*nevyhnutelnou existenciální nutnost*“¹⁷², díky čemuž však nemusí dělat žádné ústupky, aby se zavděčili vkusu veřejnosti, což je v jistém smyslu spojuje s utopickým myšlenkovým krédem avantgardních expresionistů z počátku 20. století. Této specifičnosti si ve svých textech, věnovaných postavení umění ve společnosti, všímá Jindřich Chaloupecký, v nichž má umění nápadně blízko k náboženství. Taková tvorba disponuje autentičností a z umělce se stává „*prorok*“, či „*heretik*“ vnášející pravdu do světa ustálených pravd¹⁷³, což podporuje domněnku o jeho inspiraci Nietzscheho filozofií.

České umění bylo v průběhu druhé poloviny 20. století také významným způsobem odlišné od amerického – klíčovým a obecně rámuujícím problémem tu byl vztah umění

¹⁷² František Šmejkal, Kdo je Vladimír Boudník?, in: Mahulena Nešlehová et al., *Český informel: průkopníci abstrakce z let 1957-1964*, Praha 1991, s. 230.

¹⁷³ Jindřich Chaloupecký, *Dílo a oběť* (1978), in: Jindřich Chaloupecký, *Cestou necestou*, Jinočany 1999, s. 246-254.

ke společnosti¹⁷⁴, což bylo v rozporu s Greenbergovým pojetím avantgardy, který byl přesvědčen, že lze oddělit estetický a sociální kontext umění a formalismus považoval za jedinou možnou záchranu před degradací.¹⁷⁵

V rámci euro-amerického prostoru je umění tradičně vytvářeno přímo pro diváka; vzniká s reálným úmyslem jeho prezentace široké veřejnosti, s úmyslem oslovovat, útočit, či vést dialog, již svou povahou je tedy extrovertní.¹⁷⁶ Umělci zde v průběhu druhé poloviny 20. století mají reálnou šanci stát se živoucí hvězdou, poutající zájem médií, a jejich život je sledován možná bedlivěji než jejich tvorba. Za života jsou jim také pořádány retrospektivy a předběžné retrospektivy středního věku, které jim přináší veřejné uznání. Náznaky tohoto způsobu prezentace umělce jsou anticipovány u Jacksona Pollocka, jehož portrét spolu s rozsáhlým článkem je otištěn v srpnu roku 1949 v americkém časopisu *Life* s titulem dotazujícím se, zda se jedná o nejslavnějšího žijícího umělce ve Spojených státech amerických, což automaticky znamenalo potvrzení otázky.¹⁷⁷ Jackson Pollock je také fotografován a natáčen při práci fotografem Namuthem, přičemž účelem těchto výstupů je další popularizace autora a zpřístupnění jeho práce směrem k veřejnosti.¹⁷⁸ Následně je tento trend přiveden do extrému například v případě Andy Warhola, jehož vizáž je ekvivalentem jeho tvorby nebo Juliana Schnabela, kterému je v šestatřiceti letech uspořádána retrospektiva ve Whitney Museum of American Art v New Yorku.¹⁷⁹ Schnabel sám sebe také již v roce 1996 oslavuje ve filmu, kde poukazuje na svou stěžejní roli v americkém umění počátku 80. let.¹⁸⁰

¹⁷⁴ Nositelem této myšlenky u nás byl Jindřich Chaloupecký, viz. např. esej Svět, v němž žijeme (únorový Program D40 z roku 1940). Tato skutečnost je také zásadní pro interpretaci domácího umění druhé poloviny 20. století, viz: Jiří Ševčík – Pavlína Morganová – Dagmar Dušková, *České umění 1938-1989: Programy, texty, dokumenty*, Praha 2001, s. 15.; Tomáš Pospiszyl, *Srovnávací studie*, Praha 2005, s. 14.

¹⁷⁵ K této diferenciaci blíže: Tomáš Pospiszyl, *Modernistická rozcestí*, in: *Srovnávací studie*, Praha 2005, s. 13-38.

¹⁷⁶ Jindřich Chaloupecký, *Nové umění v Čechách*, Praha 1994, s. 7.

¹⁷⁷ Evelyn Toynton, *Jackson Pollock*, New Haven 2013.

¹⁷⁸ Sarah Boxer, *Critic's Notebook: The Photos That Changed Pollock's Life*, *The New York Times* (15.12.1998), in: <http://www.nytimes.com/1998/12/15/arts/critic-s-notebook-the-photos-that-changed-pollock-s-life.html>, vyhledáno 20.1.2017.

Francis Valentine O'Connor, *Hans Namuth's Photographs of Jackson Pollock as Art Historical Documentation*, *Art Journal*, Fall 1979, Vol.39, No.1, s. 48-49.

Caroline Jones, *Filming the Artist/Suturing the Spectator*, in: Caroline Jones et al., *Machine in the Studio: Constructing the Postwar American Artist*, Chicago 1996, s. 72.

¹⁷⁹ Již v roce 1980 byl pokládán za prominentního amerického umělce, jehož díla byla ve sbírkách Whitney Museum of American Art a Metropolitan Museum. In: Grace Glueck, *What Artist's Career Tells Us of Today's Art World*, *The New York Times*, 2.12.1984, <http://www.nytimes.com/1984/12/02/arts/what-one-artist-s-career-tells-us-of-today-s-world.html?pagewanted=all>, vyhledáno 4.4.2014.

V roce 1987 uspořádalo Whitney Museum of American Art retrospektivu středního věku Julianu Schnabelovi a Davidu Sallovi.

¹⁸⁰ Jedná se o jeho autorský debut Basquiat z roku 1996, v němž nechává excelovat jen sebe a Andy Warhola, jako velké hvězdy amerického umění, které Basquiat vnímá jako dvě umělecké ikony současného umění.

3.1.3 Absence uměleckého trhu

V Čechách byl také málokdo kvůli specifickým podmínkám schopen uživit se svou tvorbou, a pokud ano, ceny jeho děl nedosahovaly závratných výšek, kterých začaly na Západě dosahovat zejména od počátku 80. let, tudíž zde tvorba pro umělce nepředstavovala možnost finančního obohacení. Tuto skutečnost si už dobře uvědomuje Jindřich Chalupecký, když prohlašuje: „...sběratelů je pramálo, a prodává-li kdo, tedy nejspíše ještě do ciziny, nákupy veřejných institucí jsou pro něho vzácné, je-li svým výtvarným myšlením puzen k monumentálním formátům, nemůže se dobře realizovat, valnou část svého času musí věnovat tomu, aby se živil restaurováním, ilustrováním, prací na dílech dekorativního určení, a výtvarnictví je nákladné umění”.¹⁸¹

Situace na Západě byla nastavena odlišně, umění je zde honorováno vysokými finančními částkami, a jeho zhodnocení zajišťují privátní galerie, muzea, média a dokonce i výtvarní kritici.¹⁸² V 80. letech roste spolu s ekonomickým potenciálem také počet sběratelů, a vznikají velké soukromé sbírky. Negativní hrozbou je zde pro umění „jen“ nebezpečí komercializace, díky němuž však hrozí redukce díla na pouhou dekoraci.¹⁸³ Následkem této dalekosáhlé proměny se tu zcela vytrácí onen moment utopického vzdoru umělce proti společnosti a nastaveným konvencím.¹⁸⁴

Vztah ke společnosti je jedním z významných aspektů expresionismu, a jak jsme poukázali, byl tento poměr u nás a na Západě v druhé polovině 20. století zásadně odlišný. Tyto vnější faktory proto zákonitě musely zásadním způsobem odlišovat americkou expresivitu od té české. V americkém prostředí exprese velmi brzy ztrácí své avantgardní působení, a je proto relativizována na pouhý nástroj povrchové estetizace umění. Své uplatnění nalézá proto právem v rámci postmoderny, která čerpá z vizuality avantgardních směrů, ale postrádá jejich utopický morální aspekt. V českém prostředí byl naopak morální aspekt umění a tendencí, spojených s expresionismem, stále zásadním prvkem, z tohoto důvodu tu také déle přetrvává i avantgardismus. K postupné proměně vztahu umělce se společností a jeho pozice na trhu s uměním tu dochází teprve v 90. letech, obrazy Josefa Bolfy, Jakuba Špaňhela a Lubomíra Typlta tak vznikají již ve zcela odlišných

¹⁸¹ Chalupecký, Nové umění v Čechách (pozn. 176), s. 156.

¹⁸² Na Západě a zvláště ve Spojených státech amerických se od 80. let kritici stávají “neškodnými” pozorovateli s omezeným vlivem. Nové odborné časopisy jsou, ARTnews, Art in America nebo Artforum, jsou z velké části závislé na inzerci galerií, od čehož se odvíjí také pozice kritika, který se nyní nachází pod jejich tlakem. In: Max Hollein, Zeitgenössische Kunst und der Kunstmarktboom, Wien 1999, s. 129.

¹⁸³ Chalupecký, Nové umění (pozn. 176), s. 156-7.

¹⁸⁴ V západní Evropě tyto tendence tak vyhrcoené nejsou, výrazný existencialismus udržuje tamní projevy stále v blízkosti avantgardního programu.

podmínkách, zároveň však nové politicko-společensko kulturní směřování nesmaže předchozí českou tradici, která je stále součástí jejich uměleckého vzdělání a osobních kontaktů.

3.2 Figurální existencialismus

3.2.1 Poválečná figurální existenciální exprese

Strach a útrapy války a nacistické okupace se na krátkou dobu proměnily v novou naději, které však brzy po „Vítězném“ únoru roku 1948 vystřídalo vystřízlivění, deziluze a nové bezpráví. Pro umělce přinesly tyto události bezpochyby velmi silné impulsy, na něž reagují spíše bezprostředně. Válečná exprese se u nás koncentruje v několika individuálních projevech čerpajících z tradice¹⁸⁵ exprese a symbolismu, nejzajímavější pochází od Václava Hejny, Jana Baucha, Františka Jiroudka, Josefa Lieslera nebo Jana Kotíka. Někteří z nich jsou spojeni se skupinou Sedm v říjnu, jejíž teoretik Pavel Kropáček kladl důraz na „*nový nástup subjektivnosti*“, humanismus a v zájmu kontinuity dějin umění zpochybňoval avantgardní snahu o neustálé formální inovace.¹⁸⁶ Podobné zaměření bylo patrné pro Skupinu 42, které rezignaci na program avantgardy vytýkal Karel Teige.¹⁸⁷

Poválečná doba je také časem, kdy se umělecké centrum přesouvalo z Paříže do New Yorku, nicméně v našich specifických podmínkách bylo stále jednodušší reflektovat alespoň částečně dění v západní Evropě, než ve Spojených státech amerických, jejichž poválečný vývoj byl tomu českému nadmíru vzdálen. Evropa, jejíž města ještě po celá padesátá léta připomínala válku, procházela silným existencialistickým vlivem spojeným se silnou degradací lidství, který rezonoval i v českém prostředí. Nicméně zde alespoň v prvních letech vládne různorodost tendencí, které se v různé míře propojují s obecným existenciálním laděním. Jednou z nich je aktualizace modernistického slovníku, mezi něž patří expresivní pozdně kubizující pojetí obrazu Emila Filly, který jeho prostřednictvím sugestivně tematizuje

¹⁸⁵ Umělci recyklují dějiny moderního umění a volí experimentální práci s historickými styly. In: Hana Rousová, *Člověk na kříži*, in: Hana Rousová et al., *Konec avantgardy? Od mnichovské dohody ke komunistickému převratu*, Řevnice 2011, s. 67-80.

¹⁸⁶ Pavel Kropáček, *Sedm v říjnu*, Praha 1939, s. 1-2.

V průběhu války a krátce po ní dochází v okruhu teoretiků a historiků umění také k polemizování s životností avantgardy. Viz.: Hana Rousová, *Konec avantgardy?*, in: Hana Rousová, *Konec avantgardy?*, Praha 2011, s. 11-25.

Například zmíněný. In: Hana Rousová, *Sedm v říjnu*, in: Hana Rousová (ed.), *Konec avantgardy? Od mnichovské dohody ke komunistickému převratu*, Řevnice 2011, s. 81-82.

¹⁸⁷ Lenka Bydžovská, *Realita nadreality*, in: Hana Rousová (ed.), *Konec avantgardy? Od mnichovské dohody ke komunistickému převratu*, Řevnice 2011, s. 232.

osvobození Buchenwaldu. Do počátku 50. let zde má stále silný vliv také surrealismus české i zahraniční provenience.¹⁸⁸

Velkým uměleckým vzorem se i v tomto období stává Toyen, která už v roce 1947 správně rozpoznala nové hrozby a rozhodla se pro odchod do emigrace. Jedno z výrazově silných děl tohoto období představuje její metaforické plátno *Sejfy* [obr.63]. Perspektivně pojatý prostor je v něm vyplněn zkrvavenými sejfy a hady, které pracují s tradiční surrealistickou symbolikou života a smrti, silně v nich ovšem rezonuje především reflexe války a hrůznost zločinů proti lidskosti. Sugestivnost precizně vytvořeného výjevu podporuje ovšem také myšlenku, že se může jednat i o přímé zhmotnění autorčina pocitu bezvýchodnosti a zhnusení světem.¹⁸⁹ Určité asociace s prostorem, jako svědkem nevyslovitelných hrůz, nacházíme v obraze Josefa Bolfa *Vchodu do metra* [obr.64], v němž je pravoúhlá konstrukce prostoru zalita krví a bezcílně jí prochází zraněné dětské postavy. V obou případech je patrná subjektivní reakce na příčinu vnitřního či vnějšího charakteru, která je však v konečném důsledku zpracována prostřednictvím úmyslné inscenace obrazu na základě předem promyšleného konceptu, což vytváří dojem výrazné expresivity.

3.2.2 Hra o život

V průběhu padesátých let, kdy je požadován socialistický realismus, který má dávat na odiv angažovaný optimismus, se umělci, vyhnaní na okraj společnosti, ve velké míře přiklání k existencialismu. Existencialistický náboj nalezneme i v Medkových figurálních dílech té doby, v nichž vyjadřuje psychickou atmosféru padesátých let i svůj životní pocit reagující na agresi, ohrožení a napětí.¹⁹⁰ Hlavním nositelem výrazu je zde figura, která zůstává i přes deformaci velmi reálná. Mikuláš Medek redukuje svůj barevný repertoár, stěžejní roli v něm získává pronikavá červená barva na kontrastním modrém nebo zeleném pozadí. Červená barva je údajně inspirovaná barvou kožené soupravy obývacího pokoje, ale zdařile reflektuje také tíhu tehdejší doby, barvu krve prolitou ve vykonstruovaných procesech, a potažmo odkazuje i k velké angažovanosti barvy v rámci komunistické propagandy.

¹⁸⁸ V listopadu roku 1947 se v Praze koná retrospektiva Mezinárodní výstavy surrealismu. Surrealistická tradice je v domácích podmínkách rozvíjena Skupinou Ra. Tento surrealismus je ovšem výrazně přehodnocen, viz. např. Vojtěch Lahoda, *Acheologie brutality a „siratých emocí“*, in: Hana Rousová (ed.), *Konec avantgardy? Od mnichovské dohody ke komunistickému převratu*, Řevnice 2011, s. 61.

¹⁸⁹ Marie Klimešová, *Roky ve dnech: České umění 1945-1957*, Řevnice 2010, s. 31.

¹⁹⁰ „Přízvisko „existenciální“ by mohlo vzbudit dojem nějaké závislosti na poválečném existencialismu, k němuž měl Medek, podobně jako jeho kolegové ze sborníku *Znamení zvěrokruhu*, velmi kritický vztah. Jestliže však Medek sám vymezil umění jako „otázku existence, zodpovědanou v záchvatu existence“, definoval se jako existencialista v pravém slova smyslu.“ In: Bohumír Mráz, *Mikuláš Medek*, Praha 1970, s. 29.

U Medka se často setkáváme s motivem zraňování tělesné schránky řeznými zbraněmi, které v ruku nedrží žádný pachatel [obr.65]. Částečně se ještě jedná o rezidua surrealismu, ale na druhé straně se v těchto motivech skrývá obsah vypovídající o bezpráví doby, s nímž se tehdy setkala mnoho jednotlivců. Motivy zraněných jedinců přecházejících před “neznámým” zlem jsou také velmi častým motivem Bolfových pláten [obr.66]. U Medka se jedná o metaforickou reakci na bezpráví a brutalitu 50. let, s níž byl osobně konfrontován. U Bolfa je primárním motivem materializace vnitřních psychických útrap, kde je život v socialismu jen jakousi kulisou umocňující bolest zobrazených figur. U obou umělců je tak důvodem k zobrazení osamělých zraněných jedinců subjektivní prožitky, který je však v koncovém díle racionálně konstruován s vědomím úmyslného zesílení výrazové složky.

Téma dětských her [obr.67], které Medkovo figurální tvůrčí období ukončuje, je patrně inspirováno radostnými událostmi jeho osobního života. Opět zde však převládají souvislosti na bázi obecnější existenciální roviny, kde je dětská hra chápána jako hra o život.¹⁹¹ Zde se opět naskýtá příležitost poukázat na určitou spřízněnost s obrazy Josefa Bolfa, v rámci kterých se rovněž objevuje motiv hry, strachu z neznámého, či ataků ze strany neznámého nepřítele, při nichž hrozí zranění či smrt [obr. 68, 69]. Oba tedy vykazují tendenci k zobrazování věku dětství, jako symbolu nevinnosti a křehkosti, který má spojitost s jejich životními zkušenostmi a prožitky, ale vyhovuje také jejich promyšlené snaze zobrazit slabé lidství ohrožované silnějším protivníkem.

U obou autorů nalezneme určitou spřízněnost z hlediska barevné redukce obrazu a jejího využití pro výrazovou evokaci. Zatímco u Medka převládá dvojjzvuk červené a modré, u Bolfa to je růžová barva těla v černém prostoru. Barva těla má v obou případech patrně poukázat na jeho křehkost, přičemž červená barva je více spojena s agresí, naopak růžová, která je zjemnělou červenou, symbolizuje větší dispozici k projevům slabosti. Studená modrá barva je barvou svazující povinnosti, černá barva je barvou smutku, tajemství a bolesti.

Medkovy figury jsou většinou uzavřeny v příliš malém pravoúhlem prostoru bez jakýchkoliv detailů, evokují tak dojem vězení či cel, z nichž není úniku, což potažmo poukazuje na Medkův osobní život, který byl nucen prožít mezi stěnami svého ateliéru, v jehož prostředí nacházel útěchu a současně pocit bezvýhodné úzkosti. Naopak Bolfovy dětské postavičky jsou umístěny do rozlehlých dehumanizovaných staveb, které jim vtiskávají pocit malosti a bezvýznamnosti. V otevřených venkovních prostorech jsou potom postavy obou umělců vydány naspospas neviditelnému, ale všudypřítomnému zlu.

¹⁹¹ Marie Klimešová, *Magický realismus*, in: *Roky ve dnech: České umění 1945-1957*, Řevnice 2010, s. 87.

3.2.3 Konstruovaná exprese

Medkova exprese není pocitovou expresí rozmáchlého gesta, představuje expresi tichých dějů, plných neklidu a úzkosti z tísnivého prostoru a strachu před neznámým nepřítelem. Je to také exprese předem promyšlená a konstruovaná, kde jsou pečlivě dodržovány jednotlivé kroky tvůrčího postupu.¹⁹² Medek každý obraz připravuje nejprve v jednotlivých kresbách na pauzovacím papíru ve formátu 1:1, na který nakreslí přesnou lineární kresbu figury. Tyto kartony následně pečlivě přenáší na plátno a koloruje je splývavým rukopisem v základních barevných tónech červené, modré nebo zelené. Jedná se o složitý proces s podmalbami, v jehož průběhu používá mastnou vaječnou temperu, kombinovanou s olejem, přičemž figura je nejprve „kolorována“ temperou, a „prostor“ kolem ní je podán olejomalbou.¹⁹³ Ač tedy Medkova exprese podává svědectví o jeho niterném subjektivním pohledu na tísnivé postavení člověka, způsob provedení vypovídá o vědomé inscenaci obrazu vznikajícího na základě předem promyšleného konceptu.¹⁹⁴

Systematický způsob práce proto nesvědčí o bezprostřednosti niterného vyjádření, ke kterému byli umělci náchylní především v blízkosti válečné zkušenosti, ale o hlubším zamyšlení předcházejícímu samotné práci. Rozumová stránka osobnosti tu tedy při práci kontroluje emoce. Podle svědectví svých vrstevníků Medek také opravdu nebyl typem pudového malíře „*patlajícího se v barvách*“, jak bylo později zdůrazňováno.¹⁹⁵ Představoval naopak velmi inteligentní typ umělce-intelektuála, který své znalosti získává a precizuje četbou existenciálních filozofů Célina, Kafky, Rilkeho a později Jean-Paul Sartra a rozhovory s podobně orientovanými přáteli; každé umělecké dílo je proto výsledkem hlubšího a soustavnějšího myšlenkového a tvůrčího nasazení.

Podobné vlohy k existenciální a racionálně konstruované expresi vykazují také práce Josefa Bolfa, u něhož je každá obrazová série výsledkem soustavné přípravné práce, skládající se z vyhledávání různých inspiračních zdrojů, které by mohly prohloubit existenciální prožitek a zintenzivnit výrazové možnosti emocí. Inspirační zdroje však

¹⁹² Eva Kosáková-Medková, Práce jako na obraze, in: Antonín Hartmann et al., *Mikuláš Medek*, Praha 2002, s. 178.

¹⁹³ Od 1955 olejomalba na temperové podmalbě. Od 1958 používá laky ve spojení s olejem.

¹⁹⁴ Podobný názor má také Ludmila Vachtová, která si uvědomila, že „*pod poetickými či lehce podadaistickými tituly se skrývá velice záměrná a komponovaná konstrukce, která závisí na geometrických programech a na racionální fantazii, je vědomá, topologicky koordinovaná, promítaná do plochy a hierarchicky vybudovaná. Když je tato mentální stavba hotova, pustí se Mikuláš Medek do zpětného programu, připravuje obraz a smývá význam do jakéhosi povšechného tajemství.*“ In: Ludmila Vachtová, Jeden sám v čase nečase, in: Jiří Ševčík – Dagmar Dušková et al., *Mikuláš Medek. Uzavřený problém nebo aktuální fenomén českého umění?*, Praha 2002, s. 22.

¹⁹⁵ Jiří Hůla, Z rozhovoru s Annou Fárovou o malíři Mikuláši Medkovi a o Portrétu 53, in: Antonín Hartmann et al., *Mikuláš Medek*, Praha 2002, s. 184.

vzhledem k dnešní informační době nezískává pouze v literatuře, ale i umění, hudbě nebo na internetu, v němž se spojují inspirační zdroje vysoké i nízké kultury. Také samotná práce na jednotlivém plátně je pro Bolfa otázkou soustavné výstavby a zhmotňování výrazu. Vznikají přípravné kresby, v nichž řeší vztah jednotlivých figur, základem plátna je vždy podkladová kresba. Dispozice ke gestické malbě dále potlačuje pečlivým „vybarvováním“ figur a v případě voskových a tužových pláten překrýváním jednotlivých vrstev a následným, až puntičkářským vyrýváním obrazových motivů. Naznačená paralela otevírá nápadnou linii českého poválečného umění, které pracuje s ryze subjektivní, avšak na druhé straně konstruovanou a racionálně promyšlenou expresí. Jak jsme již zmínili výše, dispozice k ní se patrně projeví již ve vztahu českých umělců k modernistickému expresionismu.

3.3 Expese informelu

3.3.1 Recepce zahraničních podnětů

Jak jsme již předestřeli v předchozí kapitole, po druhé světové válce se v západním umění výrazným způsobem uplatnila abstrakce jako styl, který byl v mezinárodním měřítku chápán jako projev svobody a nezávislosti moderního individua. Tomuto konceptu nefigurativního umění jsou u nás nejbližší aktivity mladých surrealistů ze Skupiny Ra, která se zformovala během války, a jejíž členové pracovali ve shodě s proklamovanými principy tvoření, tedy s náhodou, experimentem a spontánní bezprostředností, v nichž byla nacházena spojitost s modernistickou tradicí.

Ve válkou postižené Evropě nachází silné postavení také filozofický směr existencialismu, jehož nejpodstatnějším principem je osvobozená subjektivita. Jeho ohlas se dostává na konci 40. let také do Čech. Ohledně jeho recepce hrály důležitou úlohu Kritický měsíčník Václava Černého a Listy Jindřicha Chaloupeckého, které sledovaly aktuální trendy a dění v oblasti domácí a zahraniční literatury a filozofie.¹⁹⁶ Existencialismu byl věnován třetí svazek Listů ze dne 15. února 1947, v němž byly představeny texty významných zahraničních literátů a filozofů spjatých s existencialismem, doplněné o úvahy českých autorů, čímž u nás byl existencialismus představen obsáhle a v kritickém pojetí. Tento existencialismus se však v Čechách promítá nejprve do dobové figurální tvorby, která „*reprezentovala autentickou*

¹⁹⁶ Mahulena Nešlehová, Poselství jiného výrazu. Pojetí „informelu“ v českém umění 50. a první poloviny 60. let, Praha 1997, s. 20.

individualitu zraňovanou prostředím”¹⁹⁷, a snad právě proto bylo samotné osvojení si informelu zpožděno.¹⁹⁸ Jeho následné přijetí patrně souviselo s krizí stávajících výtvarných koncepcí, které již nedokázaly vyjádřit tehdejší životní pocit, jež se s postupem let stával čím dál tím bezvýhodnější.

Termín „informelu”, jenž se v odstíněné podobě uplatnil také u nás, razil od počátku 50. let francouzský kritik Michel Tapié, který jeho prostřednictvím správně vystihl odlišnost od tradičních abstraktních projevů.¹⁹⁹ Termín informel, znamenající „nedokončené” nebo „beztvaré”, používal, aby poukázal na negeometrické, antinaturalistické, nefigurativní zájmy těchto umělců a zdůraznil jejich tendenci ke spontaneitě, uvolněnosti formy a iracionálnosti. Neuchopitelnost „jiného umění” spočívá v tom, že pochází z oblasti transcendence. V intencích směru je požadována nesnadnost vznikání a tvorba, která nebude omezována formou, tedy jakési anarchistické umění bez formy.²⁰⁰ Tapié se pokoušel definovat tendenci v poválečné evropské malbě, jíž nahlížel jako radikální rozchod se všemi tradičními představami o řádu a kompozici, včetně těch modernistických. V tvorbě umělců jako Dubuffet nebo Fautrier nalezneme kromě existencialistického prvku také příměs dadaistické provokace či opovržení vůči přetvářce vysoké kultury²⁰¹, které nabourávají konvenční postoj o nedotknutelnosti a hodnotách modernistického umění.

V českém prostředí představovala nezobrazivá informelní malba alespoň dočasný únik, spočívající v pohroužení se do svého vlastního světa; a její tíživý pesimismus nabízel také vhodný opozit vůči idylickému optimismu socialistického realismu.²⁰² Informel se u nás v osobité modifikaci plně rozvinul až na sklonku 50. let a přetrvával téměř do poloviny let šedesátých.²⁰³ Do intencí informelu můžeme zařadit tehdejší malbu Mikuláše Medka,

¹⁹⁷ Jana Ševčíková – Jiří Ševčík, *Terapie ve vážné kulturní situaci* (1991), in: Terezie Nekvindová et al.: *Texty*, Praha 2010, s. 241-244.

¹⁹⁸ S výjimkou Vladimíra Boudníka a Josefa Istlera. Boudník se však k těmto projevům dopracovává v zásadě sám a cesta Istlera je potom ovlivněna surrealismem a jeho následným zjednodušením.

¹⁹⁹ V roce 1951 uspořádal výstavu „Signifiants de l’Informel v Galerii Paula Facchettiho v Paříži. Termín použil následujícího roku ve své knize *Un Art Autre*, ve které popsal různé typy umění, které byly založeny na improvizčních (informálních či bez formy) technikách a gestech. Toto autentické umění pro něj bylo jiné hlavně svým odpoutáním se od tradic umění předchozích generací. In: Harrison – Wood (pozn.28), s. 629-631.

²⁰⁰ Harrison – Wood (pozn.28), s. 631.

²⁰¹ Foster – Krauss – Bois – Buchloh (pozn. 31), s. 337-342.

²⁰² V roce 1958 vyšel ve *Výtvarné práci* také text věnovaný východní kaligrafii a jejímu vlivu na současné západní umělce, jako Wols, Georges Mathieu, Miró či Hans Hartung. In: Adolf Hoffmeister, *Japonská kaligrafie, Výtvarná práce*, 1958, roč. 6, č. 5, s. 12.; Adolf Hoffmeister, *Japonská kaligrafie (pokračování)*, 1958, roč. 6, č.6, s.4-5.

Jejich směrem se ubírají expresivní gestická plátna Jana Kotíka a Jiřího Balcara, která nebyla příliš vzdálená od aktuální gestické malby a autonomnosti malířského gesta. Tento směr však v Čechách našel jen velmi malý dosah. In: Marie Judlová, Úvod, in: *Ohniska znovuzrození: České umění 1956-1963*, Praha 1994, s. 11.

²⁰³ Patrně posledním vystoupením je *Výstava D v Nové síni v Praze*, která se uskutečnila až po zmírnění ideologického tlaku v roce 1964. Katalog ani recenze však vyjít nesměly, v té době však už dochází k postupnému slábnutí informelu.

Vladimíra Boudníka, Jana Koblasy či Roberta Piesena.²⁰⁴ Z velké části se však jednalo o mladé autory, narozené v letech 1935 – 1939. Tito umělci částečně vědomě pracovali s podněty soudobých tendencí světové nefigurativní tvorby²⁰⁵, v důsledku se zde však vytvořila specifická modifikace stylu.

3.3.2 Domácí specifika

Informace o soudobém aktuálním umění, které čeští umělci tehdy měli k dispozici, byly ovšem jen schematické; většinou byly jen „vyčtené“ či „vypozerované“ z černobílých reprodukcí, které jsou samy o sobě zavádějící. Vlivem malé informovanosti, ale i diametrálně odlišného prostředí, se jejich obrazy rozvíjí odlišným směrem. Informel zde není vnímán jako apolitický styl, který by zcela rezignoval na vnímání okolního světa. Specifičnost českého informelu si patrně dobře uvědomoval také František Šmejkal, který dokonce zastával myšlenku „národní školy“, jejíž odlišnost spatřoval v „*naléhavosti hlubokého vnitřního sdělení*“.²⁰⁶ Jejich hnutí je veskrze autentické, velkým vzorem je v tomto ohledu autentičnost autodidakta Vladimíra Boudníka, který v druhé polovině 50. let pořádal akce v pražských ulicích, experimentoval s dekalí, gestickým znakovým vyjádřením a akčními grafickými projevy.²⁰⁷ Patrně z tohoto důvodu ho mladí přizvali na obě své konfrontační výstavy jako svého „inspirátora“. Obě Konfrontace se konaly v roce 1960, v obou případech se jednalo o jednodenní neoficiální ateliérové přehlídky, mezi zastoupenými byli především Jan Koblasa, Jiří Valenta, Aleš Veselý, Čestmír Janošek, Antonín Málek, Zdeněk Beran, Antonín Tomalík, Zbyšek Sion.²⁰⁸ Tyto neoficiální akce přilákaly také pozornost několika mladých historiků umění, především Františka Šmejkala, Antonína Hartmanna, Bohumíra Mráze a Jana Kříže, kteří jsou dnes s českým informelem neodmyslitelně spjati.

Zastoupené umělce nespojoval jednotný program, všem byl však společný požadavek na individualitu, neortodoxnost názorových východisek, technologických postupů

²⁰⁴ Právě tyto umělce vyzvihoval v roce 1960 ve svém textu *Nefigurativní umění v Československu* František Šmejkal pro jejich specifickou autentickou originalitu. In: František Šmejkal, *Nefigurativní umění v Československu* (prosinec 1960), in: Mahulena Nešlehová et al., *Český informel: průkopníci abstrakce z let 1957-1964*, Praha 1991, s. 225.

²⁰⁵ Působí na ně příklad Jeana Dubuffeta, hájícího spontánní přirozenost a také práce Antoni Tapiése nebo Jeana Fautriera, který jim byl blízký svým „pojetím hmotné substance obrazu i důrazem na velké hmotné celky“, odlišoval se od nich naopak lehkou světelnou modulací a barevnými grafismy, jimiž oživoval povrch vysokých past. In: Nešlehová, *Poselství jiného výrazu* (pozn. 196), s. 244.

²⁰⁶ František Šmejkal, *Argumenty*, in: Mahulena Nešlehová, *Poselství jiného výrazu. Pojetí „informelu“ v českém umění 50. a první poloviny 60. let*, Praha 1997, s. 241.

O národní škole také: Šmejkal, *Nefigurativní umění v Československu* (pozn. 204), s. 225.

²⁰⁷ Tyto projevy byly kongeniální se vznikajícím tašismem a akční malbou. In: Nešlehová, *Poselství jiného výrazu* (pozn. 196), s. 42.

²⁰⁸ Do abstraktního okruhu lze zařadit ještě Jana Kotíka a Jiřího Balcara, kteří měli oba bližší možnost setkat se se zahraničními tendencemi, a jejich tvorby nabývá částečně jiných aspektů.

a uměleckých materiálů.²⁰⁹ Jejich práce se vyznačují nefigurativním, expresivně a existencialisticky vypjatým projevem, který jistým způsobem navazuje také na soudobou tvorbu Mikuláše Medka.²¹⁰ Spolu s Boudníkem, jenž s mladými i vystavoval, sem Medek mladým vnesl hodnoty, na které se v následující tvorbě orientovali.²¹¹ Medkův přístup k médiu obrazu však mladou generaci ovlivnil daleko více než spontánnost Boudníkových akcí.

V českém informelu rezonuje absurdita doby, pocity umělců, ale i některé další specifické místní vlivy – oprýskané pražské fasády, zčernalé obrazy z barokních kostelů, magické klima Prahy, pozdní gotika, dynamické baroko²¹² či surrealismus.²¹³ Důležitou roli sehrála také výstava Zakladatelé moderního českého umění, kterou pro brněnský Dům umění v říjnu roku 1957 připravili Miroslav Lamač a Jiří Padrta, a která se na jaře následujícího roku přesunula do Jízdárny Pražského hradu. Tím, že představila české avantgardní umělce, jejichž díla nebyla tehdy nikde vystavena ani prezentovaná v expozici Národní galerie, získala manifestační charakter, který zapůsobil právě na nejmladší umělce, v jejichž tvorbě se tyto vlivy projeví.²¹⁴ Nejintenzivnější dosah měla expresivní díla Bohumila Kubišty a Fillovy práce *Čtenář Dostojevského* a *Červené eso*; inspirativní byla patrně také sama osobnost Kubišty a jeho životní morální krédo, s jakým nekompromisně přistupoval k umění i sobě samému. V tomto aspektu se jeho postoj protíná s postojem modernistického expresionismu a jeho protestu jedince proti společnosti. Právě toto hledisko určilo výrazným způsobem také specifický obsah, zahrnutý v dílech českého informelu. Podle Mahuleny Nešlehové to byla právě „*vůle k expresivnosti*“, která charakterizovala tvorbu mladých z okruhu budoucích neveřejných Konfrontací²¹⁵; jejich díla informel bezprostředně předcházející jsou proto vesměs figurální; používají tradiční symboly a biblické motivy, častým tématem je motiv Ukřižování.²¹⁶

V okruhu Konfrontací byla hodně zdůrazňovaná individualita a individuálnost tvůrčího projevu, které mají opětovně souvislost s modernistickým expresionismem.

²⁰⁹ Březnová Konfrontace se konala v ateliéru Jiřího Valenty, říjnová v ateliéru Aleše Veselého.

²¹⁰ Jeho tehdejší aktuální tvorba je představena na výstavě v Teplicích v roce 1963.

²¹¹ Marie Judlová, *Magický realismus*, in: *Ohniska znovuzrození: České umění 1956-1963, Praha 1994*, s. 102.

²¹² “V substanti materiálové struktury, v jejíž hybnosti a bohaté členitosti se nejednou zpřítomňovalo dědictví expresivity českého baroku, zejména barokní princip malby pracující s homogeností nediferencované hmoty, schopné všech tvarů a nejrůznějších transformací.”

In: Nešlehová, *Poselství jiného výrazu* (pozn. 196), s. 145.

²¹³ Zdeněk Beran, *Soukromý dotazník* (nepublikováno), in: Mahulena Nešlehová et al., *Český informel: průkopníci abstrakce z let 1957-1964*, Praha 1991, s. 255.

²¹⁴ Mahulena Nešlehová, *Úsilí o výraz*, in: Marie Judlová et al.: *Ohniska znovuzrození: České umění 1956-1963*, Praha 1994, (65-78), s. 67.

²¹⁵ Nešlehová, *Úsilí o výraz* (pozn. 214), s. 78.

²¹⁶ Hana Rousová tato díla hodnotí jako akt osobní fyzické a psychické přítomnosti v díle. In: Hana Rousová, *Člověk na kříži* (pozn. 185), s. 69.

Individualizace s sebou přinesla také požadavek na „autentičnost“ umění, který souvisel s hloubkou a opravdovostí existenciálního prožitku. Termíny autentičnost a subjektivita se proto také hojně vyskytují v textech teoretiků spjatých s českým informelem. František Šmejkal za „autentické“ považoval jen takové výtvarné dílo, „*které nově řeší nejenom vztah člověka ke světu, ale především k sobě samému*“.²¹⁷ Tyto ideály souzní s utopickým pohledem modernistického expresionismu, který byl v západním kontextu již narušován – ve francouzském prostředí příměsí dadaistické ironie a znevažováním vysoké kultury, v severo-americkém prostoru potom dispozicí k estetizaci formy.

3.3.3 Systematičnost destrukce

Vladimír Boudník už od roku 1954 ve své technice tzv. aktivní grafiky rozrývá desky kusem železa, různými odřezky nebo do nich buší pneumtickým kladivem. Rozrušováním duralové desky rytím, škrábáním, propalováním, vrážením kovových odpadků, plechů, získávají bezcenné odpadkové předměty nové hodnoty. Následně přichází od roku 1959 se strukturální grafikou, kde pracuje s prvky drsných struktur a útržky tkanin, nití, syntetických laků [obr.70]. Předznamenal tak také pojetí obrazu chápaného jako objekt, který na přelomu 50. a 60. let rozvinuli autoři kolem pražských Konfrontací.²¹⁸ V tomto okruhu jsou také používány neumělecké a neestetické materiály – hadry, plechy, dráty, písky, provazy, dřeva a barvy jsou kombinovány se syntetickými laky nebo stékajícím asfaltem. Všechny tyto postupy více než k vysokému umění odkazovaly opět k primárním zkušenostem člověka – škrábání, rytí, propalování, drásání, prořezávání, sbíjení, a evokovaly narušování tělesnosti.

Zdejší podobu textuální informální malby, poznamenanou zkušeností totalitního režimu, anticipoval také Mikuláš Medek, u něhož jde však v jistém smyslu stále o figuru.²¹⁹ Určující je především rys jeho projevu, antagonistický k bezprostřednímu přenosu subjektivního pocitu na plátno, který se vyznačuje postupným, konstruovaným zhmotňováním expresivního výrazu. Tímto principem tvoření se tedy Medek, ale i mladší umělci z okruhu Konfrontací odlišují od soudobého způsobu uměleckého tvoření, jež právě ve zdůrazňování

²¹⁷ Nešlehová, Poselství jiného výrazu (pozn. 196), s. 250.

²¹⁸ Nešlehová, Poselství jiného výrazu (pozn. 196), s. 75.

²¹⁹ Svou roli zde hraje i Dubuffet, In: Mráz, Mikuláš Medek (pozn.186), s. 41. Nicméně František Šmejkal byl toho názoru, že zástupné znaky suplující figuru, že i přes některé dílčí shody s předmětnou skutečností by jeho práce neměly být z tohoto kontextu vyřazeny. In: František Šmejkal, Mikuláš Medek, in: Antonín Hartmann et al., *Mikuláš Medek*, Praha 2002, s. 74.

Podobně se však mezi tvarem a nezobrazivou malbou pohybuje více autorů. Patří mezi ně například Jan Koblasa. In: Judlová, *Magický realismus* (pozn. 211), s. 102.

spontánnosti nacházel způsob napojení na tradici předválečného modernismu. Ve svých Preparovaných obrazech v období okolo roku 1959 nanáší Medek na plátno silné vrstvy barvy, které posléze destruuje dalšími zásahy – vrypy, škrábanci, trhlinami a prorážením vrstev barevné hmoty [obr.71]. Důraz zde není tolik kladen na proces tvorby, jako na jeho výsledek, kterým je sama zpracovaná barevná hmota, destruovaná dekalkováním, rytím a perforováním špachtlí a transcendovaná v barevné záření.²²⁰ V následujícím cyklu Náhlých příhod vzniká dramatický protiklad hladkých ploch a vysoko navršených barevných struktur, které jsou samy o sobě nositelem obsahu. Na obraze *Náhlá příhoda na hranici 16 200 růžových cm²* [obr.72] supluje atak na plochu malířského plátna přímou tělesnou destrukci. Barva je v průběhu dlouhého a systematického procesu nanášena a vrstvena na plátno a následně drásána a škrábána špachtlí, nožem, nehty, ostrým štětcem, díky čemuž vystupují spodní barevné vrstvy. Podle Mráze nejsou také tyto Medkovy obrazy určené pro pohled, ale pro vlastní bytí²²¹, což může poukazovat na nutkání autora zhmotnit své obavy a deziluze do plátna, kde destrukce může představovat snahu po “očistě” a alespoň částečné úlevě.²²² Medkova díla nyní evokují pocity fyziologického rozkladu, hrůzy z obnažených tkání nebo anatomických řezů a diváka veskrze ohromují zobrazením krutosti spáchaného na plátně.

Určitou spřízněnost zde Medkova tvorba opětovně nachází s Josefem Bolfem a jeho racionálně konstruovanou tělesnou projekcí do obrazu, který často nese stopy „zraňování“. V různých etapách své tvorby rozrušoval Bolf povrch obrazu ohněm, rytím a škrábáním [obr.73]. Dojmem tělesnosti a tělesného bujení jsou prodchnuty také jeho abstraktní práce, kde výrazným způsobem ovlivňují také barevnost [obr.74].

Zde vidíme, že český informel se od dobových světových tendencí odlišuje v negaci bezprostředního, spontánního projevu, který byl naopak na Západě prvkem, v němž byla budována spojitost mezi soudobým tvořením a modernistickými myšlenkami. Namísto toho se v případě českého informelu setkáváme s dispozicí ke „konstruování expresivního výrazu“, která byla patrná již při zkoumání předchozího zobrazivého umění. Expresie zde také není dosahováno gestem, tedy přidáváním hmoty, ale složitým vrstvením hmoty a jejím následným rozrušováním. V tvorbě mladých autorů se více projeví tvůrčí principy racionální výstavby obrazové formy, příznačné pro Mikuláše Medka a obdivovaná spontaneita Vladimíra Boudníka se naopak stala spíše individuálním projevem, který tu nenašel své následovníky.

²²⁰ Zde se dostáváme do jisté polemiky s Jindřichem Chalupckým, podle kterého bylo i Medkovo dílo především „procesem“, „událostí“. In: Chalupcký, Nové umění v Čechách (pozn. 176), s. 37.

²²¹ Mráz, Mikuláš Medek (pozn. 190), s. 46.

²²² Nešlehová, Poselství jiného výrazu (pozn. 196), s. 250.

Na tradici promyšlené, konstruované exprese dnes poukazuje nejen tvorba Josefa Bolfy, ale určitá racionalizace a odstup se projevují také u Lubomíra Typlta a Jakuba Špaňhela.

Také v obrazech Josefa Bolfy a Lubomíra Typlta se nesetkáváme s přílišnou bezprostředností zachycení psychických stavů. Brání jim v tom především podkladová kresebná vrstva, která představuje jisté racionální uchopení myšlenky. Bolf, se podobně jako informelní tvůrci, snaží do svých děl dostat i jiné formy vědomí, jež souvisí s opiáty a studiem psychoanalýzy. Nicméně důvody, které predestinovaly charakteristické rysy českého informelu, jsou již dnešním umělcům vzdálené. Definitivnost díla a soustavná několikaměsíční práce na jednom obraze již nejsou žádoucí a ani realizovatelné. Utopičnost umělecké vize těchto umělců je tedy podmíněna dobou jejich vzniku a oproti soudobému západnímu umění se jejich díla odlišují intimnějšími formáty.

Na kritický pohled vůči tomuto „medkovskému“, a potažmo specificky českému způsobu tvoření poukazují některé příspěvky, pronesené na sympoziu v roce 2002, konaného u příležitosti Medkovy výstavy v Rudolfinu.²²³ Manželé Ševčíkovi Medkovu preparaci obrazu, která je živému gestickému projevu vzdálená, označují za „*jakousi estetickou náhradu živého akčního gesta*“.²²⁴ Zvláště mladá generace potom vytýká jeho „abstraktním“ plátnům virtuózní rafinovanost ve způsobu provedení, kvůli které se z pláten vytratila autentičnost a exprese. Dle jejich názoru se namísto toho jeho tvorba stává formalistickou, a přesvědčivost zajišťují především efektně zvolené názvy.²²⁵ Zde je však třeba zohlednit názory badatelů, zabývajících se problematikou „východního“ umění. Například Piotr Piotrowski poukazuje na skutečnost, že na zdejší práci s hmotou by se nemělo nahlížet jako na pouhý projev estetizace²²⁶, ale jako na prostředek k vyjádření jinak neuchopitelných pocitů.²²⁷

²²³ Jiří Ševčík – Dagmar Dušková et al., Mikuláš Medek. *Uzavřený problém nebo aktuální fenomén českého umění?*, Praha 2002.

Josef Bolf jako příslušník generace kritizující informel prochází právě v této době uměleckým přerodem, během něhož si uvědomuje nutnost autentické, subjektivní tvorby. K tendenci ke konstruování výrazu u něho proto také dochází až později v roce 2006 v souvislosti s technikou proškrabávání barevných vrstev,

²²⁴ Jana Ševčíková – Jiří Ševčík, Mikuláš Medek. *Strategický model 50. let*, in: Jiří Ševčík – Dagmar Dušková et al.: *Mikuláš Medek. Uzavřený problém nebo aktuální fenomén českého umění?*, Praha 2002, s. 42.

²²⁵ Vít Havránek, *Nápad, úrok, úvaha, kritika*, in: Jiří Ševčík – Dagmar Dušková et al., *Mikuláš Medek. Uzavřený problém nebo aktuální fenomén českého umění?*, Praha 2002, s. 64-67; Marek Pokorný, *Stopadesát řádek plných neklidu*, in: Jiří Ševčík – Dagmar Dušková et al., *Mikuláš Medek. Uzavřený problém nebo aktuální fenomén českého umění?*, Praha 2002, s. 68-75.

²²⁶ Viz. obecná kritika informelu, ke kterému na Západě dochází od 90. let. Informelu je vytýkána estetizace, co se použití nízkých materiálů týče a směřování k vyprázdněnému akademismu. In: Krauss -Bois, *Formless* (pozn.67), s. 58. Dále také výstavní projekt *L'informe* v Centre Pompidou (kurátoři Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, 22.5. – 26.8.1996).

²²⁷ Piotr Piotrowski, *In the shadow of Yalta: art and the avant-garde in Eastern Europe 1945-1989*, London 2009, s. 78-80.

3.3.4 Dokončenost díla

Příznačným rysem českého informelu je také úsilí o dokončená a definitivní díla, což se výrazně podílí na jeho specifičnosti. Čeští umělci pomalu vrství jednu fázi na druhou a na jednom obraze jsou schopni pracovat i celé týdny. Podle Šmejkalovy stati z roku 1960 chtěli umělci „vybudovat v obraze něco pevného a trvalého, jistotu, do níž by mohli transcendovat a v níž by našli záchytný bod pro svou nejistotou vykořeněnou existenci”.²²⁸ Vzhledem k aspektům evropské tvorby, spočívající v bezprostřednosti, to byl paradoxně požadavek jdoucí proti smyslu informelu,²²⁹ v čemž spočívá specifičnost českého přístupu, který na jedné straně usiluje o autentický obtisk sama sebe. Na druhé straně ho však umělci nehodlají dosahovat rychlou bezprostřední malbou, ale zdlouhavou kultivací formy a vědomým stylizováním podoby díla.

V českém prostředí je vysoká kultivace výrazových prostředků a dokonalost nezbytnou podmínkou výrazu a jedním ze závažných kritérií umělecké hodnoty.²³⁰ Dokonalé zpracování však není samo o sobě cílem, nýbrž prostředkem vyjádření, jímž je psychická náplň.²³¹ Nutnost neustále se k obrazovým strukturám vracet a dotvářet je, souvisela podle Jana Kříže také s „romantickým tragismem” českých umělců. Zejména Zbyšek Sion a Antonín Tomalík tuto myšlenku přivedli do extrému, jejich ideou bylo pracovat celý život na jedné a téže desce a nakonec ji umístit „jako epitař, na svůj hrob” [obr.75].²³² Tato filozofie může z velké míry souviset také s nemožností tato “zakázaná” díla jakýmkoliv způsobem zhodnotit. Svá díla vytvářeli s vědomím toho, že jejich umění je pro režim zcela nepřijatelné, a tudíž nemá šanci být jakkoliv veřejně konfrontováno, usilovali tedy alespoň o to, aby do něho své poselství vetkli co nejkompaktněji.

Od českého prostředí se v tomto aspektu odlišoval jen Vladimír Boudník, který se svým důrazem na bezprostřednost zachycení psychického napětí, otevřenost a procesualnost díla nápadně přiblížil k rodící se akční malbě a tašismu.²³³ V jeho tvorbě

²²⁸ Šmejkal, Nefigurativní umění v Československu (pozn. 204), s. 225.

²²⁹ K tomuto specificky českému zaujetí se velice instruktivně vyslovil ve svém rozhovoru s Alexejem Kusákem Mikuláš Medek. – „...aby ta architektura tvořila jeden totální celek, který je určen pro existenci, nikoli pouze pro vnímání. Není to žádná krása pro oko, ale je to čistě pro existenci. Je to dáno ideově.“ In: Alexej Kusák, Rozhovor s Mikulášem Medkem, *Výtvarná práce*, XIV, 1966, č. 10, s. 6.

²³⁰ Šmejkal, Argumenty (pozn. 206), s. 243.

²³¹ Mráz, Mikuláš Medek (pozn. 190), s. 42.

²³² Nešlehová, Poselství jiného výrazu (pozn. 196), s.154.

²³³ Nejblíže gestické malbě jsou jeho monotypy, kde ale nejde ani tak o rychlý zápis napětí “psychických explozí”, ale o “křest” a sílu imaginace. Jeho manifest explosionismu a Manifest č. 2 z roku 1949 dokládají spřízněnost se stanovisky tašismu a americké action painting, Boudník je ale tehdy vůbec nezná. In: Mahulena Nešlehová, Podoba českého informelu, In: Mahulena Nešlehová et al., *Český informel: průkopníci abstrakce z let 1957-1964*, Praha 1991, s. 23.

převládají také intuitivní a emocionální složky nad rozumovými, jeho díla jsou proto primárně výpovědí o momentálním stavu psychiky. Také tolik nelpěl na výsledném díle, více si cenil aktu tvorby, který pro něj zosobňoval katarzní a někdy až psychotherapeutický účinek, spočívající v uvolnění a vydání nahromaděné psychické energie.²³⁴ S tím souvisí také tendence demonstrovat své umění v městském prostředí, narozdíl od kolegů, kteří se uchylují do tvůrčí samoty a ticha ateliéru.

Tvůrčí postup, praktikovaný Medkem a mladými umělci z okruhu Konfrontací, je naopak zásadám gestické malby protikladný, neboť pro francouzský tašismus nebo americký abstraktní expresionismus byl charakteristický koncept vyvěráni z umělcova nitra bez rozumové korekce. České umění podléhá naopak dlouhému tvůrčímu procesu vzniku – proto také následně nejsou jejich díla jen pouhou subjektivní výpovědí, a vyžadují soustředěné čtení. V jejich projevech nešlo o bezprostřední záznam niterných pocitů a představ, ale o výraz celé umělcovy osobnosti, která by byla zhmotněna v obrazu-objektu. Určité potlačení spontánnosti umožňovalo umělcům ponechat si nad vznikem díla racionální kontrolu. Vždy vychází alespoň z částečné obrazové představy, jež v hotovém díle nabývá na přesnosti a určitosti. U Medka se dokonce citová, senzitivní a instinktivní složka psychiky, jež působí v tvůrčím procesu, stává spíše předmětem pozorování, vůdčí intelekt do ní zasahuje, mění ji a organizuje.²³⁵

3.3.5 Zatížení obsahem

Z materiálních struktur a asamblážových objektů cítíme ještě dnes zvláštní tíživost, jež se také výrazně podílela na specifičnosti českého informelu, který se odlišuje především od malby abstraktního expresionismu nebo tašismu, tedy směrů, jež se primárně orientují na formu. Cílem českého informelu nebyla estetizace²³⁶, nýbrž obsah, hluboké produchovníení a sebeidentifikace s hmotou. Tomu vesměs odpovídala také barevnost v odstínech černé, šedé, šedo zelené či hnědé, v případě Medka potom nachové a černé. Tyto barvy vyplývaly z tíživosti a úzkosti životního pocitu, a odváděly pozornost od pozemské existence. V tomto směru byli českým umělců nejbližší katalánští umělci, zejména členové barcelonské skupiny

V potaz přichází ještě práce Jiřího Balcara, jehož šifry a kaligrafické znaky gestických poznámek, byly rezonancí bezprostředních psychických stavů umělce nebo spontánní a živelné obrazy Jana Kotíka.

²³⁴ František Šmejkal, Kdo je Vladimír Boudník? (pozn.172), s. 231.

²³⁵ Mráz, Mikuláš Medek (pozn. 190), s. 45.

²³⁶ V polovině 60. let – konec informelu, v jeho pozdní fázi dochází už jen primárně k estetizaci dosažených výsledků – na to kriticky reagoval Jindřich Chaloupecký. In: Jindřich Chaloupecký, Konfrontace III, *Výtvarná práce*, XIII, 1965, č.3, s. 7-8.

Dau al Set: Antoni Tapies a Modest Cuixart²³⁷, kteří se také odlišují od Madrid'anů, a namísto gest se orientují na meditaci o existenci bytí, přestože nedisponují tísní příznačnou pro český informel.

Český informel disponoval specifickým utopickým nábojem, usilujícím o vyjádření subjektivity a existenciální úzkosti, která se od dobových trendů odlišuje soustavnou propracovaností obrazu. Z výše uvedených důvodů proto vyplývá, že spojitost s českým informelem, jenž je někdy přisuzována Jakubu Špaňhelovi je zavádějící.²³⁸ Jeho uvolněná gestická malba není míněna jako obsahové poselství budoucím generacím. Daleko blíže má naopak k estetické malbě pramenící v americkém abstraktním expresionismu, v rámci kterého je forma důležitějším prvkem než obsah, a kde tvůrčí proces probíhá intuitivněji s odkazem na spontánní bezprostřednost malby. Významové konotace nelze zcela vyloučit, ale u Špaňhela je to jen aluze určité melancholie, která je utopickému pesimismu českého informelu vzdálená. Rovněž výrazná barevná střídmost orientující se na valéry černé barvy je zavádějící, a občasné spojení se zlatou barvou opět odkazují spíše k estetizaci malby než k jejímu produchovnění [obr.76].

3.4 Návrat figury

3.4.1 Rozrůzněnost expresivních názorů

V průběhu šedesátých let se situace mírně liberalizovala, díky čemuž bylo dokonce možné zorganizovat několik významných přehlídek současného umění. V této době už také proběhla kritika kultu Stalina a po umělcích přestává být vyžadován socialistický realismus, který se ostatně v českém prostředí nikdy nepodařilo realizovat v podobě, do jaké se rozvinul v Sovětském svazu. Příspustnými se postupně staly různé formy realistického zobrazení, impresionistické formy a "krotký" modernismus. Na konci roku 1956 vznikne Svaz československých výtvarných umělců a krátce poté také Blok tvůrčích skupin, který umožňuje vznik "tvůrčích skupin", jejichž poměrně masový vznik souvisel tehdy se snahou vytvořit spontánní opozici vůči monolitnímu a výběrovému Svazu. Opětovně se také objevují umělci, pro které je figura nejadekvátnějším způsobem vyjádření. Děje se tak v období 60. a 70. let, která jsou v západním kontextu naopak nahlížena jako doba odklonu od klasické malby. Tato diference tedy souvisí s diametrálně odlišným kontextem i způsobem vnímání role umění a podmínek, v nichž se umění našeho regionu rozvíjelo. S nástupem normalizace

²³⁷ Nešlehová, Poselství jiného výrazu (pozn. 196), s. 244.

²³⁸ Václav Hájek, Znejasněné vidění (Jakub Špaňhel), *Umělec*, roč.6, 3/2002, s. 72.

však došlo opětovně k nucenému rušení uměleckých skupin, čímž se umělci ocitli v silné izolaci.

Dochází ovšem také k výraznější diverzifikaci expresivních názorů: někteří umělci se zabývají uměním na rovině obecnějšího existenciálního projevu, jiní se uchylují do svého nitra k velice subtilní expresi. Jsou tu i tací, kteří sem prostřednictvím dadaistické ironie a určitých pop artových rysů vnáší racionální odstup při výběru tématu, čímž je narušena dosud převládající subjektivní introvertnost a kontemplativnost českého expresivního umění.

²³⁹ Tyto tendence představují také reakci na společenskou situaci, vůči které zaujímá toto umění odlišnou reakci. Do sebe pohroužený informel a existenciální exprese nejsou schopny postihnout tíhu života v nesvobodném režimu a všudypřítomnou frustraci a zároveň tu existuje návaznost na výraznou literární tradici zosobněnou Franzem Kafkou, Josefem Svatoplukem Macharem, Ivanem Klímou či Jaroslavem Haškem. Ovšem ani pop-art tu ostatně nemohl být přijat s plným pochopením, domácímu prostředí byla jeho "povrchnost" vidění cizí, a musela ho proto existencializovat nebo zesměšnit.²⁴⁰ Snahy Jiřího Načeradského však tuto lokální determinaci překračují svým soustředěním na samotnou formu obrazu, čímž se intuitivně dopracovává do unikátní souvislosti s aktuálními trendy na Západě. Můžeme se také domnívat, do jaké míry ovlivnil směřování svého žáka Lubomíra Typlta, jehož tvůrčí principy jsou shodně založeny na racionálním a nekonvenčním výběru motivu a následném "průzkumu" expresivní formy.

3.4.2 Autentická syrovost

Osobitý příspěvek k expresivní figuraci přináší sestry Květa a Jitka Válovy, absolventky monumentální malby v ateliéru Emila Filly na Vysoké škole uměleckoprůmyslové, které na uměleckou scénu nastupují již v polovině 50. let jako zakládající členky skupiny Trasa²⁴¹, jejímž programem byla předmětnost a bezprostřední vztah k realitě. Výraz jejich pláten není ovšem jen subjektivním projevem individuality, vyvěrá také z prostředí drsného proletářského Kladna, do něhož režim posílal politické vězně a malebnou tvář města s původní zástavbou proměnil v nekonečný pás panelových domů.

²³⁹ Jindřich Chaloupecký, *Nové umění v Čechách* (pozn. 176), s. 134.

Jak poznamenává Marie Judlová, v českém prostředí šedesátých let se ironie a způsob ironizující parafráze prosazuje u celé řady autorů. In: Marie Judlová, Jiří Načeradský, in: Marie Judlová – Eva Petrová, *Jiří Načeradský: obrazy z let 1958-1974*, Praha 1990, nestránkováno.

²⁴⁰ Jana Ševčíková – Jiří Ševčík, *Loučení s modernismem: Čtyři úvahy o nové malbě*, in: Terezie Nekvindová (ed.): *Texty*, Praha 2010, s. 192.

²⁴¹ Skupina složená z absolventů ateliéru figurativní malby Emila Filly programově prosazovala předmětnost a bezprostřední vztah ke skutečnosti. Sestry Válovy vstoupily do povědomí svou výstavou ve Špálově galerii v roce 1966.

Obě sestry se tu po absolvování studia uzavírají před světem a v ústraní tu tvůrčí práci tráví období totality. Pro komunistický režim představovaly syrová autentičnost a spirituální metaforičnost jejich pláten zcela nepřijatelné stanovisko, které se nekompromisně vymezovalo proti dobovému budovatelskému optimismu. S barvou obě pracovaly velmi střídavě, ale díky zmíněnému studiu byly schopné zvládnout velký formát. Od šedesátých let představují jejich plátna emotivní prožitek nepříznivé politické situace s přesahem k obecné existenciální a humanistické symbolice. Ve figuraci je nezajímá individualita, pojmají ji spíše jako obecný znak, který od poloviny 60. let multiplikují. Jejich tvorba je v jádru kontrastní a soustředí v sobě odlišný expresivní náboj, vyvěrá však ze vzájemné koexistence. Zatímco Jitčin projev se vyznačoval křehkou subtilností, byly práce Květy stylizovány v mohutných hřmotných objemových hmotách.

Až programovým charakterem působil Květin obraz *O zítřku nic nevíme* z nešťastného roku 1968 [obr.77], zachycující mohutnou sedící figuru s proraženým bokem a s tísnícím se davem zastoupeným zmnoženými figurkami, kterým snad vystihuje slepost manipulovaného davu vedeného uniformitou. Nepochybně v něm reagovala na aktuální dějinné momenty, ale existenciální tíseň zachycená v plátně je čitelná v jakékoliv době a i dnes si zachovává svou intenzitu. Podobnou tíseň si uchovává Jitčino plátno z předchozího roku [obr.78], v němž je figura v zoufalém výkřiku zaklíněna v úzkém koridoru.

Mohlo by se také zdát, že jejich obrazy vznikají v bezprostředním procesu. Většinou jim však předchází série přípravných kreseb, početné soubory pastelů, monotypů či grafik, v nichž je hledána a nalézána podoba výsledné kompozice.²⁴² Tento přístup svědčí opět o velké roli racionální přípravy v kontextu jejich tvorby, která jejich pocitovou tvorbu ukotvuje. Až v pozdějším období dochází k určitému osvobození se od kresby, z obrazů vyprchává úzkost a namísto ní se objevuje pocit uvolnění ze zážitku více spontánní malířské formy. Uvolněný prožitek malby je také jedním z charakteristických rysů malby Jakuba Špaňhela, s nímž již byla v minulosti tvorba sester Válových komparována.²⁴³ Společné je jim také industriální prostředí, z něhož shodně vycházejí, a sklon k monumentálnímu přednesu. Nicméně zde také veškeré shodné rysy končí. Zatímco u sester Válových dodává prostředí Kladna jejich tvorbě autentičnost a syrovou opravdovost, u Špaňhela je kolorit specifického prostředí Karviné a Ostravy patrný jen v jeho raném tvůrčím období. Později jeho tvorba opouští pole syrové autentičnosti a zůstává již jen povrchní spojitost v oblasti barevné skladby obrazu a monumentalitě pláten, která je u něho způsobena určitým druhem

²⁴² Marie Klimešová – Marie Bergmanová, Osobní, obecně lidské, aktuální: rok 1968, in: Marie Klimešová et al., *Jitka, Květa Válová*, Praha 2000, s. 66.

²⁴³ Sandra Baborovská – Karel Srp et al., *Po sametu: Současné české umění s přesahy do minulosti*, Praha 2009.

estetické kultivace obrazu, vedené snahou o efektnost a atraktivitu výrazu, o níž sestry Válový nejevily zájem. Nicméně v některých pozdějších plátnech Jitky Válové nalezneme podobné potlačení zobrazivé role obrazu, koloristického provedení a uvolnění formy, které je primárně spíše prožitkem malby, jako u Jakuba Špaňhela [obr.79, 80].

V obou případech předchází výslednému plátnu předloha. V případě sester Válových však motiv vyvěrá z autentického subjektivního prožitku a až následně dochází k jeho racionalizaci, zpracování do předlohy a jeho převedení na plátno. U Jakuba Špaňhela se tato dualita proměňuje, koncepční odstup se projevuje již při výběru motivů, spojení s nimi už důsledkem toho není tak intenzivního charakteru, obsahová autentičnost je zde proto nahrazena rychlým malířským přednesem, který jeho dílům zdánlivý dojem autentičnosti a vypjaté emotivnosti propůjčuje. U sester Válových tedy stále cítíme jejich sounáležitost se specifickým rysem české expresivní malby, v níž jsou ryze subjektivní pocity a prožitky „konstruovány“ do výsledného obrazu. Právě ve zhmotňování osobních prožitků a ve způsobu života mimo společnost tu stále nacházíme určité aspekty modernistického expresionismu. Špaňhelova exprese má naopak blíže k západním tendencím abstraktního expresionismu, jejíž výraz je založen na bezprostřední práci s formou a odstupem autorského subjektu.

3.4.3 Ironie dada

Práce Jiřího Načeradského do roku 1962 prozrazují ještě poetické, romantické, citové pohroužení do práce, avšak z následujících děl už číší absence citové účasti a ironie související s odstupem autora od vybraného motivu ²⁴⁴, které se posléze stanou charakteristickými rysy jeho tvorby. Jiří Načeradský se během krátkého období rozvolnění seznamuje s tvorbou Picassa, Dubuffeta nebo Bacona, ale i možnostmi využití fotografie a aktuálními tendencemi pop-artu. Konkrétně zmiňuje vliv Richarda Hamiltona a jeho koláže *Co jen způsobuje, že jsou dnešní přibytky tak odlišné, tak přitažlivé?*, kterou znal z časopisů nebo práce Roberta Rauschenberga. ²⁴⁵ Sklon k figurativnímu projevu byl Načeradskému vlastní, proto se tendencím 60. let nemusel „přizpůsobovat“, svou expresí a divokostí se však přece jen vymaňoval zavedené lyričnosti zdejšího prostředí. ²⁴⁶ Dokládá to také jeho vztah k informelu, jehož vypjatý individualismus a pesimismus ho iritovaly, proto ho ve svých

²⁴⁴ Marie Judlová, Jiří Načeradský (pozn. 239), nestránkováno.

²⁴⁵ Načeradského zaujala především koláž Richarda Hamiltona *Co jen způsobuje, že jsou dnešní přibytky tak odlišné, tak přitažlivé?*

In: Johanka Lomová – Josef Ledvina, Bouřlivá všehočut'. Rozhovor s Jiřím Načeradským. *Art&Antiques*, září 2013, 31.

²⁴⁶ Eva Petrová, Jiří Načeradský, in: Marie Judlová – Eva Petrová, *Jiří Načeradský: obrazy z let 1958-1974, Praha 1990*, nestránkováno.

raných dílech ironizoval a v rozhovorech se od něj vždy zřetelně distancoval.²⁴⁷ V Načeradského tvorbě je stále přítomen spontánní malířský talent; k malbě i barvě přistupuje smyslově, i přestože je spíše racionálním typem osobnosti a výraznou roli přikládá kresbě, jež ukotvuje a zaštiťuje jeho myšlenku a vybírá si motivy, které nevychází z jeho nitra a ani nereflektují společenskou situaci.

V roce 1967 vytvořil Načeradský výjimečnou sérii monumentálních pláten, zobrazujících postavy zachycené v běhu. Přímými předlohami zde byly sportovní fotografie s motivy běžců a fotbalistů z novin či z ČTK, odkazující na jeho tehdejší zájem o pohyb a dynamiku, ale i o informace z médií, obklopující člověka na každém kroku.²⁴⁸ Načeradský v nich zpracovává také svůj tehdejší zájem o vztah malby a fotografie: konkrétní fotografii se sportovním námětem bere jako přímou předlohu ke konkrétnímu obrazu, přitom však dochází ke groteskní transformaci motivu, kdy figury často zobrazuje nahé, s obličejí deformovanými vypjatými emocemi, což u diváků vzbuzovalo dojem, že tyto „*portréty uštvaných lidí*“ představují „*projev angažovanosti*“.²⁴⁹ Poukazovaly k tomu v několika případech také názvy typu „*Červenec – Útěk do hor*“ [obr.81], podle Načeradského svědectví se však jednalo o jejich nepochopení a symbolické významy v nich zakódovány nebyly.²⁵⁰ Deformace je způsobena specifickým přepisem, kdy figuru uvnitř jejího obrysu rozmazává štětcem tak, aby dosáhl „dojmu pohybu“ nebo negace naturalistického vzhledu fotografie, taktéž vepsané texty nemají vážný charakter, jedná se o absurdní dadaistický prvek, tedy záměrný nesmysl.²⁵¹

Společnost však tehdy patrně nebyla nastavena tak, aby chápala pravou výjimečnost těchto obrazů, které se osvobodily od konvencí domácího uměleckého prostředí a staly se osobitou reakcí na první výraznou vlnu masově šířených vizuálních reprodukcí. Malířská transformace technické fotografické reprodukce či televizního záznamu u nás byla něčím progresivním a nepochopitelným z hlediska konvencí domácí expresivní malby, která byla založena na „konstruování“ obrazu založeného na niterném subjektivním prožitku. Zcela novátorské bylo i to, že nešlo o slepý „fotografický“ přepis média, ale o jeho stylizaci, deformaci, ironizaci, tedy intelektuální, racionální hru s médiem malby a fotografie

²⁴⁷ Marie Judlová, Jiří Načeradský (pozn. 239), nestránkováno.

Lomová – Ledvina (pozn. 245), s. 31.

²⁴⁸ „...obrazy byly interpretovány jako portréty uštvaných lidí nebo jako obrazy občansky angažované. To je naprostý nesmysl. Nejednalo se o nic politického, byl to boj o velkou figuru v obraze. V těch letech mě asi nejlíp trefil Luděk Novák, který říkal, že to nejsou obrazy o sportu, ale o informacích, které létají kolem zeměkoule (tehdy nebyl internet!).“ In: Lomová – Ledvina (pozn. 245), s. 32.

²⁴⁹ Jindřich Chaloupecký, Nové umění v Čechách (pozn. 176), s. 134.

²⁵⁰ Jinak čím větší depresi jsem prožíval, tím méně jsem měl zájem, aby se promítala do obrazů.“ In: Petr Volf, Klasik dýchá. Rozhovor Petra Volfa s Jiřím Načeradským, *Reflex*, 2000, č.11, 16.3., s. 22.

²⁵¹ Lomová – Ledvina, (pozn. 245), s. 31.

při zachování smyslovosti malby a stupňování expresivity.²⁵² Načeradský tímto způsobem negoval modernistické poslání expresivní malby jako prostředku k vyjevování obsahu vlastního nitra a jistý odstup se projevuje také v přímé práci s malířským médiem, neboť expresivní rukopis se tu projevuje jen v partiích předem vymezených kresbou.

Zajímavé poznatky přináší komparace se soudobou tvorbou Gerharda Richtera, kterého však tehdy Načeradský neznal.²⁵³ Gerhard Richter se do historie malby nesmazatelně zapsal snahou imitovat prostřednictvím malby fotografické médium, které již tehdy hrálo enormní roli v každodenním životě a bylo považováno za objektivní kopii reality. Richter tak prostřednictvím fotorealistického převedení fotografie na plátno upřel malbě jakýkoliv rozměr spekulativní transcendence.²⁵⁴ Souběžně s touto linií pláten však vytváří „rozmazané“ obrazy, které se ubírají opačným směrem [obr.82]. Shodně s Načeradským byly tyto obrazy malované podle černobílých amatérských nebo reportážních fotografií, které jsou ve své podstatě neumělecké.²⁵⁵ Rozmazáním ztrácí fotografie svůj objektivní vzhled a stává se určitým opozitem vůči totalitě forem reprezentace, využívaných masovou kulturou.²⁵⁶

Tato plátna tak představují přímý protiklad jeho malovaných fotografií, čímž získávají novou malířskou autonomii a jejich výraz, shodně s Načeradským, hraničí s groteskou.²⁵⁷ V případě Richtera se hodně těchto obrazů týká jeho osobní minulosti a obecné historie Německa válečných a poválečných let, a jsou na nich zachyceni jeho příbuzní, kteří byli zapojeni v nacistických zřůdnostech. Narozdíl od Načeradského, jenž si dané fotografie vybírá již výhradně určitým konceptuálním způsobem, tu tedy figuruje ono napojení na subjektivnost motivu. Rozmazání mu umožňuje zobrazit pro společnost nebo svou vlastní osobu snímky značně problematického charakteru. Stupňuje se expresivita díla, ale na druhé straně se stírá autentičnost fotografií a dochází k vizuálnímu rozostření choulostivých témat.²⁵⁸ Zcela zde tedy chybí autentičnost a spontánnost a bezprostřednost projevu, jež jsou nahrazeny

²⁵² Na tuto zásadní skutečnost upozornil Petr Vaňous. In: Vaňous, *Rezonance* (pozn. 105), s. 6.

²⁵³ Dle svých slov se s tvorbou Richtera seznámil až později, když byla v Mánesu výstava německého umění, na které byl Richter představen jedním malým obrazem. Na konci šedesátých, se do lidické sbírky dostává také jeho obraz Strýček Rudi. Načeradský však tehdy znal Rauschenberga, který zastával podobný vztah k fotografii. Rauschenberg použil různé druhy novinové fotografie ve svých obrazech prostřednictvím sítotisku a změnil tak význam a důležitost fotografie. In: Max Kozloff, *Critical and Historical Problems in Photography* (1964), in: *Renderings: Critical Essays on a Century of Modern Art*, New York 1968, s. 289.

²⁵⁴ Benjamin Heinz-Dieter Buchloh, *Readymade, photography, and painting in the painting of Gerhard Richter*, in: *Neo-Avantgarde and Culture Industry: Essays on European and American Art from 1955 to 1975*, Cambridge 2003, s. 373.

²⁵⁵ Richter je používá zejména v letech 1962-1966.

²⁵⁶ Buchloh, *Readymade, photography, and painting* (pozn. 254), s. 399.

²⁵⁷ Buchloh, *Readymade, photography, and painting* (pozn. 254), s. 388.

²⁵⁸ Christine Mehring, *Ob Osten, Ob Westen. Zu Hause ist am besten: Freunde, Familie und Design in Richter's frühen Jahren*, in: Dorothee Brill et al., *Gerhard Richter: Panorama Retrospektive*, München 2012, s. 35.

racionalizovaným výběrem motivu a jeho konceptualizovaným zpracováním, které navazuje na soudobé umělecké přístupy na Západě pracující s negací expresivního výrazu.

Výrazná Načeradského osobnost v době normalizace po svém návratu z Francie ztrácí možnost veřejně prezentovat své práce. Stává se neoficiální autoritou, která je v jistém smyslu inspirativní pro mladé nastupující umělce 80. let, v roce 1987 se stává členem volného seskupení *12/15 Pozdě, ale přece*, v níž působí spolu s umělci o generaci mladšími. Rehabilitací je pro něho až výstava v Galerii hlavního města Prahy v roce 1990, která alespoň částečně poukáže na nedocenený význam jeho tvorby.²⁵⁹ V 90. letech působí Načeradský také v pozici profesora. Od roku 1989 vedl Ateliér figurální a monumentální malby na pražské Akademii výtvarných umění, odkud byl po sporech s rektorem Knížákem v roce 1992 nucen odejít. Následující desetiletí (1993-2002) vede Ateliér figurální malby na Fakultě výtvarných umění v Brně. Nové “obdivovatele” nachází v Lubomíru Typltovi a Josefu Bolfovi, kteří shodně navštívili jeho výstavu v roce 1990 a v 90. letech prochází jeho ateliérem, v němž jim předá svůj názor o důležitosti kresby v malbě²⁶⁰, a ovlivní tak způsob výstavby jejich obrazu, který v sobě díky tomu nese racionální kontrolu. Důležitost kresby u Bolfa potom dále zdůrazní vliv komiksu, v němž je kresba stěžejním prvkem. Bolfa na Načeradském patrně přitahovala jeho schopnost, s jakou ve své době zdařile reagoval aktuální téma pop-artového využití fotografie a později jeho komiksovou estetiku, což právě v období 90. let bylo velmi aktuálním tématem²⁶¹, ale nikdy se nedokázal oprostít od vyjevování ryze subjektivních motivů.

Typlt na Načeradském obdivoval jeho talent a nezaměnitelnou osobnost, která v sobě spojovala rysy modernosti, punkovosti, kvality a původnosti. Zaujala ho především syrová nekompromisnost Načeradského námětů a díky znalosti německé malby docenil kvalitativní úroveň Načeradského Běžců, které považuje za naprosto srovnatelné se soudobou tvorbou Gerharda Richtera.²⁶² V jistém ohledu si Typlt pro sebe aktualizuje také Načeradského dvojpólovost, u Načeradského zastoupenou linií figur [obr. 83, 84] a mechanicky působících kudlanek [obr. 85, 86]²⁶³ a přejímá také jeho koncepční přístup k námětu k obrazu, kterým

²⁵⁹ Jiří Načeradský – Obrazy z let 1958-1974, GHMP, Staroměstská radnice, Praha (kurátor: Marie Judlová, 1990).

²⁶⁰ Načeradského názor na důležitost kresby, viz: Volf (pozn. 246), s. 20-23; Vaňous, Rezonance (pozn. 105).

²⁶¹ Josef Bolf obdivoval kromě Jiřího Načeradského také tvorbu Jiřího Sopka a Rudolfa Němce, u kterých ho patrně zaujalo propojení existenciálního traumatu a pop artových prvků. Rudolf Němec také používal osobitou metodu tisků nahého či oblečeného lidského těla. In: Rozhovor s Josefem Bolfem, 30.3.2015.

²⁶² “Prvního Načeradského jsem viděl na výstavě, když mi bylo asi šestnáct let. Byl to pro mne pozitivní šok. Na menším obraze ze 60. let byla postava ženy, které z rozkroku cákala krev. Hodně nekompromisní obraz, který se nepotřebuje zalíbit, ani nechce! To mě uchvátilo. V českém umění je jen málo malířů, kteří si dovolili nebýt estetičtí a malovat I náměty, které se do obýváků nehodí.” In: Volně z rozhovoru s umělcem v září 2015.

²⁶³ Načeradského obrazy z 90. let prozrazují zájem o matematiku, který pramenil z přátelství s matematikem prof. Jaroslavem Nešetřilem.

se Načeradský v českém prostředí tolik odlišoval. V letech 2010-2011 vytvoří Typlt obrazy s motivem běžících žhářů, odkazující k Načeradského legendárním Běžcům, u nichž se inspiroval velmi zdařilým znázorněním pohybu [obr. 87, 88]. Výrazným způsobem se v nich projevuje podkladová kresebnost, expresivní výraz čerpají především z výrazné barevnosti a živého štětcového rukopisu. Děs, zobrazený ve tvářích běžících postav, v sobě nese typický ironický nádech, protože za velmi dramatickým zobrazením stojí absurdní situace dětské hry, a právě v tomto bodu tkví určitá dispozice obou autorů ke grotesce, která svědčí o jejich obdobném uměleckém naturelu. Oba umělci jsou malíři, kteří svůj expresivní talent ukotvují obsahovou racionalizací v přístupu k motivům, ale i samotnému malířskému procesu.

3.4.4 Kritika grotesky

Jsou tu také umělci, kteří groteskní stylizaci používají ne ke hře s médiem malby, ale ke kritice společnosti a poukázání na absurditu doby, slouží jim tedy jako intelektuální komentář společnosti.²⁶⁴ Prvek směšného má poukázat na tragikomičnost životních podmínek, význam této groteskní stylizace zesílil ještě výrazněji v období 70. let, kdy rostl pocit nesvobody a umělci často celé desetiletí prožili v těžké deziluzi bez jediného závanu naděje.²⁶⁵ Existencialistický výkřik útrpného zoufalství proměňuje groteska v ironický škleb, který je znakem odporu a revolty proti stávajícímu potlačování svobody, ale symbolizuje i určitou vyloučenost z většinové společnosti a nesnesitelnou osamělost.²⁶⁶

Koncem 60. let na sebe upoutává tvorba Jiřího Sopka, jehož grotesknost nabývá velmi brzy vyostřenější, brutálnější podoby. Drastické scény v exaltované zářivé barevnosti s duplikovanými křičícími hlavami nebo dehumanizovanými hlavonožci odráží ve svém vyhoceném existencialismu tíseň, tlak a všeobecnou nespokojenost. Na počátku 80. let je výrazový prožitek malby patrně nejsilnější, protože jindy precizně splývavá malba získává expresivní gestické podání [obr.89].

Sopkova tvorba velmi zapůsobila svou vyhoceností na počátku 80. let na mladou generaci. Z námi zkoumaných umělců zaujal v době studentských let jen Josefa Bolfa, který obdivoval způsob, jakým Sopko pracoval s pop-artem [obr.90]. Ačkoliv by se mohlo zdát, že jistou rezonanci našla jeho tvorba také v Typltově multiplikaci figur, grimas, absurdního

²⁶⁴ Naďa Řeháková – Alena Pomajzlová – Dan Merta, Česká groteska, Praha 1997.

Dan Merta, Česká groteska: Příběh jednoho fenoménu. in: Naďa Řeháková – Alena Pomajzlová – Dan Merta, Česká groteska, Praha 1997, nestránkováno.

²⁶⁵ Jiří Sopko měl po dlouhé odmítky až společnou výstavu v roce 1981 spolu s Karlem Neprašem, Městské kulturní centrum, Dobříš.

²⁶⁶ Alena Pomajzlová, Grotesknost v českém výtvarném umění, Praha 1987, s. 30.

vtipu a kontrastního barevného složení, není tomu tak. Typltova tvorba vyrůstá z jiných zdrojů a se Sopkem se rozchází v absenci společenské angažovanosti, Typlt neusiluje jako Sopko o komentář společnosti, ale jeho tvorba je primárně intelektuálně formální diskuzí s médiem obrazu. Naopak Sopkova tvorba je stále zakořeněna v tradičním existencialistickém subjektivním názoru, ačkoliv tu místo výkřiku jako projevu zoufalství nacházíme ironický škleb.

3.4.5 Exprese nitra

Odlišným směrem vnitřního existenciálního rozjímání a vyjevování osobních traumat se ubírá tvorba Adrieny Šimotové, která se zprvu pohybovala v okruhu skupiny UB 12.²⁶⁷ Umělecké tvoření je u ní tradičně spjato s vlastním životem a niternou subjektivní výpovědí. Určující pro její umělecké tvoření se stanou tragické životní okamžiky, které její tvorbu oprostí od nechtěné estetizace, povrchnosti, a naopak posilují výrazovou sílu jejích prací prostřednictvím barevné střidmosti a úspornosti výrazu. V roce 1972 je to úmrtí jejího manžela a uměleckého vzoru Jiřího Johna, po jeho odchodu se centrálním motivem její senzitivní tvorby stává lidské tělo a lidská tvář. V roce 1994 následuje úmrtí jejího jediného dítěte, syna Martina. Zatímco v předešlé etapě u ní převládá existenciální poloha, dochází nyní ke směřování k většímu odhmotnění a produchovní formy.²⁶⁸

Její exprese je spojena s výraznou, do sebe pohrouženou tělesností, která nepůsobí divokým gestem ani divokou barevností, a její křehkost se vyjevuje také ve zvolených materiálech. Šimotová vytváří malby a papírové reliéfy s podobami tváří, v nichž hraje výraznou roli hmat a rukodělné zpracování. Osobní příběhy jsou zhmotněny do tělesných otisků nebo efemérních frotáží obličejů z papíru, na kterých se projevují fyzické následky psychického utrpení. Velmi často pracovala Šimotová s tématem hlavy jako prostředkem vnitřní existenciální reflexe [obr. 91]. Spíše než o zobrazení lidské tělesnosti se však jedná o vyvolávání podob, rozpomínání se na obraz svých blízkých, autentický psychický otisk, který v sobě nenese přímou vizuální podobnost. Subjektivní výpověď má pokaždé velkou naléhavost a vypovídá o obsesi tématem, které vede neznáma až k destrukci vůči materiálu nebo výrazně abstrahovanému přístupu k zobrazivé malbě. Také pro Šimotovou je příznačný motiv zraňování, kdy prostřednictvím nůžek, nožů či jiných dalších ostrých předmětů stříhá, prořezává, propichuje, slepuje a sešívá křehký papír. Umělecké tvoření má v jejím podání

²⁶⁷ Jednalo se o přátelské uskupení různě orientovaných umělců, které existovalo v letech 1953 až 1970.

²⁶⁸ Pavel Brunclík, Adriana Šimotová, Olomouc 2006, s. 235.

charakter meditace nebo léčebného procesu, jehož prostřednictvím se vypořádává s vlastní bolestí, za pomoci toho, že odkrývá i nevědomé stránky své duše.

Zcela oprávněně je zde nacházena paralela s tvorbou Josefa Bolfy, u kterého způsob jeho práce a vybrané motivy vypovídají o výrazném existenciálním prožívání traumatu [obr. 92].²⁶⁹ Citlivost k vlastním psychickým stavům se promítá do práce s křehkým papírem, do něhož je opakovaně zhmotňováno obsesivní téma dětského obličejce, v němž Bolf materializuje své osobní pocity, které někdy nachází širší společenskou rezonanci. Totožným motivem obou autorů je tedy tvář, kde shodně neusilují o zachycení reálných rysů tváře, ale spíše o vystižení tíživého vnitřního rozpoložení. Jejich tvorba tedy v jistém smyslu navazuje na tichý existencialistický proud, o němž Jindřich Chaloupecký píše jako projevu, který má v českém prostředí svou tradici.

Tento jiný druh exprese, jež je spojen s výraznou tělesností a dovnitř obrácenou expresí až obsesivního charakteru nepůsobí rozmáchlým gestem ani divokou barevností, není u nás tak ojedinělý, jak by mohlo být na první pohled patrné.²⁷⁰ Stále tu nacházíme určitou spojitost s domácí tradicí expresivní malby, založené na silném subjektivním prožitku. V tomto případě je však patrné určité oproštění se od konstruovaného výrazu, proces utváření díla je volnější a příprava na proces tvoření probíhá nanejvýše v autorových myšlenkách. Motiv netkví v důmyslné přípravě obrazového motivu, ale setkáváme se zde spíše se zhmotňováním vnitřního otisku, čímž je ponechán prostor pro intuitivnější, bezprostřednější umělecký názor. Pro tento projev je příznačná do sebe pohroužená subjektivita, jejíž "skicovitost", efemérnost, nacházení podoby v průběhu tvůrčí práce svědčí o větší nenucenosti a potažmo spojitosti s myšlenkami spjatými s modernistickým expresionismem, jehož filozofičtí otcové kladli důraz právě na skicovitost exprese a její pojetí jako léčebného prostředku.

3.5 Ozvěny neoexpresionismu

3.5.1 Domácí zdroje

Výrazný příspěvek k domácí expresi přinesla také tvorba Michaela Rittsteina, jež na uměleckou scénu nastupuje v polovině 70. let. Rittstein, navazuje především

²⁶⁹ Na shodné rysy jejich tvorby poukázala výstava Po sametu a stejnojmenná publikace. In: Baborovská – Srp (pozn. 243).

²⁷⁰ Obdobný charakter exprese je příznačný také pro práce Václava Stratila, Stanislava Judla, Jiřího Kornatovského či Margity Titlové-Ylovsky.

na své předchůdce a vymezuje se vůči nim. Zpočátku v jeho tvorbě cítíme ještě ozvuky silného existenciálního vypětí, které zobrazuje jedince v roli lidské oběti, stísněné v útrobách panelových domů [obr.93]. Postupně se však hrdinové jeho pláten osvobozují od jednoznačného existenciálního porobení, které odkazuje na všudypřítomnou tíseň a Rittstein se propracovává k osobité expresivní pozici, využívající prostředky ironie, sarkasmu. Tento postoj je umožněn určitým benevolentnějším postojem režimu vůči mladé generaci umělců, která tedy již nestojí v přímém protikladu k režimu, jako tomu bylo u generace šedesátých let.²⁷¹ Jejich tvorba je naopak součástí velkých dobových přehlídek, souborných publikací a objevuje se i na stránkách dobového časopisu Výtvarná kultura. Sám Rittstein se ve své absolventské práci například podřídil předepsanému zadání zemědělského tématu, jež si však transformuje dle svého, a tudíž se s konvenčním způsobem “representace režimu” rozchází odlišným způsobem.

Občas se tito umělci dostávají do konfliktu s vedením Svazu, ale jinak jsou vnímáni jako naděje mladé malby. Přesto lze stále mluvit o autentičnosti, která je odděluje od čistě politicky generované malby²⁷², nicméně se nejedná o ryzí autentičnost a niterně subjektivní prožívání motivu, jako v případě generace šedesátých let. Vědomé použití ironie a metafor, tedy aplikace zpracovaných vyjadřovacích forem exprese, poukazuje na racionálnější prožívání společenské situace a menší osobní subjektivní vklad autora, což narušuje přetrvávající modernistický aspekt českého expresivního umění, operujícího s umělcem stojícím na okraji společnosti, a prožívajícím subjektivní psychické stavy, v nichž rezonuje obraz celé společnosti.

Rittstein přichází s výrazovou nadsázkou, tvarovou deformací, groteskností děje, sarkasmem a vtípem, čímž se ocitá také v názorové blízkosti k tvorbě starší generace německých neoexpresionistických malířů²⁷³, kteří svými figurálními plátny otevřeně reagují na drastičnost prožité války, a vinu nacistické ideologie. Nejbližší spřízněnost Rittsteina se zahraniční tvorbou nacházíme na příkladu tvorby německého malíře Jörga Immendorffa [obr.94, 95], jež se ve své malbě a uměleckých projektech věnuje tematice rozděleného národa a aktuálním politickým otázkám, které pojednal i ve svém slavném cyklu *Café Deutschland* (1977-1982).²⁷⁴

²⁷¹ Josef Ledvina, České umění kolem roku 1980 jako pole kulturní produkce, *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, 2010/9, s. 47.

²⁷² Josef Ledvina odkazuje na text Marie Černé v katalogu Kresba, grafika z roku 1981 (Marie Černá, Kresba, grafika. Hvězda 1981, Praha 1981). In: Ledvina, České umění kolem roku 1980 (pozn. 271), s. 48.

²⁷³ K této starší „neoexpresionistické“ generaci bývají kromě Jörga Immendorffa s určitými pochybnostmi také Georg Baselitz, Markus Lüpertz, Anselm Kiefer, A.R. Penck.

²⁷⁴ Tuto skutečnost u nás poprvé zmínil Jan Kříž, který se Rittsteinovou tvorbou souvisle zabývá. In: Jan Kříž, Michael Rittstein. Praha 1989, nestránkováno.

V první polovině 80. let se Rittsteinovi naskytne několik ojedinělých možností k cestám na Západ, spojených s poznáním této nové malby německé, italské a americké provenience.²⁷⁵ I po této konfrontaci však pro jeho tvorbu zůstávají příznačné domácí rysy, spojené s groteskou a odlišným obsahem.²⁷⁶ Západní „nová exprese“ kromě svých politických a historických konotací reaguje také na poválečný abstraktní expresionismus a konceptuální trendy 60. a 70. let, na což nejsou čeští umělci vybaveni, a kvůli přetrvávající uzavřenosti domácího prostředí nemají ani podobný prostor ke konfrontaci se zahraniční tvorbou.²⁷⁷ Rittsteinova generace vychází proto primárně z tradice utopické rezistence proti absurditám socialistického režimu, a jak poznamenávají manželé Ševčíkovi, dokázali tito umělci definovat svou existenci pouze a právě ve vztahu k totalitě.²⁷⁸ Jeho exprese „lokální historky“ odkrývá malost českého prostředí, způsob, jakým se normalizace podepsala na životě běžných lidí, a v podstatě se tak stává otevřenou kritikou. Rittsteinova tvorba je tak i přes své nepochybné malířské kvality pro zahraničí nepochopitelná; narativním způsobem pracuje s charakterovým profilem řadových českých občanů, zaznamenává jejich hádky, lopocení, což je patrně pro zahraničí, které nezná specifika české národní povahy a okolnosti, jež je určovaly, velmi těžké dekodovat. Narozdíl od neoexpresionistů, kteří pracují s obecně známými symboly, mýty a národní historií, je Rittsteinova tvorba neodmyslitelně spojena s místem, z něhož vychází.

Svázanost s lokálním prostředím se projevuje také v dalších aspektech Rittsteinovy tvorby. Zatímco práce jeho zahraničních kolegů jsou ve svém účinku i rozměrech monumentální, Rittsteinovy práce jsou menších rozměrů, nebo jsou jeho velké formáty složeny z několika jednotlivých menších pláten, což jeho dílům částečně odnímá možnost monumentality výrazu. Rittstein v opozici k zahraničním autorům nevytváří své gestické obrazy přímo z hlavy, ale vychází z předchozího skicování motivů, které jeho obrazům dodávají kompoziční promyšlenost a obsahový důvtip, což ho opětovně propojuje s principy,

Jan Kříž, Cesta Michaela Rittsteina. in: Jan Kříž – David Majer – Vlastimil Tetiva, *Michael Rittstein. Vlhkou stopou*, Praha 2007, s. 20.

²⁷⁵ Kříž, Michael Rittstein (pozn. 274), nestránkováno.

Kříž, Cesta Michaela Rittsteina (pozn. 274), s. 20.

²⁷⁶ Kříž, Cesta Michaela Rittsteina (pozn. 274), s. 20.

²⁷⁷ Tímto rysem se jeho generace odlišuje od abstraktněji orientované generace šedesátých let, tak i od pozdějších generací, které se opět více orientují na zahraniční vlivy, jak ve sféře výtvarné, tak myšlenkové.

²⁷⁸ V tomto duchu se nesla také výstava, která se v roce 1982 konala v terezínském ghettu – totalitě, která zůstávala vlastním kontextem jejich komunikace, se snažili čelit autentickou existenciální zkušeností. In: Ševčíková – Ševčík, O kontextu (pozn. 19), s. 322.

spjatými s českým prostředím. Jeho tvorba je založena na rukodělnosti a klasické výstavbě obrazu, které byly na Západě nahrazeny větší lehkostí a abstrahovaností výrazu.²⁷⁹

Podobně jako jeho němečtí vrstevníci ani Rittstein nikdy neodhaluje své nitro, zobrazené scény představují obrazy odpozorované z umělcova okolí. Paneláky, jako symbol dobového pokroku, se stávají jevištěm jeho obrazů, prostřednictvím nichž karikuje mezilidské vztahy. Nejedná se tedy o pocity zpředmětněné z průběhu bezprostřední práce na plátne, ale o důvtipné a racionálně konstruované scény, v nichž hraje centrální roli jejich obsah. Rittsteinova malba není ovlivněna konceptualizací obrazu a negací expresivního gesta, naopak obraz je v českém prostředí primárně stále vnímán jako ryze malířské médium, použitá ironie je tedy výhradně vždy řízena proti režimu a ne proti médiu malby.

3.5.2 Expanze postmoderní exprese

Jak jsme již předestřeli, drželo si české expresivní umění, díky izolaci a nutnosti reagovat na specifické politicko-kulturní podmínky, svébytné existencialistické rysy, které se na jedné straně projevovaly do sebe pohrouženou, ryze individualistickou expresí, a na straně druhé ironickou a groteskně sžíravou malbou. Situace se proměnila v první polovině 80. let, kdy vychází řada neoficiálních časopisů, samizdatových sborníků a konají se různé neoficiální akce. Nová generace umělců touží po tom, aby se zásadně odlišila od lehce starší generace Michaela Rittsteina a Jiřího Sozanského, a své umělecké tvoření proto spojí s aktuálními postmoderními tendencemi²⁸⁰, které jsou ve svém počátku spojeny s výrazným vlivem “neoexpresionismu”, převážně s německou Neue Wilde a italskou transavantgardou. Vlna neoexpresionismu je spjata především se třemi samostatnými výstavami Vladimíra Skrepla a Martina Johna,²⁸¹ stejně jako prvními Konfrontacemi generace později seskupené v uměleckém hnutí Tvrdohlaví, kde se bezprostřední uvolňování pudových reakcí a expresivní gesto projevilo především na tvorbě Martina Mainera, Otto Plachta a Jana Bačkovského.²⁸² V krátkém období 1984-1986 zde, zejména u této mladé nastupující

²⁷⁹ Tuto skutečnost správně pochopil například Vladimír Skrepl, který se o této generaci vyjadřuje negativně jako o generaci ukotvené v tradici “planého výtvarničení”. (In: Vladimír Skrepl, K výstavě ve Vysočanském Gongu. *Sborník památce Aberta Kutala* (samizdat), Praha 1984, s. 91.) In: Ledvina, K historické pravdě postmoderního umění, *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, 2013/15, s. 31.

²⁸⁰ V západním kontextu nahradila postmoderna univerzalistický model evropské moderny již koncem 50. let. Lyotard (pozn. 108), s.100.

Jinde se setkáme s datováním počátku postmodernismu od počátku 70. let:

Hauser (pozn. 2), s. 18.

²⁸¹ Výstavy Martina Johna a Vladimíra Skrepla se konaly v soukromém bytě na Smíchově (jaro 1984), ve Vysokoškolském klubu Fakulty Stavebnictví ČVUT (1984), ve Vysokoškolském klubu Vysoké školy zemědělské, Praha (duben 1985), v Opatově (1987).

²⁸² Konfrontace I, ateliér Jiřího Davida, Praha (duben 1984), Konfrontace II, Krymská 21, Praha (říjen 1984),

generace, dochází k nekritickému přijetí neoexpresivních forem, které se na čas staly jejich výrazovým slovníkem.

Vladimír Skrepl tuto situaci interpretoval takto: „*Zhlédnutí obrazů německého neoexpresionismu nám okamžitě ukázalo cestu. Tyto obrazy vyjadřovaly to, co jsme cítili kolem sebe, co jsme spontánně vyjadřovali v muzice, co odpovídalo i našemu obecnému postoji. Nevyjadřovaly namáhavé hledání, ale bezprostředně reagovaly na to, co se dělo kolem nás.*”²⁸³

Tuto novou orientaci zprostředkovávali umělcům zejména manželé Ševčíkovi²⁸⁴, kteří z oblasti malby reflektovali a propagovali především německou divokou malbu a italskou transavantgardu, tedy lokální variace internacionálního stylu, který v první polovině 80. let zcela ovládl umělecký svět. Italští umělci, mezi něž patřili zejména Sandro Chia, Francesco Clemente nebo Enzo Cucchi, se vyznačovali větší narativitou, vztahem k mytologii a určitou malířskou kultivovaností.²⁸⁵ Z německé názorově a lokálně diverzifikované scény poukazovali Jana a Jiří Ševčíkovi zejména na tvorbu mladých berlínských autorů, jako Salomé, Rainer Fetting či Helmut Middendorf, jejichž primitivizující stylizace a rozmáchlá gestičnost v sobě soustředily daleko větší expresivitu. Povědomí o aktuálních zahraničních trendech získávají manželé Ševčíkovi díky kontaktům s kritičkou umění Noemi Smolíkovou, která působila v Německu a zejména prostřednictvím Heleny Kontové, redaktorky italské mutace časopisu *Flash Art*, díky níž mohli v časopise později publikovat i některé své texty týkající se české umělecké scény.²⁸⁶ Časopis *Flash Art* byl v té době v Čechách poměrně dobře dostupný²⁸⁷, což přispělo k jeho roli přímého inspiračního zdroje českých umělců. Na jeho stránkách se v těchto letech objevují texty a reprodukce děl italské transavantgardy, německé *Neue Wilde* a soudobých amerických umělců, ale i programové texty Achille Bonito Olivy, teoretika italské transavantgardy.²⁸⁸

Nástup nové estetiky byl v českém prostředí velmi rychlý a jeho přijetí mladou generací souviselo se snahou vymezit se proti starším autorům. Jana a Jiří Ševčíkovi

Konfrontace III, Dům Magdaleny Rajnišové, Kladno (květen 1985).

²⁸³ Ludvík Hlaváček, Postmoderna a neoexpresionismus, in: Marie Platovská – Rostislav Švácha et al., *Dějiny českého výtvarného umění VI/2, 1958-2000*, Praha 2007, s. 721.

²⁸⁴ Prostřednictvím přednášek s materiály z diapositivů a časopisů informují umělce. Z faktického i teoretického hlediska se jim podařilo propojit informace o zahraničních trendech s reflexí nejaktuálnější lokální scény.

²⁸⁵ Jana Ševčíková – Jiří Ševčík, Nová malba. Loučení s modernismem: Čtyři úvahy o nové malbě, in: Terezie Nekvindová (ed.): *Texty*, Praha 2010, s. 191.

²⁸⁶ Jana Ševčíková – Jiří Ševčík, From Prague. Tradition becomes a moral obligation, *Flash Art*, 1988, č. 139, březen-duben, s. 93-95.

²⁸⁷ Od roku 1980 se ho například podařilo distribuovat Jazzové sekci, jeho odebrání zařídil Jindřich Chaloupecký. V knihovně Národní galerie se dal sehnat časopis *Artforum* nebo *Kunstforum*, ve kterých v té době rovněž převládalo umění související s internacionálním neoexpresionismem.

²⁸⁸ Achille Bonito-Oliva, The Bewildered Image, *Flash Art*, March/April 1980, s. 32-35.

Achille Bonito-Oliva, The International Trans-Avantgarde, *Flash Art*, October/November 1981, s. 36-43.

vzpomínají v úvodu k výstavě *Popis jednoho zápasu. Česká výtvarná avantgarda 80. let*²⁸⁹ na odlišnost těchto děl od obrazů prezentovaných na neoficiálních výstavách 70. let: „Byly v něčem barbarské, naivní, romantické, ale působily jako ulehčení. Dráždily, ale nevyvolávaly úzkost, vynucovaly kolem sebe větší prostor pro naše prožitky, byly osobní, ale přitom kolektivně srozumitelné, měly humor, ironii, ale neposmívaly se a měly svoji magii.“²⁹⁰ Pokud se dnes s odstupem času vrátíme k jejich tvorbě, všimneme si, že z vizuálního i obsahového hlediska zde působil především vliv italské transavantgardy, která razila heslo radosti z malby samotné. Shodný je návrat k mytické historii a primitivní tvořivosti, která mladé generaci pomohla osvobodit se ze svazujících pout existencialismu. Jejich obrazy pracují se zdánlivě známou a obecně srozumitelnou ikonografií, množováním jednoduchých motivů a oproštěností od narativnosti. Jedná se často o figuru a symboly hlav, lebek, rukou, hadů, které jsou tradičně vnímány jako symboly života, pokušení, smrti, či citace z oblasti umění a kultury. Expresivní rukopis má však větší spojitost s německými umělci. Ovšem divokost, tvarová deformace a expresivnost výrazu těchto děl, podobně jako v případě zahraničních umělců, nejsou tak bezprostřední, jak by se mohlo na první pohled jevit. Setkáváme se zde sice s rychle nahozenými znakovitými malbami, které jsou během chvíle hotové, avšak vzdálené tradičnímu sebevyjádření umělce. Jedná se o intuitivní práci s vybranými motivy a symboly, jejichž význam je všeobecně známý a vžitý naší evropské kultuře, a s těmito významy také autor předem počítá. Také v případě berlínských umělců se nejedná o autobiografickou výpověď, a ani niternou subjektivní zpověď „raněného“ autora. Jejich plátna sice skutečně vykazují inspiraci formální podobou raných děl Ernsta Ludwiga Kirchnera nebo Karla Schmidta-Rottluffa, avšak takto jednoduché srovnání je zavádějící, neboť používání klasických malířských technik jako „expresivního“ rukopisu a rychlé, pastózně nanášené barvy představuje pouze povrchní znaky propojující toto jinak veskrze odlišné umění. Ve skutečnosti byla tato barevná faktura berlínských umělců formována dynamikou a syrovostí místní punkové a subkulturní scény, ale i vlivy gay aktivismu a performancí, v jejichž těsném sepětí tyto obrazy vznikaly.

Rétorika manželů Ševčíkových prezentovala tento nový trend v českém umění jako jazyk postmoderny, revizní bádání však prokázala, že v sobě paradoxně skrývala modernistické aspekty.²⁹¹ Nový styl byl spojován s novým myšlením, ale stále se primárně

²⁸⁹ Jednalo se o putovní výstavu z roku 1989, která byla zpětným ohlédnutím za touto krátkou kapitolou českého umění.

²⁹⁰ Jana Ševčíková – Jiří Ševčík, *Popis jednoho zápasu. Česká výtvarná avantgarda 80. let*, Rychnov nad Kněžnou 1989, nestránkováno.

²⁹¹ Ledvina, K historické pravdě postmoderního umění (pozn. 279), s. 21-33.

definoval v opozitním vztahu k totalitnímu prostředí²⁹² nebo proti již konvenčním reakcím na totalitu -proti „nadnesenému estetismu“, „moralizaci“, „askezi“, „masochistickým postojům“, „překultivovanosti“ a výlučné duchovnosti starého umění.²⁹³ Nový umělec měl být podle Ševčíkových primárně aktuálním umělcem, a v určitém ohledu opravdovým umělcem²⁹⁴, který dokáže bezprostředně postihnout okamžitý prožitek. Divokost a expresivita jejich výrazu však nejsou tak bezprostřední, jedná se naopak o spontánnost pouze zdánlivou, tedy kalkulovanou.²⁹⁵ Nevyjadřuje individuální postoj a nitro konkrétního autora, také zvolená divokost poukazuje spíše k jejich buřičskému odporu proti konvenčnímu vnímání umění.

3.5.3 „Vylistovaná“ exprese

Jednou z vůdčích postav českého neoexpresionismu byl Vladimír Skrepl, který měl kvůli svému teoretickému vzdělání a orientaci na odbornou literaturu velký přehled o aktuálním zahraničním dění. Jeho tehdejší práce jsou dokonce citelně inspirované konkrétními uměleckými díly, s nimiž se mohl setkat na stránkách zahraničních uměleckých časopisů nebo katalogů. Obdobný divoký gestický rukopis a primitivizující figuraci [obr.96] nacházíme převážně u berlínských autorů – Salomého, Rainera Fettinga, Helmuta Middendorfa [obr.97] nebo kolínského Waltera Dahna [obr.98]²⁹⁶.

Za pozornost stojí Skreplovo plátno z roku 1984 se dvěma primitivizujícími obličejí, které jsou daleko více maskami než snahou o věrohodné zobrazení. Ve většině případů je tento obraz uváděn bez názvu, ale bývá zmiňován také pod názvem *Já a já* [obr.99]. Plátno poukazuje na možnou inspiraci Clementeho obrazem z roku 1983 [obr.100], publikovaným ve Flash Artu, na němž je zobrazen maskoidní obličej, v jehož útrokách se objevují další obličejí. Charakter názvu odhaluje však také spojitost s tvorbou kolínského autora Waltera Dahna z okruhu kolínské Mühlheimer Freiheit a jeho ironického dehumanizovaného multiplikovaného „autoportrétu“ z roku 1982, na němž jsou zobrazeny dvě bednovité „hlavy“ se zařatými sekerami [obr.101]. O Skreplově obrazu tak můžeme uvažovat jako o tehdy aktuální ironické reakci na vypjatý subjektivismus, v jehož rámci je autoportrét vnímán jako

Naopak Josef Hlaváček zpochybňuje pro Ševčíkovi klíčové ztotožnění postmoderního umění s novým, toto generační dělení odmítá a odkazuje, že sám Jean-Francois Lyotard shledává prvky postmoderního postoje v moderním umění. In: Josef Hlaváček, *Postmoderna a naše 60. a 70. léta*, in: Petr Nedoma (ed.), *Pod jednou střechou: Fenomén postmoderny v úvahách o českém výtvarném umění*, Brno 1994, s. 158-169.

²⁹² Ledvína, K historické pravdě postmoderního umění (pozn. 279), s. 24.

²⁹³ Ševčíková – Ševčík, Loučení s modernismem (pozn. 240), s. 192.

²⁹⁴ Ledvína, K historické pravdě postmoderního umění, (pozn. 279), s. 26.

²⁹⁵ Ševčíková – Ševčík, Loučení s modernismem (pozn. 240), s. 191.

²⁹⁶ Tyto umělce jmenuje Vladimír Skrepl v rozhovoru s René Crhou. In: René Crha, *Rozhovor s Vladimírem Skreplem na téma Neoexpresivní období v jeho raném díle*, in: René Crha, *Neoexpresivní období v raném díle Vladimíra Skrepla*, diplomová bakalářská práce, Brno 2015, s. 34.

pohled do autorova nitra. Intuitivností a povrchní mnohoznačností se v každém případě odlišuje od domácí existenciální expresivní tvorby, která usiluje o co nejhlubší uměleckou výpověď. Další Skreplův motiv ruky v kombinaci s malými lebkami [obr.102] naznačuje patrně úzkou hranici mezi životem a smrtí. Určitá znaková elementárnost je příznačná také pro plátno americké umělkyně Susan Rothenberg [obr.103], v němž pracuje se znakem hlavy a dlaně a jejich významovostí. Motiv lebek ovšem velmi často figuruje také v plátnech kolínské Mühlheimer Freiheit a ve všech případech je spíše zesměšněním obsahově vážné malby [obr.104].

Skreplova velmi dobrá informovanost o aktuálním trendech nové malby stojí v přímém rozporu s jeho proklamovaným zdůrazňováním spontaneity uměleckého vyjadřování a razantním odmítáním prostředkující úlohy intelektu.²⁹⁷ V té době pracoval v Galerii hlavního města Prahy, což s sebou neslo kontakt s manželi Ševčíkovými a návštěvy ateliérů Načeradského, Sopka a dalších autorů. Navštěvoval také knihovnu Národní galerie, kde byla možnost prohlédnout si také časopisy a katalogy aktuálních zahraničních výstav, právě z tohoto důvodu byla jemu i ostatním vyčítána nepůvodnost, neautentičnost. Skrepl však dle svých slov v neoexpresionismu nachází životní styl, který mu naprosto vyhovuje.²⁹⁸ Oslovuje ho oprostěnost od literárnosti, výrazová přímočarost i povrchní mnohoznačnost. Spolu s berlínskými umělci sdílí také vnímání umění jako punkového životního stylu, jehož smyslem je odlišit se a provokovat.²⁹⁹

Skreplovou hlavní snahou byla negace vypjaté subjektivity, individualismu a existencialismu, které kritizoval v tvorbě starších autorů. Namísto pečlivého „konstruování“ exprese, tolik typického pro české umění, u něho nastupuje divoká malířská gestičnost, vzbuzující zdání spontánního projevu, spojovaného s expresí. Tato divoká malba tu je rovněž použita jako nástroj, jenž má burcovat, obracet se proti vkusu a vžité představě o podobě obrazu.

²⁹⁷ Josef Ledvina označuje tvorbu Vladimíra Skrepla termínem „vylistovaného“ umění.

Josef Ledvina, Útrpný klaun, *Art&Antiques*, listopad 2014, s. 46-48.

Jana Ševčíková – Jiří Ševčík, Záměrem výstavy zkušební provoz. In: Terezie Nekvindová (ed.), *Texty*, Praha 2010, s. 278.

²⁹⁸ O umění jako životním stylu mluví v této souvislosti v rozhovoru s Tomášem Pospiszylem a Vladanem Šírem. In: Tomáš Pospiszyl – Vladan Šír, Rozhovor s Vladimírem Skreplem, *Umělec*, 2002/4, <http://divus.cc/london/cs/article/interview-with-vladimir-skrepl>, vyhledáno 17.5.2015.

²⁹⁹ Vernisáže jsou spojeny s hudebními vystoupeními Skreplovy kapely, v níž hraje na elektrickou a basovou kytaru, což evokuje atmosféru berlínských performancí Salomého.

3.5.4 Ideová role neoexpresionismu

V kontextu západního umění je vlna neoexpresionismu vnímána jako negace minimalismu a konceptualismu.³⁰⁰ Tento aspekt je patrný především u amerických autorů, kde byl odkaz minimalismu a konceptualismu velmi silný. Tito umělci dokonce prošli tímto typem školení a teprve ve své vlastní tvorbě aplikují „expresivní“ rukopis. Tato zkušenost je však patrná i v německém prostředí, kde se rovněž jedná o reakci na „přehnaně vypjatý subjektivismus“ abstraktního expresionismu, který umění interpretuje jako transcendentální vizualizaci vlastního nitra.³⁰¹ U berlínských divokých je významem také společenský protest, kromě produkce obrazů se pohybovali v prostředí hudby, rituálního obřadu, mysteriózní atmosféry strženosti hudbou, tancem, barvou. K frekventovaným tématům berlínských umělců patří figurální náměty, které nejlépe prezentují jejich radikalitu a současně odkazují na přímý vztah k tělesným performancím. V případě italské transavantgardy šlo potom primárně o odmítnutí abstraktního a konceptuálního umění ale i avantgardy, usilující o neustálou evoluci. V opozici k tomu zůstávala koncepce manželů Ševčíkových stále avantgardní a modernistická.

V obou případech se jedná o určitou formu rebelství, v případě německých umělců je to především rebelská práce s expresionistickými výtvarnými formami a aluze vypjatých témat, které jsou však ve většině případů ironicky pojatou banalitou. Jejich malba tedy vede protestní postoj proti etablovaným pozicím německého umění.³⁰² U Italů je to především rebelství proti moderně, jež se projevuje v míšení prvků a povrchními odkazy k vlastní historii a kultuře. V českém prostředí je prvek rebelství rovněž patrný, avšak zaměřen odlišným směrem. Nová exprese zde byla vnímána jako negace prázdných forem oficiálního umění čerpajícího z vyčpělého akademismu, ale také jako opozice k „alternativní“ české grotesce, jejíž tragicko-satirický nádech jazyk již nedokázal postihnout naturel mladé a dravější generace, která cítila určité uvolňování doby a toužila se vymanit z frustrace a existencialistického balastu, v němž se neoficiální umění nacházelo.³⁰³

³⁰⁰ Většina amerických malířů „nové“ vlny studovala v USA na institucích spojovaných s konceptuálním uměním. David Salle, Eric Fischl nebo Ross Bleckner, spojovaní s apropiací nebo New Image Painting a neoexpresionismem, studovali na California Institute of the Arts pod vedením uznávaného konceptualisty Johna Baldessariho. Julian Schnabel potom navštěvoval prestižní Independent Study Program při Whitney Museum, jehož absolventi se v 70. letech úspěšně etablovali na konceptuální scéně. Jejich figurativní malba potom může být nahlížena jako odpověď na konceptuální umění 70. let. In: Norman Rosenthal et al., Julian Schnabel. Permanently becoming and the architecture of seeing, Milano 2011.

³⁰¹ Více: Faust – Vries (pozn. 91).

³⁰² Ulrike Gehring, *Obsessive Malerei*, in: Götz Adriani (ed.), *Obsessive Malerei. Ein Rückblick auf die Neuen Wilden*, Karlsruhe 2003, s. 12.

³⁰³ Zde například:

Alena Pomajzlová, *Česká malba generace 80. let*, in: Richard Adam – Alena Pomajzlová – Jiří Přibáň et al.,

Českým umělcům se podařilo nalézt jiný vztah k realitě, protože s totalitou se nesnažili vést přímý dialog nebo vůči ní protestovat, což režimu znemožňovalo jeho čtení.³⁰⁴ Nesetkáváme se zde tedy s utopickým vizionářským protisvětlem, ale s vědomě antiintelektuálním a cynickým postojem, který divákovi nabízí jen povrchní mnohoznačnost. Sice pracují s humorem a ironií jako předchozí generace, ironický odstup však přestali uplatňovat jen vůči okolí, ale a obrátili jej i proti sobě. V opozici k předešlému umění, které se orientuje na autentičnost, směřuje toto umění naopak k neautentickému a neobvyklému. O určitém programovém, ideovém charakteru neoexpresionismu pro české prostředí svědčí také to, že umělci pracují v monumentálních rozměrech, do té doby víceméně atypických. Avšak narozdíl od zahraničních umělců, jsou jejich práce často jen na křehkém papíru, protože zatímco v zahraničí jsou plátna produkována jako investiční komodita, v netrvanlivé podobě domácí produkce naopak rezonuje absence finančního zázemí a potřeba rychlého programového protestu, nepočítá se tedy s jejich finanční rentabilitou.

Po polovině 80. let tak u většiny umělců mladé generace dochází, v návaznosti na proměny zahraničního umění, k objektivnějšímu, racionálněji kontrolovanému přístupu a abstraktnějšímu, méně subjektivnějšímu způsobu práce.³⁰⁵ Krátké neoexpresionistické období je tak určitým manifestem svobody a mostem, které umělcům pomáhá přejít k výraznější diverzitě názorů, spojenou s poučenější recepcí zahraničního postmoderního umění.

3.5.5 Paralelní tendence u mladé a staré generace

Tato první vlna postmoderny k nám přináší expresivní figurativní malbu pracující s mýty a symboly, eklektickými výpůjčkami z dějin umění, ale i historií a soudobou zkušeností. Obecně byly tyto projevy nové malby vnímány jako „zjednodušená a pokleslá stylová charakteristika pomíjivého módního proudu“, k čemuž ostatně přispěli sami umělci, kteří si postmoderní program přisvojili s okamžitou platností. V některých případech však nelze opominout ani některé místní inspirace; mladá generace všeobecně reflektuje a uznává

Česká malba generace 80. let, Brno 2010, s. 14.

Jiří Příbáň, *Obrazy české postmoderny*, in: Richard Adam – Alena Pomajzlová – Jiří Příbáň, *Česká malba generace 80. let*, Brno 2010, s. 36.

³⁰⁴ Josef Hlaváček, *Postmoderna a nedávné české umění*, in: Jiří Ševčík et al., *České umění 1980-2010. Texty a dokumenty*, Praha 2011, s. 198.

³⁰⁵ Tímto zlomem od počátečního entuziasmu k racionálnějšímu přístupu byla poznamenána Konfrontace z roku 1987, pořádaná v Lidovém domě ve Vysocanech. Výstava se také odlišovala tím, že kromě tvorby mladé generace představila i umělce střední generace.

groteskní nadsázku Jiřího Sopka, jehož obrazy v sobě tehdy koncentrovaly velký náboj.³⁰⁶ Na Načeradském je potom fascinovalo „postmoderní“ střídání různých formálních poloh a tendence k výběru tématu, zavrhuující možnost vystupňované subjektivní výpovědi. Intuitivní podobnost s novou expresí nachází soudobá tvorba sester Válových³⁰⁷, které v té době nachází přirozenou spontaneitu.³⁰⁸ Rezervovaný postoj zaujímají mladí naopak vůči svým bezprostředním předchůdcům z generace Michaela Rittsteina, jejichž tvorbu považovali za „příliš existenciální“.³⁰⁹ Sám Skrepl přiznává svůj zájem o práce střední generace, která tehdy tvořila „appelovské“ věci, ale jejich přístup k malbě vnímá jako umělý a příliš intelektuální, ale ačkoliv tu jsou podstatné rozdíly v přístupu k malbě a formátech, výsledek může být blízký.³¹⁰

Jak poznamenali manželé Ševčíkovi, nalezneme shodně u obou generací téma otisků a dotyků, které však každá generace uchopuje jiným způsobem.³¹¹ Projevuje se na nich rozdílnost dvou postojů a dvou druhů subjektivity. Pro velkou část českého umění uzavřeného do soukromí, koncentrujícího se k bolestně prožívané ohroženosti, je dotyk jednou z ústředních, subjektivně prožívaných zkušeností. V českém umění 70. let jsou prožívány jako trauma oběti, obětování své vlastní identity. V některých případech však stará generace vede s tou mladou paralelní řeč, jako je tomu v případě obrazu *Poslední dotek* Jitky Válové, který evokoval tvorbu Enza Cucchiho.³¹² Symbolický motiv doteku se objevuje také v tvorbě Jiřího Davida, Vladimíra Skrepla a Martina Johna, kde však primárně cítíme orientaci na soudobé zahraniční trendy. Obrazy nám připomínají, do jaké míry se individuální pocit člověka, v domácím prostředí často tematizovaný ironickým či groteskním postojem či vypjatým existencialismem, posouvá odlišným směrem, v němž již nerezonuje psychická individualita umělce. Dotek se stává symbolickým znakem, čímž je zbaven svých původních asociací.

³⁰⁶ Přelom 70. a 80. let je zásadním a mimořádným obdobím tvorby Jiřího Sopka. V rozměrných plátnech podává velmi aktuální až útočné sdělení, stupňuje expresivní sílu a vnitřní napětí svého výrazu. Existenciální dramata se prostupují s aktuální politickou situací.

³⁰⁷ Tyto starší osobnosti vnímali Jana a Jiří Ševčíkovi jako „paralelní informaci“. in: Marta Smolíková, *Zajímalo nás rozbít určitý model, který tady byl*, in: Jiří Ševčík et al., *České umění 1980-2010. Texty a dokumenty, Praha 2011*, s. 561.

³⁰⁸ V roce 1983 jim také Jana a Jiří Ševčíkovi uspořádali retrospektivu, která se konala ve třech regionálních galeriích, v Chebu, Ostrovu nad Ohří a Roudnici nad Labem. Jejich tvorbu tak konfrontovali s mladou postmoderní generací, v níž byly archetypální prvky velmi aktuální. In: Marie Klimešová – Marie Bergmanová, *Existence*, in: Marie Klimešová et al., *Jitka/Květa Válovy*, Praha 2000, s. 89.

³⁰⁹ Skrepl přiznává, že moralizování jeho generace mu bylo naprosto cizí. In: Pospiszyl – Šír (pozn. 298).

³¹⁰ Tyto informace uvádí Vladimír Skrepl v rozhovoru s manželi Ševčíkovými, který byl původně určen pro Flash Art, na přání zpovídáných ale nakonec nebyl otištěn. In: Jana Ševčíková – Jiří Ševčík, *Rozhovor s Martinem Johnem a Vladimírem Skreplem* (1984), in: Terezie Někvindová (ed.), *Texty*, Praha 2010, s. 423.

³¹¹ Ševčíková – Ševčík, *Loučení s modernismem* (pozn. 240), s. 194.

³¹² Ševčíková tehdy milovala Cucchiho a obraz *Poslední dotek* Jitky Válové mu byl něčím podobný, jednalo se o paralelní řeč. Tehdy ho také Helena Kontová uveřejnila ve Flash Artu. In: Marta Smolíková (pozn. 303), s. 561.

Ostatní starší umělci setrvávají převážně u výrazu, který si libuje v mnohovýznamovosti, narativnosti a pro západní vkus nesnesitelné rukodělnosti. Existenciální tíseň jejich pláten je navíc často zesilována zasazováním děl do emocionálně silného prostředí koncentračních táborů nebo devastovaných měst, čímž se automaticky stávají morálním apelem.³¹³

3.5.6 Nová exprese jako osobní styl

Z generačního okruhu postmoderních autorů 80. let se vymezuje Vladimír Skrepl, který byl vlnou neoexpresivní malby a především hnutím Neue Wilde ovlivněn hlouběji než ostatní. Zájem o figuru se u něho projevil už dříve a tato nová malba mu byla blízká pocitem, duchem.³¹⁴ Po krátkém období neo-geo se Skrepl opětovně vrací k expresivnímu projevu, a tato výrazová poloha se stává podstatou jeho tvorby. V českém prostředí 90. let, které se od expresivní malby zprvu výrazně distancovalo, se stává jakýmsi jejím “strážcem”. Jeho tvorba však není jednoznačně subjektivním pohledem do osobního nitra autora, naopak je výrazně “poučená” tvorbou vybraných zahraničních autorů. Ve Skreplově pozdější tvorbě lze nalézt spřízněnost s tvorbou Jeana Dubuffeta a Jeana Michela Basquiata [obr.105, 106], po jejichž vzoru sází Skrepl na spontánní a obsahově nezátíženou malbu. Ve své novější tvorbě aktualizuje expresivní umělecké formy skrze osobnost Waltera Dahna [obr.107, 108], autora z okruhu kolínské Neue Wilde. Následně se Skrepl orientuje na příklad Jonathana Meeseho [obr.109, 110] nebo Andrého Butzera. Skrepl tak naplňuje ideu postmoderny, podle níž je přejímání stylu cizích umělců zcela legitimním způsobem uměleckého vyjádření, protože životní hodnotou přestala být originalita osobního postoje³¹⁵, stejně jako subjektivita napojená na nitro autora. Aspekty divoké malby jsou ve Skreplových obrazech konstantně obsaženy v expresivním výrazu a ironickém odstupu. Do českého prostředí vnesl Vladimír Skrepl diametrálně odlišný expresivní výraz, než s jakým bylo možné se u nás doby setkat. Jeho práce je založena na vědomé aplikaci spontánní gestické malby, kde není kompozice předem rozvržena, ale nalézána v procesu malby. V prostředí, kde byla expresivní malba do té doby výsledkem subjektivního prožitku konstruovaného do výsledného plátna, zcela potlačil elementární expresivitu založenou na přímém odrazu duševního stavu, ale i modernistický aspekt exprese spočívající ve výrazu reagujícím na společenské problémy.

³¹³ Na počátku 80. let byly pořádány výstavy v koncentračním táboře v Terezíně nebo v Mostě, historickém městě, které bylo zbořeno, aby tam mohl být otevřen uhelný důl.

³¹⁴ Ševčíková – Ševčík, Rozhovor s Martinem Johnem a Vladimírem Skreplem (pozn. 310), s. 442-446.

³¹⁵ Nicholas Bourriaud, Postprodukce: Kultura jako scénář: jak umění nově programuje současný svět, Praha 2004, s. 5.

Skreplova schopnost reflektovat neustále nové tendence, byla přínosná pro Josefa Bolfa, který v ateliéru Vladimíra Skrepla několik let studoval.³¹⁶ Dopad Skreplova školení je u Bolfa citelný především v počátečních etapách tvorby, v nichž mu vyhovovala orientace na současný umělecký diskurz a svět internetu, kdy při surfování po internetu míchá vlivy rockové hudby, subkultur, komiksu, hororu, thrilleru, populární kultury, street artu, kýče.³¹⁷

Samotné vlivy neoexpresionismu však měly v českém prostředí spíše specifický dobový dopad, další generace se nechávají neoexpresionismem inspirovat v monumentálnosti a recepci určitých inovativních malířských technik, obsah jejich pláten je však vesměs odlišný. Jakékoliv shody jsou zapříčiněny spíše povrchní a neopodstatněnou komparací jednotlivých děl.³¹⁸ V následujícím období dochází například u Lubomíra Typlta k detailnímu poznání německé malby, čímž se dopracovává k expresi odlišného charakteru, která více souzní s projevem hamburského okruhu umělců, jejichž tvorba je však odlišného charakteru. Také povrchní analogie, nabízející shodné motivy u Josefa Bolfa a Waltera Dahna, pocházejí z odlišných zdrojů a logicky je doprovází diametrálně odlišný obsah [obr.111, 112]. Podobě tehdejšího neoexpresionismu je naprosto vzdálená také tvorba Jakuba Špaňhela, svou malířskou kultivovaností a abstrahovaností, je proto srovnatelná s odlišnými tendencemi než těmi, které tu v 80. letech rezonovaly.

3.6 Diverzita současnosti

3.6.1 Postavení malby

Na přelomu 80. a 90. let dochází ke konci “velkého vyprávění”, symbolizovanému pádem železné opony a komunistického režimu. Otevírá se tak nová kapitola českého umění, ve které reflexe postmodernismu přechází do druhé, uvědomělejší fáze. Tyto změny souvisí s politickým a kulturním otevíráním země Západu a s prohloubenou reflexí problematiky ze strany filozofů a sociologů, kteří po vzoru Lyotarda operují s faktem, že v postmoderní době skutečně žijeme.³¹⁹ Postmodernita, jež se u nás ještě v 80. letech jevila jako nový zcelující příběh, se v 90. letech rozpadla do řady různorodých uměleckých přístupů

³¹⁶ Josef Bolf studoval v ateliéru Vladimíra Skrepla v závěru svého studia, tedy v letech 1995 až 1997.

³¹⁷ Podobný způsob mixování nejrůznějších podnětů a vkládání textů Bolfa spojuje například s tvorbou Jean-Michel Basquiata, lze proto uvažovat na jeho vliv na ranou Bolfovu tvorbu.

³¹⁸ Například výstavní projekt Lovci lebek kurátorek Edith Jeřábkové a Lenky Vítkové byl tedy sestaven na základě povrchních spojitostí, aniž by se tímto vztahem zabýval hlouběji. In: Edith Jeřábková – Lenka Vítková, Lovci lebek: Josef Bolf, Luděk Rathouský, Vladimír Skrepl, Lubomír Typlt, Klatovy 2007.

³¹⁹ V oblasti umění Lyotard pojem postmoderny výrazně problematizuje, není pro něho negací moderny, ale postmoderní prvky nachází přímo v rámci moderny.

a tendencí. Pro období první poloviny 90. let je ale také celkem příznačný přesun pozornosti směrem k novým médiím; převažuje konceptuálně podmíněná práce s objektem a instalací, fotografií, videoprojekcí, používáním nových a netradičních uměleckých technik.³²⁰

Naopak médium obrazu bylo v té době jednostraně označováno za vyčerpané a překonané. V Čechách i na Západě se v té době vedou četné diskuze ohledně jeho životaschopnosti. Teoretický diskurs první poloviny 90. let, v českém prostředí intenzivně spojený s vlivem západní kultury, tehdy malbu prohlašoval za zbytečný anachronismus a přivolával její brzký konec.³²¹ V českém prostředí se bilancování nad životností malby v nové postmoderní době věnovalo například symposium *Podoba a smysl malby v současném umění*³²², které se snažilo prozkoumat a sumarizovat situaci malby na domácí výtvarné scéně. Přednášející většinou reagovali na soudobý odklon českého umění od klasické malby, opakovaně se objevovala prohlášení o jejím konci,³²³ obhajoba přicházela naopak ze strany zúčastněných malířů starších generací jako Zdeněk Berana nebo Jiřího Sopka.³²⁴ Názory tradované na sympoziu často připouští oprávněnost existence pouze pro abstraktní malbu,³²⁵ figurativní expresivní malba je považována za zdiskreditovanou, k čemuž dle jejich úsudku v minulém desetiletí sama značně přispěla.³²⁶ Této rétorice také následně odpovídají výstavní projekty uskutečněné v polovině 90. let.³²⁷

Situace se globálně proměňuje na konci devadesátých let, kdy se malířství začíná opětovně etablovat jako významná součást mezinárodní umělecké scény.³²⁸ Diskuze o návratu

³²⁰ Tyto tendence nejlépe postihují umělci a umělkyně ze skupiny Pondělí: Milena Dopitová, Pavel Humhal, Petr Lysáček, Anna Neborová, Michal Nesázal, Petr Písařík, Petr Zubek.

³²¹ Douglas Crimp, *The End of Painting*, *October*, Vol. 16, Spring 1981, s. 75.

Buchloh, *Figures of Authority* (pozn. 113), s. 39-68.

³²² Sympoziem *Podoba a smysl malby v současném umění*, Sborník symposia, Praha 1994

³²³ Pokorný, *České malování 90. let* (pozn. 225), s. 79-82.

³²⁴ "malování je trvalou konstantou lidského života a ... konceptuální a další druhy umění malbu nikdy nemohou nahradit, pouze doplnit". In: Jiří Sopko, *Poučení z krizového vývoje*, in: Jana Ševčíková – Jarmila Kovandová (ed.), *Podoba a smysl malby v současném umění*, Praha 1994, s. 41-42.

³²⁵ Noemi Smolíková, *Abstrakce odcizená sama sobě*, in: Jana Ševčíková – Jarmila Kovandová (ed.), *Podoba a smysl malby v současném umění*, Praha 1994, s. 16-20.

³²⁶ Zdeněk Beran, *Hřebíky do rakve evropské malby*, in: Jana Ševčíková – Jarmila Kovandová (ed.), *Podoba a smysl malby v současném umění*, Praha 1994, s. 9-12.

³²⁷ *Česká abstrakce*, Galerie Václava Špály, Praha (kurátoři Martin Dostál, Marek Pokorný, 4.4. – 28.4. 1996).

³²⁸ Na počátku rozsáhlé série monotematických výstav byl v roce 1999 projekt *Examining Pictures: Exhibition Paintings* v londýnské Whitechapel Gallery nebo mezinárodní výstava malby *Lieber Maler, male mir* ve vídeňské Kunsthalle (2002/2003). Následovaly projekty jako např. *Painting at the Edge of the World* (Walker Art Center, New York 2001), *Urgent Painting* (Musée d'art Moderne de la Ville de Paris 2002), *Painting on the Move* (Kunstmuseum, Kunsthalle and Museum für Gegenwartskunst, Bazilej 2002), *Cher Peintre* (Centre Georges Pompidou, Paris 2002), *Painting Pictures: Painting and Media in the Digital Age* (Kunstmuseum, Wolfsburg 2003). Triumfální návrat malby na mezinárodní scénu dokumentovaly také výstavy: *The Triumph of the Painting* (Saatchi Gallery, London 2005) nebo zaměřily na různé aspekty jejich současných výrazových poloh: *Imagination Becomes Reality. An Exhibition on the Expanded Concept of Painting Works from the Goetz Collection* (Museum of Contemporary Art Karlsruhe, 2007), *What is Picture?* (MoMA, New York, 2007), *Painting of Modern Life* (Hayward Gallery, London 2007), *Bad painting – good art* (MUMOK, Vídeň 2008), *The Forever Now: Contemporary Painting in an Atemporal World* (MoMA, 2014-2015)

a významu malby se nepohybovala pouze na úrovni muzejních institucí, ale přenesla se na také do knižních projektů³²⁹ a diskuzí na stránkách odborných časopisů.³³⁰ U nás k tomuto posunu vnímání dochází spíše až po roce 2000, kdy byla uspořádána řada samostatných nebo kolektivních výstav zaměřených na toto médium.³³¹ Ukazuje se, že malba je jedním z legitimních způsobů vyjadřování, který má svoji tradici a opodstatnění. Zatímco na přelomu 70. a 80. let byl návrat malby spojen především s neoexpresivním jazykem německých umělců, italské transavantgardy a amerických malířů jako David Salle a Julian Schnabel, je nyní obnovený zájem o malbu doprovázený širším spektrem více individualizovaných uměleckých přístupů. Akt malby jako faktoru subjektivity nezmizel, ale ve skutečnosti je stále ústředním prvkem, bez ohledu na to, jak je produkce serializovaná nebo konceptualizovaná. Dnešní umělecký svět lze chápat jako „zasítovaný kontaktní prostor, který se rozpadl do různých segmentů, existujících vedle sebe v pokojné soutěživosti“.³³² Paralelně tu tedy dochází také k prolínání malby s konceptualismem a subjektivismem.

Nové, specifické posuny, k nimž došlo v médiu obrazu, reflektovala v českém prostředí myšlenkově vyspělá výstava Poslední obraz, kterou kurátorka Milena Slavická připravila pro prostor Galerie Rudolfinum na sklonku roku 1997.³³³ Její výstava se ve shodě

³²⁹ Donald Kuspit, *The Rebirth of Painting in the Late 20th Century*, Cambridge 2000; Vitamin P: *New Perspectives in Painting*, London 2002 a další.

³³⁰ Například panelové diskuze v časopise *Artforum* v roce 2003. Jedna se uskutečnila v březnovém čísle pod názvem *The Mourning After*, který odkazoval na esej Yve-Alaina Boise u roku 1986 *Painting. The Task of Mourning*. In: Yve-Alain Bois, *Painting: The Task of Mourning*, in: *Painting as Model*, Cambridge 1993, s. 229-244.

Na diskuzi, kterou vedl Arthur Danto se zúčastnili teoretici Yves Alain Bois a Thierry de Duve, kritičky Isabelle Graw a Elisabeth Sussman, kurátor David Joselit a malíř Davi Reed.

Druhou diskuzi s názvem *Thick and Thin – Painters and Curators Discuss the State of Painting in the Last Two Decades* vedl Robert Storr za účasti kritiků a kurátorů, ale i malířů starší a nejmladší generace. Podobně monotematicky bylo koncipováno jedno z čísel časopisu *Texte zur Kunst* (Issue 77, March 2010), nazvané „The Painting Issue – Not“.

³³¹ Na přelomu let 2003-2004 se v Jízdárně pražského hradu uskutečnila výstava *Perfect Tense* (kurátoři: Karel Srp, Olga Malá) – výstava měla obrodnou roli pro současnou malbu. Představila především absolventy pražských vysokých uměleckých škol střední a mladé generace. Pozornost byla zaměřena převážně na figurativní malířské projevy. Od roku 2006 se jedná o výstavní projekty Adamovy sbírky v Richard Adam Gallery v Brně (dříve Wannieck Gallery) a o prezentace sbírek v jiných výstavních prostorech: Akné. *Současná česká malba ze sbírky Richarda Adama*, 2006 (5.10.- 30.12. 2006); *Rudolfinum Praha – umění ze sbírky Richarda Adama*; *Česká malba generace 90. let.* (kurátor Richard Adam, 2.3. – 17.4.2011), *Dům umění města Brna*, Brno. *Obrazu jsou věnovány také výstavy Petra Vaňouse: Resetting. Jiné cesty k věčnosti*, Galerie hlavního města Prahy, Městská knihovna, Praha 2007 (kurátor Petr Vaňous, 21.12.2007 – 23.3.2008);

Téma exprese v kontextu současného umění bylo v tematizováno na několika výstavách:

Expresie, České muzeum výtvarných umění v Praze, 20.4. – 12.6. 2005 (kurátor Alena Potůčková). Tato výstava expresivní tendence v českém umění na příkladu tří po sobě následujících generací – 60., 70., 80. l. Zastoupení umělci: Jiří Beránek, Václav Bláha, Tomáš Císařovský, Josef Hampl, Boris Jirků, Stanislav Judl, Jiří Kornatovský, Antonín Kroča, Martin Mainer, Jiří Mikeska, Jiří Načeradský, Vladimír Novák, Otto Placht, Michael Rittstein, Michal Šarše, Jiří Sozanský, Václav Stratil, Margita Titlová-Ylovsky, Aleš Veselý.

³³² Isabelle Graw, *Der Celebrity-Künstler als Feinbild* (Julian Schnabel), in: *Der grosse Preis. Kunst zwischen Markt und Celebrity Kultur*, Köln 2008, s. 103.

³³³ *Poslední obraz*, Galerie Rudolfinum, Praha (kurátorka Milena Slavická, 18.12.1997-8.2.1998).

s aktuálními zahraničními trendy opětovně vymezovala proti trendu pohřbívání malby a diskuzím o její aktuálnosti. Slavická představila různorodé umělce s různými formálními přístupy a poukázala na různorodé umělecké přístupy, mezi nimiž byl i konceptuální přístup k malířství, potažmo na vzájemné prolínání malby s konceptualismem.

3.6.2 Nová diverzita expresivních přístupů v malbě

Zvýšená pozornost o médium obrazu na přelomu 20. a 21. století se u nás časově překrývá s nástupem nové generace expresivních umělců, který vystřídá období chladnější neutrality. V rámci tohoto aspektu byla expresivní malba nucena hledat nová zdůvodnění, protože po roce 1989 přestalo být expresivní umění projevem nesouhlasu s životem v podmínkách komunismu a studené války, proto bylo třeba nejprve najít cestu, po jaké se vydat. Projevy těchto umělců jsou také velmi různorodé, což souvisí s postupujícím trendem individualizace. Umělecké projevy se tak v této *“postepistemologické epoše”* rozpadly na množství drobných „vyprávění”, v jejímž rámci *„jedinec uniká do vlastního, diferencovaného světa”*.³³⁴ Nejde už o programovou odlišnost, ale o paralelní myšlení. Z tohoto důvodu je nutné zaměřit se při čtení tvorby těchto tří umělců na rozdílné aspekty utvářející podobu jejich tvorby. Námi zkoumaní umělci se už však veskrze nezajímají o současné společenské dění a unikají do svého nitra (Josef Bolf), k intelektuálním a ironickým hrám v médiu malby ale i výzkumu normativního chování (Lubomír Typlt) nebo k estetizaci formy (Jakub Špaňhel). Činí tak i prostřednictvím transformace podnětů, v nichž lze zpětně objevit aspekty prvotního modernistického expresivního názoru, ale i jeho pozdějších transformací, které se na české i zahraniční scéně odehrály v průběhu druhé poloviny 20. století.

Současní domácí umělci jsou tedy ve svém projevu svobodnější díky novým politickým podmínkám. Přístup ke globálnímu světu umění je však stále problematický a vychází také z určité tradice domácí sterility jednotlivých médií, což se mění teprve dnes. Jak poznamenává Tomáš Pospiszyl, nerecyklují tito umělci jen podněty, které už byly objeveny, ale jejich východiska jsou odlišná, neboť použití již starších prvků, principů či postupů je v rovině formálního uvažování poznamenáno současností.³³⁵

³³⁴ Václav Bělohradský, *Společnost nevolnosti. Eseje z pozdější doby*, Praha 2012³, s. 216.

³³⁵ Pospiszyl, *Asociativní dějepis umění* (pozn. 17), s. 10.

4. JOSEF BOLF. PSYCHOTERAPIE S NÁDECHEM POSTMODERNÍ MNOHOZNAČNOSTI

4.1 Transformovaná existenciální exprese

4.1.1 Automatická kresba jako cesta do hlubin vlastní duše

Bolfovu tvorbu lze rozčlenit do dvou nezávislých, a přesto velmi úzce propojených celků. Vedle obrazů jsou to především nekonečné řady automatických a poloautomatických kreseb polozvřecích či dětských obličejů.³³⁶ Vznikají jako spontánní projev elementární, syrové expresivity vyvěrající přímo z autorova nevědomí či podvědomí, jež je nezávislé na racionální kontrole.³³⁷ Na povrch zde vyplouvají podprahové zážitky z dětství, jejichž zpředměťňování je obecně vnímáno jako terapeutický proces poukazující na kořeny osobního traumatu, které vnitřním přetlakem vyplouvají na povrch.³³⁸ Jejich prostřednictvím se Bolf dostává do hlubin sebe sama a uvolňuje prostor svého podvědomí, které se může pomocí jejich zobrazování dostat do oblasti vědomí.³³⁹

Všechny kresby zachycují motiv dětského obličejce, a třebaže nejsou vždy zobrazením fyziognomických rysů autora, představují určitou formu autoportrétu odhalujícího vlastní nitro. Ačkoliv se jedná spíše o vedlejší výstupy náročnější malířské práce, zaujímají tyto kresby právě kvůli svým obsesivním rysům sebereflexe a výzkumu, v kontextu Bolfovy tvorby velmi důležité místo, právě ony totiž nejlépe ilustrují jeho schopnost externalizovat a léčit svůj rozháraný vnitřní svět. Naplňují také obecné definice expresionismu vyžadující spontaneitu a niterný subjektivismus a odlišují se tak od většiny obrazů, které jsou výsledkem dlouhodobější promyšlené práce.³⁴⁰

³³⁶ Automatická kresba může být nazývána také jako psychografie, neboli psychická kresba. In: Marie Machková, *Psychografie (automatická kresba): poznatky a výuka*, Praha 2006.

³³⁷ Sigmund Freud zavádí pojem podvědomí, jež má původ v percepce, která je buď podprahová nebo byla vytěsňena z vědomí. Typickými podprahovými zážitky jsou prožitky z dětství, které se v případném terapeutickém procesu berou za neuvědomované příčiny duševních poruch. Tento postup, kdy byly nevědomé myšlenky vyjádřeny skrze nevědomé pochody byl využíván také metodou automatického psaní. In: Ellenberger (pozn. 5), s. 436.

³³⁸ Této interpretaci odpovídá Bolfovo tvrzení, že k automatické kresbě ho přivedl vnitřní přetlak. Automatická kresba pracuje s imaginací, čímž umělec propojuje oblast vědomí s nevědomím a pomáhá tak uvolnit podprahové zážitky.

³³⁹ V těchto intencích jsou jeho kresby představeny i v rámci výstavy *Čtrnáct S*, která se v pražském DOX konala se v roce 2009 jako součást Mezinárodní konference skupinové sekce Evropské federace pro psychoanalytickou psychoterapii. Viz: *Čtrnáct S*, DOX, Praha (kurátorka: Milena Slavická, 23.5.-16.8.2009).

³⁴⁰ Výjimečně u něho nalezneme také plátna, která jsou pojata volnějším a gestičtějším způsobem. S intuící, automatismem a volným gestickým rukopisem pracuje Bolf také v případech svých nástěnných obrazů.

4.1.2 Fyzická projekce já v médiu obrazu

O fyzické projekci Bolfa do vlastní umělecké tvorby vypovídá řada faktorů. V kresbách i malbách se neustále s obsesivní naléhavostí vrací do doby svého dětství. Hypotéza zastávaná psychoanalytickými studiemi, ale nejen jimi, podle níž jsou umělcovy rané zážitky z dětství rozhodující pro formování trvalých charakterových rysů a současně pro utváření povahy umělecké tvorby, se zdá být v případě Bolfovy práce relevantním pohledem. Svou tvorbu také často přirovnává k deníkovým záznamům, jejichž prostřednictvím se snaží navodit pocity a situace, které si nejasně pamatuje, či které se mu vynořují z paměti.³⁴¹ V obrazech Bolf až puntičkářsky usiluje o to, aby určité momenty odpovídaly realitě, vzpomínkám, nebo aby evokovaly pocity přítomné v jeho nitru. Prostřednictvím tohoto zobrazování „obrazů z vlastní mysli“ provádí podobně jako v kresbách určitou formu sdělení, která může být nahlížena jako sublimační proces poskytující svému autorovi terapeutické účinky.³⁴² Kromě vědomé osobní linie pracuje Bolf také s uvolňováním podvědomí a snovými představami. Sen, podobně jako automatická kresba, vyjevuje zapomenuté vzpomínky, které často pocházejí z období raného dětství.³⁴³ Sen je však také napojen na fantazii a asociace, proto nemusí být jako celek pravdivý, nebo se v něm míchá více zážitků najednou.³⁴⁴

O tělesné projekci Bolfa do obrazu napovídá samotný způsob malby, který často nese stopy „zraňování“. V různých etapách své tvorby rozrušoval Bolf povrch obrazu ohněm, rytím a škrábáním, což může upomínat na základní schopnosti člověka, ale i na dobový trend graffiti, jehož podstatou je rovněž zranění, neoprávněné vniknutí do prostoru, znesvěcení.³⁴⁵ Dojmem tělesnosti a tělesného bujení jsou prodchnuty také Bolfovy abstraktní práce. Tělesný nebo psychický dosah je obsažen i v barevnosti prací, nejčastěji je založen na spojení černé

³⁴¹ Bolf pracuje s vědomou vrstvou, předvědomou (která obsahuje zapomenuté, ale vybavitelné myšlenky, zážitky, konflikty, rozhodnutí) nebo nevědomou (nepřístupná část psychiky, která zahrnuje změt' neorganizovaných představ, přání, obav a zkraslených obrazů skutečnosti). Jsou do něj vytěsněny myšlenky a city, již by pro jedince při uvědomění představovaly nepřijemné pocity, byly by příliš zraňující. Freud tvrdí, že co je nevědomé, má stárou tendenci stát se vědomým a psychika musí vynakládat energii, aby se tak nestalo. Sny pro Freuda znamenaly cestu do nevědomí. Předpokládal, že cenzura předvědomí je ve spánku slabší, proto jsou ve snech nevědomé obsahy psychiky poměrně snadno odhalitelné. To, co vyplývá na povrch nemusí být vždy ale jen reálné zážitky z dětství, ale i fantazie z raného dětství. Přichází tedy na to, že to, co bylo podrobno vytěsnění, nebylo obvykle vzpomínkou na skutečné traumatické události, ale pudovými pohnutkami, které se projevují jako fantazie. In: Anthony Storr, Freud, Praha 1996, s. 24.

³⁴² Freud poukazuje na to, že vzpomínky na první léta života nemáme takové, jaké skutečně byly, ale jak se nám v pozdějších letech jeví ve vzpomínkách. Některé vzpomínky nebo události jsou v naší paměti také blokovány. In: Sigmund Freud, Screen Memories (1899), in: *Early Psychoanalytic Writings*, New York 1969, s. 230.

³⁴³ Nevědomí má schopnost odsunout zážitky, které byly v minulosti vědomé. Na tuto souvislost poprvé upozornil Alfred Maury v roce 1861 ve svém textu *Le sommeil et les rêves*. In: Ellenberger (pozn. 7), s. 426.

³⁴⁴ Tyto poznatky publikoval poprvé Marquis Hervey de Saint-Denis v roce 1867 (*Les rêves et les moyens de les diriger*), In: Ellenberger (pozn. 7), s. 427.

³⁴⁵ Foster – Krauss – Bois – Buchloh (pozn. 31), s. 405.

barvy s růžovou, což vyvolává dojem emoční lability a křehké tělesnosti. V závěru procesu tvorby obrazu nechává Bolf do hry vstoupit také roli náhody a nezáměrnosti.³⁴⁶ Obraz volně polévá tuší, vymývá barvy, nebo se rozhoduje pro rozvolnění malířského gesta. Tato náhoda a spontánnost je v obrazech zohledňována pouze v konečné etapě a ve sféře čistě formálních malířských efektů. Proces tvoření je tedy opětovně ukončen odpoutáním se od racionální stránky věci, což Bolfovi umožňuje zachovat v obrazech určitou syrovost a přímost.³⁴⁷ Tato nezáměrnost se projevuje i u podmaleb, které jsou spíše souhrnem náhod, sestávajících z nanášení podkladových barev nebo jejich poléváním čistého plátna.

Vlastní já je projektováno do dětského světa, který má svůj původ v době Bolfova dětství. Postava chlapce s různými formálními obměnami prochází obrazy a kopíruje autorovy reálné osobní zážitky a pocity.³⁴⁸ Děti jsou oblečeny v upnutých uniformních košilích a vestách, které Bolfa nuceně provázely celým jeho dětstvím, spadajícím do doby normalizace a studené války.³⁴⁹ Opakující se figurální typy a stále totéž prostředí posilují dojem, že ve svých obrazech neustále přehrává scény téhož příběhu. Bolfovi hrdinové jsou loutkami, které se nikdy nedočkají rozuzlení nebo konce své bolesti, napětí je autorem neustále posilováno směrem k hororové poetice nebo rozvolňováno do jemných melancholických stavů. Prostřednictvím těchto zraňovaných a vnitřně trpících dětských postaviček se Bolf skutečně vrací do doby vlastního dětství a dospívání a usiluje o průzkum vlastního podvědomí, čímž se snaží vyrovnat s bloky v osobním i kolektivním podvědomí. I přes svůj historický a fantazijní přesah zůstávají tedy jeho práce primárně založeny na subjektivním a autentickém prožitku vlastního nitra, mimo kresby s nimi však pracuje vědomě a za pomoci prostředků kalkulované exprese vytváří reálné kulisy pro své trauma.

Scény obrazů jsou vesměs situovány do reálného prostředí, spjatého s Bolfovým dětstvím. Je to především Jižní Město, kde strávil podstatnou část svého dětství a dospívání. Na sídlišti, které je paradoxně domovem tisíců lidí, ho fascinuje jeho uniformita a bezodhlednost vůči lidským dimenzím. Do typické sídlištní architektury a jejích interiérů spjatých se svou osobou (rodinný byt, škola, nemocnice) projektuje svá osobní traumata, bolestný vnitřní svět, ale i další faktory charakterizující jeho dětství, kterými jsou temná doba normalizace a nekonečná šed' let osmdesátých. Výběr jednotlivých lokalit a scén odkazuje ke konkrétním okamžikům z Bolfova dětství, jejichž výběr a atmosféru si přizpůsobuje

³⁴⁶ „A možná mi prostě trochu stekla barva. Je to docela zajímavé, že hodně momentů, které a mých obrazech můžou působit ikonicky, vzniklo úplnou náhodou.” In: Z rozhovoru s autorem, 30. 3. 2015.

³⁴⁷ „Samotný proces tvoření může být také samozřejmě ještě předmětem hledání.” In: Z rozhovoru s autorem, 30. 3. 2015.

³⁴⁸ „Vycházím ze svých zážitků. Mám osobní problémy, se kterými se někdy těžko vyrovnávám. Když jsem začal malovat, vnímal jsem svět hodně melancholicky.” In: Z rozhovoru s autorem, 30. 3. 2015.

³⁴⁹ Tento typ oblečení se vyžadoval v rámci pionýra, který Bolf povinně navštěvoval.

zamýšlenému kontextu. Ve svém obecněji orientovaném symbolickém období let 2010-2013 naopak volí místa, která v něm pouze evokují konkrétní pocit, ale nejsou spojena s jeho osobou. V obrazech se tak opětovně odehrávají potlačované představy o zániku světa, které byly součástí běžné rétoriky představitelů socialistického Československa, díky čemuž se promítaly také do Bolfových dětských zážitků a pocitů. Stále opakujícím se tématem jeho pláten je tedy motiv nevinného a naivního děství, konfrontovaného s neznámým a všudypřítomným zlem.

4.1.3 Kalkulovaná příprava obrazu

Bolfova malířská tvorba se sice vyznačuje příměsí elementární existenciální exprese, avšak o výrazné projekci kalkulované exprese svědčí promyšlená příprava obrazů a cílené vyhledávání tematických inspiračních zdrojů, které jednotlivým obrazovým sériím předchází. Osobní odkazy míchá Bolf také s odkazy na díla jiných umělců, pracuje i s motivy z filmů a literatury, přičemž nerozlišuje mezi jejich náležitostí k vysoké a nízké kultuře. Toto cílené vyhledávání tematických inspiračních zdrojů, předcházející jednotlivým obrazovým sériím, svědčí o promyšlené přípravě obrazu a rovněž výrazném sklonu ke kódování obrazu, díky čemuž divák na první pohled nerozpozná přesnou míru osobní projekce. Obrazy jsou tak odrazem postmoderní mnohoznačnosti, v nichž usiluje o propojení racionální a pocitové složky, vědomí a nevědomí, primární a kalkulované expresivity.³⁵⁰ Při práci poslouchá Bolf hudbu nebo mluvené slovo, které mu pomáhá „*nebýt tak v obraze*“, nenechat se strhnout k tvůrčímu automatismu, a naopak vědomě usměrnit sklon ke gestickému projevu.³⁵¹ Obrazy tak nevznikají technikou *alla prima* na základě bezprostředního převodu niterných pocitů na plátno, ale na základě komplexní přípravy, odpovídající principům kalkulované exprese. Jako předlohu prostorového uspořádání obrazu používá Bolf fotografie, které jsou často ve vztahu k jeho minulosti nebo v něm vyvolávají nějaký pocit, se kterým dokáže tvůrčím způsobem pracovat. V sérii přípravných kreseb se posléze odehrává intenzivní hledání, kdy se rodí přesnější kompozice, podoba a vztahy jednotlivých figur.

³⁵⁰ Nutnost propojení racionální a pocitové složky v obraze zdůrazňuje také Jiří Načeradský, který klade důraz na důležitost kresby v rámci obrazu: „*Obojí by mělo být svařeno za vysokého žánru: od chladné spekulace až po pot fyzického nasazení.*” In: Volf (pozn. 250), s. 22.

Podobně Freud považoval umělecké dílo za kompromisní řešení konfliktu nevědomí a kritického rozumu.

³⁵¹ Z rozhovoru s umělcem 23.3. 2015. Tento rys tvůrčí metody Bolfa odlišuje od taštických umělců, jako Georg Mathieu, pro kterého je hudba prostředkem uvádějícím ho do tvůrčího transu nebo od Pollockova *drippingu*, založeného na podobném východisku. Poukázal na to, že jeho obrazy vznikají v transu, kdy si není vědom toho, co dělá. Jeho obrazy byly také výsledkem přímého procesu bez předchozí kresebné či jiné přípravné fáze.

Obrazy jsou potom konstruované na základě těchto kreseb a neprosazuje se v nich nekorigovaný proud asociací.³⁵²

4.1.4 Hyperbolická nadsázka

Je nutné zmínit také Bolfův zájem o psychoanalýzu nebo principy gradace filmového hororu, které mu poskytují poučený náhled na jeho osobní situaci z druhé strany. Realita a fikce se zde prolínají, není zde ale dominance jednoho prvku nad druhým, oba tyto prvky se vzájemně prohlubují a rozšiřují svůj účinek.³⁵³ Stylizací do druhé osoby, posilováním vypjaté atmosféry, spojováním diskontinuálních prvků, hyperbolizací či spojováním skutečnosti s fikcí se stírá divákovo chápání toho, co je v přímé souvislosti s umělcovou postavou a toho, co spíše souvisí s bohatou zásobárnou mnoha inspiračních zdrojů. Tyto prvky tak tvoří „obrané mechanismy“, které se divákovi snaží znemožnit či znesnadnit doslovné čtení osobního příběhu vloženého do vlastní tvorby.³⁵⁴ V určitých obdobích dospívá Bolf dokonce k důkladné inscenaci jednotlivých scén. Do vznikajícího obrazu se zapojuje vše možné, od snových scén, přes situace filmově zpracované až po běžné každodenní zkušenosti nebo zkušenost s psychoanalýzou. V této mytologické fázi se Bolfova tvorba nachází v blízkosti surrealistického „snu“. V některých případech tak mají jeho obrazy nepochybný scénografický nebo filmový charakter. Na druhé straně je patrné, že vyvolávání strachu a drastických situací stejnou mírou souvisí s nutkáním k osobní nebo kolektivní terapii.

Bolfův vztah k literatuře a filmu je hodně silný také z toho důvodu, že představuje léčebný prostředek, který dokáže částečně tlumit psychickou bolest.³⁵⁵ Spojujícím faktorem, který Bolf v těchto zdrojích vyhledává, je ponurá atmosféra a tematizace osobních děsů. V jednom období se systematicky věnoval hororům a sci-fi, kde zkoumal různé kadence žánru, díky čemuž má schopnost pracovat s inscenací „obrazů děsivých scén“ často zasazených do nočního času.³⁵⁶ V těchto zdrojích se snaží nacházet společnou rezonanci

³⁵² „Je pro mě důležité, že ... mohu ... skládat věci postupně.“, In: František Kowolowski, Josef Bolf: *Suspirium*. Otázky pro Josefa Bolfa, Ostrava 2008, nepag.

³⁵³ Podobně jako Jan Švankmajer ve svých filmech *Týden v tichém domě* (1969), *Byt* (1968), *Kostnice* (1970), *Zahrada* (1968). In: František Dryje, *The Force of Imagination*, in: Roger Cardinal – František Dryje – Peter Hames – Michael O’Pray et al., *Jan Švankmajer. The Cinema of dark alchemy, London 2008*², s. 148.

³⁵⁴ Tento princip nalezneme také u Mikea Kelleyho, který patří mezi Bolfem obdivované umělce. In: Isabelle Graw, In conversation with Mike Kelley, in: John Welchman – Isabelle Graw – Anthony Vidler, *Mike Kelley*, London 2002², s. 40.

³⁵⁵ „Snažil jsem se utíkat někam jinam, do jiných světů, jiných příběhů..... Pomáhaly knížky, filmy, schovával jsem se v nich.“ In: Josef Bolf, *Nehotové dny*, 2010 (doprovod k výstavě *Už tě neuvidím*, Galerie Na shledanou, Volyň 2010), nepag.

³⁵⁶ Audionahrávka, 15.6. 2015.

a rozvíjet svoje osobní dispozice. Zajímá ho vizualizace tajemství, nedořečenosti, strachu z neznámého. Výrazovost potom bývá posilována také specifickou barevností, která má roli barevného filtru, jenž propustí pouze povolené nálady. Této „kalkukované“ expresivity je docilováno hyperbolickým přehodnocováním původních obrazů a fotografických předloh. Z nekonečné řady inspiračních zdrojů lze zmínit snímky Davida Lynche, jehož umělecký projev je ovlivněn expresionismem, a pro jehož specifický styl režie je typická iracionální stavba děje a surrealistická sdělení. Dále to jsou především snímky Davida Croneberga, zkoumající strach a děs, plynoucí z propojení psychické a fyzické roviny existence.

Na druhé straně mohou být v některých případech surrealisticky nebo hororově vypadající scény jen odrazem jeho psychických stavů doprovázených halucinacemi, které byly v určitém období doprovodným jevem jeho depresí nebo se objevovaly jako následek požití psychotických látek: *„Pamatuji si jak jsem šel po ulici, kdekoliv a jak to začínalo: nejdřív celkem nenápadně, třeba víc lidí nějak jiných (jak teď už těžko říct, špatně oblečených s ohněm na tváři, se zalepeným okem?)...” Pak se většinou přestalo dařit, co jsem chtěl udělat a nešlo Nic změnit, jen jsem se začal motat do sebe. Uzavíral jsem se, v panice jsem zabouchával dveře, zatloukal okna, jako před útokem hladových netvorů, štěkajících příkazy plné výčitek a obvinění.” „Byl jsem pak většinou jako naruby obrácená rukavice, s vnitřnostmi vláčenými po ulicích, všechny orgány byly venku místo toho, aby byly bezpečně zavřené pod kůží. Ta mokrá stopa byla navíc všude cítit a každý lovec mne mohl snadno najít.”³⁵⁷*

4.2 Dětství a dospívání. Šed' normalizace a nekonečná nuda 80. let

4.2.1 Dětství

Josef Bolf se narodil v Praze na počátku normalizace, tedy 7. října 1971. Prvních pět let života strávil s rodiči v klidném prostředí pronajatého bytu v barrandovské vilové čtvrti. V roce 1976 se celá rodina stěhuje, spolu s první vlnou obyvatel na rozestavěné sídliště Jižní Město, kde se na necelých deseti kilometrech koncentrovalo 80 000 obyvatel.³⁵⁸ Ze dne na den

Na počátku milénia pracoval Bolf ve filmovém průmyslu, kde vytvářel kulisy pro hororové filmy zahraničních produkcí. Jeho zájem o žánr hororu je ale i ryze osobní, některé filmy jsou dokonce přímou inspirací jednotlivých obrazových sérií.

³⁵⁷ Bolf, Nehotové dny, (pozn. 355), nepag.

³⁵⁸ O velikosti sídliště vypovídá také označení “město”. Jedná se o největší panelové sídliště v republice, rozkládá se na necelých deseti kilometrech plochy. Výstavba na Jižním Městě probíhala v letech 1971-1980 s cílem získat šest tisíc bytů za rok, vlna prvních obyvatel se na rozestavěné sídliště stěhovala už v roce 1976. Stěhování sem mapuje filmová satira Věry Chytilové *Panelstory aneb Jak se rodí sídliště* z roku 1979.

se tak Bolf ocitá ve zcela odlišném prostředí, jež ale zcela postihuje ducha tehdejší normalizační doby, která příliš nezohledňovala lidský rozměr.³⁵⁹ Sídliště Jižní Město tehdy připomínalo spíše jakési ghetto s obrovskou hustotou obyvatel, v němž nacházely nové útočiště především mladé rodiny s dětmi toužící po vlastním bydlení. Realitou však byl nedostatek místních školních zařízení a dalšího sociálního vybavení, dlouhá léta zde chyběla základní infrastruktura a dopravní spojení do centra bylo velmi špatné.³⁶⁰

V roce 1977 nastupuje Bolf do sídlištní základní školy. Doba jeho povinné školní docházky tedy spadá do období druhé poloviny 70. a počátku 80. let. Citlivý Bolf na školu vzpomíná jako na prostředí, kde „s dětmi nebylo příliš citlivě zacházeno”.³⁶¹ Realitou jsou přeplněné třídy, vštěpování hrozby nepřátelského útoku chemickými zbraněmi a školní osnovy prochnuté komunistickou ideologií. Toto, svým způsobem fascinující prostředí se později stává kulisou a dějištěm Bolfových obrazů.

4.2.2 Fantazijní světy

Už v tomto raném dětství Bolfa fascinovaly různé fantazijní světy. Identifikoval se s tehdy dostupnými hrdiny dobrodružných příběhů Karla Maye a Julese Verna nebo filmů Karla Zemana, které jsou dodnes ceněny pro svou unikátní výtvarnou a trikovou stránku a poetiku. Také si oblíbil komiksy, které však nebyly v tehdejší Československu narozdíl od Západu běžnou záležitostí. Před rokem 1989 byl komiks spojován především se „západní pokleslou kulturou”, a proto ho bylo třeba aktivně vyhledávat.³⁶² Bolf měl rád především legendární francouzský komiksový časopis pro děti *Pif Gadget*, který se dal jednou až dvakrát za měsíc koupit ve specializované prodejně v Jungmannově ulici v Praze.³⁶³ Sledoval

³⁵⁹ Hlavním cílem bylo postavit v co nejrychlejším termínu co nejvíce bytů, tak, aby se v období rychlého demografického růstu obyvatelstva vyhovělo nárokům obyvatelstva. Záměr stavět co nejlevněji se proto negativně promítl do podoby velkých sídlišť, která jsou mnohonásobně větší než sídliště postavená do té doby. In: Lucie Zadražilová, *Když se utopie stane skutečností*. Praha 2013, s. 20. / Martin Sedlák, *Sto let vývoje sídliště*, *Architekt*, XLIII, 1997, č. 22, s. 15.

³⁶⁰ Silný tlak na úspornost návrhu však způsob velké změny od původně navrhované koncepce, původní jednotný návrh a autorský koncept se rozpadly na neurčitý celek, vznikající pod dohledem různých projektových ústavů. Byl opuštěn cíl realizace komplexně fungujícího městského organismu, jediným cílem se stal co největší počet bytových jednotek. Celá léta zde také zůstávají navrstvené haldy zeminy, stavebního materiálu, a namísto chodníků se chodí po bahnitých cestách. In: Zadražilová (pozn. 359), s. 20.

³⁶¹ Z rozhovoru s umělcem 30.3.2015.

³⁶² Jako součást nové kultury se do Čech dostal až po Sametové revoluci a stal se jedním z progresivních vlivů pro českou obrozující se vizuální kulturu.

³⁶³ Jednalo se o mimořádně kvalitní komiks, kam přispívala kreslířská špička celé generace kreslířů z Francie, Belgie, Itálie a Španělska narozené mezi lety 1925-35. Na stránkách komiksu se objevovaly postavy: parta londýnských zlodějů Aristokrati, Bob Mallard, Indiáni Kapitán Apač a Černý vlk, sourozenci Corinne a Jeannot, zmíněný Corto Maltése, asijský bojový umělec Doktor Justice, viking Erik Rudý, Fanfan Tulipán, Furet, pračlověk Rahan, Robin Hood, Pionýři vesmíru, Sandbergovi – otec a syn, parodie na Pif Supermana Supermatou, pirát Surplouf, brouček Sylvio, Kelt Taranis, kovbojové Teddy Ted, Horác a další. In: Holeček

také komiksy *Rahan*³⁶⁴ nebo *Ztracená výprava*, který byl komiksovou adaptací legendárního románu sira Arthura Conana Doylea *Ztracený svět*. Bolfa ovlivnily také ilustrace z dětských knížek, například ilustrace Heleny Zmatlíkové k *Honzíkově cestě* nebo strašidelně mechanické bytosti Květy Pacovské a obrázky Pinocchia.

Sám denně kreslil, na kresbách se objevují hlavně zvířátka a dětské figurky, které jsou částečně derivátem různých vizuálních podnětů a částečně se v nich rozvíjí osobní dispozice pro imaginaci a fantazii. Později mu rodiče pořizují deseti svazkové *Dějiny umění* od Pijoana, v nichž ho nejvíce oslovuje gotika a raná renesance, na nichž ho přitahovala mytologie a brutalita výjevů, kterým zcela nerozuměl. Díky své schopnosti imaginace si však tyto scény sám domýšlí a dokresluje, právě tato dispozice k vyhledávání inspiračních zdrojů, které jsou v určité shodě s jeho vnitřním nastavením, se později stane mantrou jeho kalkulované výstavby obrazu.

4.2.3 Střední škola a umělecké impulsy

Výtvarné sklony Bolfa přivedou ke studiu restaurování papíru na Střední průmyslové škole grafické v Hellichově ulici v Praze. Škola mu však patrně nepřináší tolik uspokojení, naopak na něho v nelehkém období dospívání více doléhá bezvýhodnost situace, ve které bylo velmi obtížné nalézt prostor vlastní seberealizace. Osobní frustraci dokonává znechucení ze zmanipulovaných televizních zpráv a propagandistických seriálů, v nichž je příliš nápadným způsobem jednoznačně vykresleno „dobro“ a „zlo“. Rozčarování z tehdejšího bezčasého, monotónního života v reálném socialismu druhé poloviny 80. let a absence smyslu životní cesty přivedla Bolfa ke konci Střední školy k literatuře židovských německých autorů Gustava Meyrinka a Franze Kafky, na jejichž existenciální tvorbě ho dle jeho slov hluboce oslovila „*snaha vypsát se ze své deprese*“.³⁶⁵ Bolf se zajímá také o českou dekadentní malbu, ale blízký mu je i Edvard Munch nebo Egon Schiele a Oskar Kokoschka. V jejich dílech ho baví „*pozorovat míru stylizace, dramatická témata, erupci iracionality a halucinující obrazotvornost*“.³⁶⁶ Výrazným způsobem ho okouzila také figurální tvorba tvorba Mikuláše Medka, na niž ho fascinovala barevnost jeho pláten. Zasáhne ho také surrealismus, který ho zaujme svou bizardností, fantastičností, úzkostí a neuchopitelností zároveň. Výrazný

2015. In: Jan Holeček, Francouzský magazín Pif (Část 1 – Komiksová nostalgie 70. let má jméno Pif. <http://www.komiks.cz/clanek.php?id=232>, vyhledáno 22.4.2015.

³⁶⁴ Rahan vznikl v roce 1969 jako jedna z postav časopisu Pif Gadget, posléze vycházel v albech po 2 až 4 příbězích. Jeho nejznámějším tvůrcem byl André Cheret.

³⁶⁵ Audionahrávky 8. a 15.6.2015.

³⁶⁶ Pospiszyl, Josef Bolf (pozn. 138), s. 88.

je také vliv surrealistického automatismu, snů a podvědomí, které se později projeví v jeho kresbách.³⁶⁷

Důležité jsou pro Bolfa i další vizuální podněty s temnou tematikou. Ve filmovém klubu ho silně osloví film *Hodina vlků* od Ingmara Bergmana,³⁶⁸ na němž ho zasáhla „intenzita vnitřního světa, který se snaží dostat ven přes něčí psychiku“.³⁶⁹ Zajímají ho ale také filmy Paola Pasoliniho nebo Andreje Tarkovského. Velký význam pro něho má také hudba, která představovala alespoň částečné východisko ze silných pocitů vykořeněnosti. Oblíbil si zejména punk, který zosobňoval životní postoj diametrálně odlišný od reálných podmínek života v socialismu, ale také stylizované ikony experimentálního rocku – temně romantické *The Cure*, dekadentní *Bauhaus* nebo existenciálně surové *Swans*.

4.3 Akademie výtvarných umění a nové podmínky 90. let

4.3.1 Akademie výtvarných umění

Vstup do svobodného demokratického světa je pro Bolfa spojen s definitivním rozhodnutím věnovat se v budoucnu umění.³⁷⁰ Rok po Sametové revoluci je přijat do ateliéru figurální a monumentální tvorby Jiřího Načeradského, jehož výstava, která se v Praze konala na jaře téhož roku, Bolfa přesvědčila v rozhodnutí přihlásit se právě do jeho malířského ateliéru.³⁷¹ Bolf se k Načeradskému hlásil s monumentálními výškovými expresivními figurami na balícím papíru v dramatických pozicích a gestech, inspirovanými existenciální tvorbou Egona Schieleho a Oskara Kokoschky.³⁷² Mezi obrazy je například monumentální *Sv. Šebestián*, malovaný podle Egona Schieleho. Tyto rozměrné a uvolněné gestické práce byly

³⁶⁷ Tyto zájmy související se surrealismem posléze dospějí v zájem o problematiku psychoanalýzy.

³⁶⁸ Hlavní hrdina, malíř Johan Borg je sužovaný strachem i tvořivou krizí. Noc co noc se vyhýbá spánku, aby se vyvaroval démonů ve svém vlastním nitru. Během těchto probdělých nocí vypráví své ženě Almě zvláštní příběhy, o kterých si není jist, zda jsou pouze nočními můrami nebo osobními vzpomínkami. Jejich tichý život naruší bohémská společnost zchudlého barona von Merkens, který manžele pozve do svého sídla na druhém konci ostrova. Během této návštěvy konfrontuje Johana tamní bujará společnost s jeho minulostí a jeho noční můry se náhle mění ve skutečnost.

³⁶⁹ Z rozhovoru s umělcem 30.3.2015.

³⁷⁰ Jeho první pokus dostat se na Akademii výtvarných umění byl ale neúspěšný. Tehdy se hlásil na restaurování, které studoval na Střední škole.

³⁷¹ Jiří Načeradský. *Obrazy z let 1958-1974*, Galerie hlavního města Prahy, Staroměstská radnice Praha (kurátorka Marie Judlová, 30.4. – 3.6.1990).

Bolfa výrazně oslovily Načeradského legendární obrazy běžců z druhé poloviny 60. let, ve kterých velmi zdařile reagoval na aktuální téma pop-artového využití fotografie. Kromě Načeradského obdivoval také tvorbu dalších příslušníků generace 60. let, Jiřího Sopka a Rudolfa Němce. In: rozhovor s umělcem 30.3.2015.

³⁷² Obrazy byly asi 2,5 m vysoké. Obrazy z období před nástupem na Akademii a z prvních let studia se vesměs nedochovaly, autor je sám z nespokojenosti zničil, přiznává, že s nimi nebyl příliš spokojen. Jsou ale podobné gestičtějímu typu malby, který použil také třeba pro výstavu Čtáct S v DOX, Praha. Viz: Rozhovor s umělcem 30.3. 2015.

patrně výrazně spjaty s niterným subjektivním světem autora, a jejich křehkost byla ještě více zesílena tím, že byly malované na balicím papíru. Už tady tedy vidíme specifickou Bolfovu dispozici rozvíjet vlastní subjektivní prožitek inspirací v tvorbě jiných autorů. Načeradský tehdy Bolfův talent rozpoznal, a přes nesouhlas ředitele Milana Knížáka prosadil jeho přijetí. Již po roce byl nucen pro neshody s vedením sám odejít, ale během této doby se Bolf díky velkému drilu a Načeradského důrazu na kresbu, naučí precizní kresbě figury, která je v jeho tvorbě konstantně přítomná.³⁷³

Po Načeradského odchodu se Bolf rozhodne pro ateliér grafiky Vladimíra Kokolii, v němž se však necítí spokojený. Po absolvování zahraničních studijních pobytů ve Stockholmu a Stuttgartu proto závěrečné tři roky studia tráví v ateliéru malby Vladimíra Skrepla, jehož otevřený a eklektický přístup mu naopak konvenoval.³⁷⁴

4.3.2 Ve víru nových podnětů

Studium na Akademii však pro Bolfu v žádném případě nepředstavovalo jediný zdroj informací a impulsů. Doba 90. let představuje pro české prostředí etapu radikálních změn poměrů a možností. Do té doby uzavřené prostředí se otevírá světu, první léta jsou také prodchnuta obecně pocíťovanou radostnou euforií a touhou po všem novém. Konečně je také možné navštěvovat zajímavé zahraniční výstavy a přehlídky umění, každý se také může systematicky zajímat o to, co ho zajímá, oslovuje a zároveň postihuje rozpory jeho vlastní osobnosti. Bolf těchto nových možností naplno využívá a během studia na Akademii odjíždí v roce 1995 na stáž do Kongsthogskolan Stockholm ve Švédsku a následující rok na Akademie der Bildende Kunst do německého Stuttgartu. V roce 1997 je pro něho velkým zážitkem expozice multimediálního umělce Mika Kelleyho (1954-2012), prezentovaná na X. Documentě v Kasselu (1997).³⁷⁵ Kelley byl na Documentě představen ve dvojici s Tony Ourslerem, s nímž společně tematizovali diverzitu americké populární kultury. Jejich projekt se točil kolem jejich punkovo-rockové skupiny The Poetics. Byly zde ale také malby a sochy z konce 70. let, ve kterých Kelley zkoumal paměť,

³⁷³ „Já se pokládám za malíře, který se opírá o nějaké kresbou definovatelné téma.” In: Volf (pozn. 250), s. 21.

³⁷⁴ „Po mystickém intermezzu v ateliéru grafiky jsem začal ztrácet půdu pod nohama, a když začal na škole působit Vladimír Skrepl, šel jsem k němu. A to byl velký návrat do reality” ... ”dokáže být otevřený a přímý”. In: Kateřina Černá – Jan Skřivánek, Film, který není. *Art&Antiques*, VIII, 2009, č. 5, s. 38.

³⁷⁵ Z rozhovoru s umělcem, 30.3.2015.

Kelley byl ve dvojici s Tony Ourslerem zařazen v sekci “Invent yourself. Die Punk Rebellion in der Musikindustrie”. Tato sekce se věnuje punkovému hnutí, které se na západě rozvíjelo od konce 70. let, v katalogu výstavy jsou charakterizované jednotlivé dobové kapely. In: Paul Szulman, Invent yourself. Die Punk-Rebellion in der Musikindustrie, in: *Politics-Poetics. Das Buch zur Documenta X*, Ostfildern-Ruit 1997, s. 404-429.

vzpomínky, horor a úzkost skrze vzájemné srovnávání velmi osobních předmětů s realistickými figurativními plastikami. Důležité je také seznámení s tvorbou Jean-Michel Basquiata, která reagovala na něco, co tehdy všechny hodně fascinovalo, přinášela rychlý a intuitivní kresebný způsob práce, kombinaci osobních odkazů se světem pop kultury a street artu.³⁷⁶

V 90. letech si Bolf také pravidelně kupoval časopis *Ikarie*, který byl zaměřen na science fiction, fantasy a hororovou literární tvorbu. Z hudby objevuje industriální skupiny *Throbbing Gristle* a *Einstürzende Neubauten*, které pracují s hudbou a vizualitou. Je fascinován tehdejšími projekty Nicka Cavea a jeho skupiny *Bad Seeds* či seskupení *Coil*, jedné z nejvýznamnějších hudebních skupin britského undergroundu 80. a 90. let.³⁷⁷ Se zájmem sleduje také různé projevy subkultur, které odrážely emocionální rozpoložení svých tvůrců. Nesmírný počet inspiračních zdrojů se na Bolfově tehdejší práci projevil rychlým střídáním různých stylů, v čemž se jeho přístup připodobňuje neortodoxnímu způsobu práce Vladimíra Skrepla.

4.3.3 Bezhlavý jezdec

V roce 1996 zakládá Bolf spolu se spolužáky z Akademie, Janem Mančuškou, Tomášem Vaňkem a Janem Šerýchem, skupinu *Bezhlavý jezdec*.³⁷⁸ Punkový název je inspirován názvem expresionistické skupiny *Der Blaue Reiter*, ale i ruským westernem *Bezhlavý jezdec*. Nespojuje je žádný vymezený program, ale osobní a společenské vazby.³⁷⁹ Spíše než skupinou jsou tedy spíše jakousi „intelektuální platformou“, z jejíhož středu mohli formovat své názory. Umění vnímají neortodoxně jako prostor totální svobody, spojuje je otevřenost vůči všemu novému a mladistvý náboj, usilující o negaci tradice i uměleckého projevu starších autorů z generace Tvrdohlavých. Bolf se v té době dočasně vymezuje také vůči surrealismu, který mu začal „připadat jako veteš“, ale i proti kafkovskému

³⁷⁶ Bolf přiznává jeho vliv na obrazech kolem roku 1997, při práci na diplomové práci a na igelitech. In: Audionahrávka umělce 15.6.2015.

³⁷⁷ Zvuková stránka alb Coil se v různých obdobích jejich činnosti značně liší. Většina hudby Coil je odvozena od Balancovy svébytné symboliky a jeho vizí, jimiž se řídí mnohem více než nepsanými pravidly délky, stavby a gradace skladby. Mnoho skladeb skupiny zní na první poslech k nesnesení monotónně či naschvál podivně umanutě – jako by posluchač měl být obětí povýšené škodolibosti. Společným znakem nahrávek Coil by snad mohla být jejich vzdušnost – pocit hudby volně se vznášející v prostoru, kolem níž je spousta místa pro další zvuky a aranžmá, která ovšem zůstává raději prostá a proto otevřená možnostem interpretací.

³⁷⁸ Fungovali ještě několik let po škole a uspořádali celkem čtyři výstavy, k rozpadu skupiny dochází během poslední výstavy *Bezhlavý jezdec: Sláva kosmonautů zapadá prachem*, Šternbek – Olomouc, 2002 (26.3.2002 – 19.4.2002, kurátor Michal Kalhous).

³⁷⁹ S Mančuškou měl Bolf společný ateliér, Tomáš Vaněk byl jeho spolužákem od Kokolii a s Janem Šerýchem se sešel v ateliéru Vladimíra Skrepla.

existencialismu, z něhož se dle jeho názoru v průběhu 90. let stalo „*pouhé klišé pro turisty*”.

380

Ač se členové skupiny v budoucnu projeví na umělecké scéně jako výrazně různorodé umělecké osobnosti, na počátku všichni malovali. Všichni byli také dobře obeznámeni s aktuálním uměleckým děním v zahraničí, které se nesnažili slepě kopírovat, ale uzpůsobovali si je v souladu se svými osobními dispozicemi a žitými zkušenostmi. Bolf vzpomíná, že v době, když začal každý hledat svou cestu, sdružovala jejich projev „*snaha o nějaké vyprávění, filmovost*”, která se u něho projeví ve snaze o komiksový přepis skutečnosti a později rozvine v jeho specifickém zacházení se strachem.³⁸¹ Všichni kromě Bolfy směřují ke konceptuálnímu přístupu, který byl tehdy velmi aktuální³⁸², ale ani on nezůstal vůči tomuto vlivu zcela rezistentní, naopak výrazně určil způsob jeho malířské práce.

4.3.4 Princip mixování

Během studijních let se Bolf věnuje paralelně malbě a kresbě, posléze začne na plátna kreslit a ve velkém se věnuje kolážím a asamblážím. Od roku 1996 vznikají poměrně intuitivní obrazy řízené vnitřním automatismem; Bolfův automatismus má však tehdy k surrealistickému automatismu daleko, mnohem více je ovlivněn globalizovanou elektronickou vizualitou 90. let, která dovoluje volný pohyb nejrůznějších vizuálních ale i audiovizuálních podnětů.³⁸³ Jako DJ mixuje podněty z klipů, komiksů, seriálů, popu, virtuální reality, drogových delirií, porna, umění a propojuje je s vlastním fantazijním světem a obecnými archetypálními představami. Tento způsob práce byl v 80. letech vlastní Jean-Michel Basquiatovi a v euro-americkém prostředí se velmi brzy stal obecným

³⁸⁰ Audionahrávka odpovědi ze dne 15.6. 2015.

³⁸¹ Během členství ve skupině vytvoří Bolf vlastní komiks inspirovaný dětským časopisem Čtyřlístek, který nesl souhrnný název *Velký bengál*. Místo hlav kreslených postav nalepoval hlavy členů skupiny Bezhlavý jezdec – sám sebe zde stylizoval do podoby tichého Pindi, Jan Mančuška byl Mišpulín, Tomáš Vaněk Bobík a Jan Šerých Fifinka. Tyto kresby se vztahovaly k výstavě v Čimelicích a reagovaly na koncept vytváření skupin, který má své základy v dětském sdružování. In: Open House NCSU Praha: Bezhlavý jezdec, Kamera Skura, Luxsus, zámek Čimelice, září 1999.

³⁸² Bolf zkoušel dělat také instalace z použitých materiálů a odpadků, vnitřně se v této poloze ale příliš necítil, proto se napříště věnuje jen malbě.

Bolf vzpomíná, že v době, když začal každý hledat svou cestu, sdružovala jejich projev „*snaha o nějaké vyprávění, filmovost*”, která se u Bolfy později rozvine v jeho specifickém zacházení se strachem. Jan Mančuška už tehdy používal filmový jazyk, Jan Šerých pracoval se znaky, Tomáš Vaněk dělal audiosochy. In: Černá – Skřivánek (pozn. 374), s. 37.

³⁸³ „*U prací z období Nevkusných mutací, igelitů, bublin – je pravda, že neměly jasnou přípravu. Někaké předchozí záznamy byly důležité pro celkovou představu, kterou jsem v průběhu práce rozvíjel, celek ale vznikl až během práce. Předpříprava (v podobě “náhodných” či “nezamýšlených” kreseb a záznamů) tedy probíhala jen v soustředění se na celkový dojem, pocit. Ale vzhledem k charakteru práce se výsledný efekt vytvářel až během práce.*” In: Audionahrávky autora z 8. a 15.6. 2015.

uměleckým principem, popisovaným v Bourriaudově ikonické knize *Postprodukce*.³⁸⁴ Josef Bolf se tak sice na první pohled stále věnoval klasické malbě, která tehdy byla považována za přežitek, ale v českém prostředí zcela nově kombinoval čistě osobní zkušenost s vlivy nízké kultury – komiksu, béčkových hororů a naivních sci-fi příběhů, které zobrazoval s ironickým odstupem, potírajícím niterné subjektivní napojení.³⁸⁵ Inspiraci touto divokou a živelnou neoexpresivní malbou Jean-Michel Basquiata odpovídá například obraz *Martian [113]*, který se vyznačuje výraznou gestičností, kombinací figurálních prvků s uvolněnými kompozicemi barevných ploch a rychle načrtnutými ornamenty, ironií a křehkou bizardností.

4.3.5 Nevkusné mutace

V polovině roku 1997 Bolf cítil, že se opakuje, proto se rozhodl pro výraznou změnu, která se promítla do série jeho diplomových pláten. Překvapivě se odvrátil od svého narativního pop-stylu, míchajícího nejrůznější podněty směrem k abstrakci, a změnil se také formální přístup k obrazu.³⁸⁶ Zatímco dříve byly motivy kladeny horizontálně vedle sebe, nyní jsou skládány přes sebe. Barvy nově nanáší pomocí neosobní americké retuše nebo lepením barevných papírů přímo na podkladovou plochu plátna, čímž opětovně neguje tradiční rukodělnost, spojenou s tradicí domácí malby. Abstraktní tvary zprvu působí dojmem nepravidelných geometrických útvarů, postupně se však zaoblují a začínají připomínat bubliny nebo komiksové obláčky propojené šlahounovitým vedením. Na povrchu se usazují růžové chemlonové bambulky **[obr.114]** a jednotlivé útvary se začínají ztrácet pod množstvím růžových bujících nádorů **[obr.115]**. Útvary působí velmi tělesným dojmem, který je posilován také zcela neobvyklou a pro abstrakci nepřijatelnou barevností. „Nevkusnost“, záměrná odlišnost a stírání hranic mezi vysokým a nízkým uměním představovala tehdy pro Bolfa důležitý a vyhledávaný rys tvorby, jímž se vyděloval od existenciální tradice lokální umělecké scény.³⁸⁷ Inspiraci čerpal z vědecké fotografie vesmíru a buněk, z městských plánů a schémat, ale ve výsledném efektu jejich význam

³⁸⁴ Viz.: Bourriaud, *Postprodukce* (pozn. 315).

³⁸⁵ Bolfův blízký svět ke světu literatury, potažmo žánru sci-fi, které rozvíjí různé fantazijní asociace se ukazuje v názvu výstavy *Delusa a Bingara*, kterou v roce 1999 připravil pro Galerii Die Aktualität des Schönen v Liberci. Delusa je postava dívky-netopýra, která pochází z povídky *Oceán prachu* od Bruce Sterlinga. S odkazem na tuto knihu pracuje s iluzivností a pískem. Bingara byl potom druh nápoje, který pily postavy z románu *Když přitažlivost selže* od George Alec Effingera. Patrný je vliv Mikea Kelleyho.

³⁸⁶ Tyto obrazy vznikaly po předchozích Bolfových zkušenostech s kolážemi a asamblážemi, kde si osvojoval možnosti kombinování různých technik. Svět komiksu však ani zde zcela neopustil, v některých obrazech nalezneme fragmenty fixem vepsaných komiksových figurek či útvarů.

³⁸⁷ Tomáš Pospiszyl, Josef Bolf, Praha 2009.

Viz. Jiří Havránek, o nich napsal, že: „*neklid a chaotičnost těchto obrazů je prvním plánem jejich významu.*” In: Vít Havránek, Nevkusný Pepa a Bolfovy mutace, *Umělec*, č. 4, 1998, s. 24.

potlačil.³⁸⁸ Naopak se obrazy intuitivně dotýkají tématu destrukce, zhoubného buněčného bujení a virtuálního světa, v němž je diskuze zbavena mezilidského kontaktu a transformována do šifer komunikačních kódů. Bolf se tak zde opětovně ironicky vymezuje proti zavedené vizualitě tradičního umění, zejména proti estetičnosti a uměřenosti domácí umělecké produkce.

4.3.6 Igelitové ubrusy

Krátce po absolvování Akademie se Bolf stěhuje do ateliérů na Václavském náměstí, které jsou koncem 90. let živým působištěm mnoha umělců.³⁸⁹ Opět se vrací ke komiksově podmíněné figuraci, která ovlivňuje také jeho svébytný způsob narace. Stále však pokračuje v „antiumění“, narušujícím konvence klasických uměleckých forem, které zároveň pomáhá vyjádřit jeho frustraci a životní deziluzi. Podobně jako u rané tvorby Lubomíra Typlta tu tedy nacházíme určitý protestní anarchistický postoj, vedený proti konvenčním uměleckým tendencím.

Nové práce vznikají z kuchyňských igelitových ubrusů, které v 70. a 80. letech utvářely typický unifikovaný styl všech jídelen, nemocnic a domácností.³⁹⁰ V *Igelitových ubrusech*³⁹¹ propojuje Bolf nově kresbu, malbu, pokus o rozhlasovou hru, asambláž z různých podřadných materiálů a výraznou součástí nových prací se stává text. V této době si také Bolf začíná uvědomovat, že jeho tvorba se musí vydat cestou zkoumání vlastního já; tyto nové práce proto již v daleko větší míře otevřeně reagují na jeho tehdejší psychické rozpoložení, aniž by se vzdával vizuality vycházející z komiksu.³⁹² Reprezentativním zástupcem této tvůrčí etapy je igelit *You Look Like Me* [obr.116], který představuje jakousi mapu toho, „co jsem v tu dobu prožíval, co jsem četl, co bylo v rádiu, s kým jsem telefonoval. Taková mapa mého tehdejšího stavu.“ Nápis jako „Help Me“, „I'm dead“, „Sežeru ti mozek“ nebo „Jsem tvoje hvězda, ty ubožáku“ jsou často umístěné v komiksových bublinách nebo zcela volně a poukazují na to, že obsah díla je tentokrát neskryvaně osobního rázu. Halucinózní směs

³⁸⁸ Jiří Ptáček, Mnoho možností. *Ateliér*, XII, 1999, č. 2, s. 4.

³⁸⁹ Vystěhovaná tiskárna, Václavské náměstí č.p. 13-15, Praha.

³⁹⁰ Igelity i když odlišně používal také Tomáš Vaňek.

³⁹¹ Většina z rozsáhlé série igelitových obrazů se nedochovala vlivem špatného skladování, některé z nich také ohořely během požáru na výstavě v Richterově vile: O lásce, Richterova vila, Praha (3.6. – 27.6. 1999). Několik se jich nachází ve sbírce Richarda Adama.

³⁹² „Bylo tedy lépe učinit jednou provždy z mého vyhlášení jedinečnosti ctnost a pokusit se povýšit „starou svrchovanost já“ (Nietzsche) na heuristický princip.“ Citováno z: Havránek, Nevkusný Pepa a Bolfovy mutace (pozn. 387), s. 24.

různých obrazových a textových motivů prozrazuje také nový zájem o změny stavu vnímání reality.³⁹³

Komiksové kresby, *Nevzhledné mutace* i *Igelitové ubrusy* jsou shodně produktem automatické kresby, která je alternativou volných asociací, o nichž Bolf zjistil, že se jejich prostřednictvím lze dobrat k nevědomým obsahům stejně jako v hypnóze. Souvislosti s psychoanalytickými postupy budou zřejmé také v Bolfově následné tvorbě, prozrazují jeho praktické zkušenosti s psychoanalýzou, stejně jako s četbou literatury věnované této problematice. Představují tedy určité racionální nahlédnutí na vlastní niterné pocity a úzkosti, které v rámci domácí expresivní malby, představovala zcela nový element, který odporoval místní tendenci k niternému existenciálnímu prožitku. Samotné tvoření těchto uměleckých děl však narozdíl od pozdějších prací probíhá na intuitivní a spontánní bázi, což opět napovídá spíše o jeho tehdejší odmítavém vztahu k domácí „konstruované“ expresi.

4.4 Hledání osobního výrazu

4.4.1 Tvůrčí pauza

Konec 90. let s sebou přináší řadu rozčarování, mizí prvotní opojení, jímž se vyznačovala první léta po Sametové revoluci. Obdobný vývoj se odehrává také v Bolfově tehdejší životní dráze, trh s uměním nebo galerijní provoz je v té době ještě velmi málo rozvinutý a zahraničí ztrácí původní zájem o „neokoukané“ východní umění. Po absolvování Akademie a opuštění jejích ochranných zdí se Bolf proto velmi rychle začíná potýkat s existenčními potížemi, které jsou doprovázeny paralyzujícími depresemi. O těžkých depresích té doby se Bolf zpovídá v textu *Nehotové dny* z roku 2010: „*Nešlo pořádně nic dělat, jen někde sedět a doufat, že to přejde Většinou šlo usnout až k ránu, pokud se mi nepodařilo se včas opít nebo si něco vzít nebo vykouřit... ale tím se ty dny ještě natahovaly a měnily se v „Prázdné noci“*“.³⁹⁴

³⁹³ „*Přitahuje mě změny stavu vědomí, změny vnímání reality.*” In: Pospiszyl, Josef Bolf (pozn. 134), s. 88. Podobně pracuje Bolf také ve svých textech, které se vyznačují přeskováním do různých časů a dějových linek.

³⁹⁴ Bolf, *Nehotové dny* (pozn. 355), nepag.

V dané situaci, kdy mu umění neskýtá žádné existenční jistoty, se Bolf rozhodne malovat kulisy pro americké filmové produkce v Praze.³⁹⁵ Shodou okolností pracoval především na hororových filmech, pro které maloval dekorace, kulisy, scény.³⁹⁶ Právě tato zkušenost se posléze výrazně promítne do jeho pláten. Z tísnivé reality se vymaňuje alespoň po večerech, kdy celý rok 2003 uniká do virtuálního světa počítačové hry Wolfenstein.³⁹⁷ Z nejtěžších stavů se dostane během dvou, tří let, k návratu do normálního režimu mu pomáhá abstinence a psychoanalytická terapie, jež se postupem doby stává nejen léčebným prostředkem, ale i pramenem tvůrčí práce.

4.4.2 Obličej

Během práce u filmu se Bolf samostatné tvorby zcela nevzdal, ale po delších úvahách dospívá k poznání, že jeho osobnímu nastavení nejlépe vyhovuje tvorba založená na zkoumání vlastního já.³⁹⁸ Snaží se proto oprostít od akademické minulosti, kterou vnímá jako překážku³⁹⁹ a částečně se vydává i proti aktuálním uměleckým trendům, které s niternou projekcí autorova subjektu nepracují.

Po večerech vzniká z vnitřního přetlaku rozsáhlý cyklus tušových a akvarelových kreseb, kde zcela zmizela textová část a naopak se s obsesivním zaujetím opakuje motiv obličej. ⁴⁰⁰ Za jeden večer ze sebe Bolf v rychlém sledu „vychrlí“ dvacet až třicet automatických akvarelových portrétů, které neprocházejí žádnou racionální kontrolou, a lze je tedy označit jako projev elementární exprese, která byla v té době patrně považovaná za neaktuální a přežitou. ⁴⁰¹ Portréty mají podobu zmutovaných jedinců, jejichž vzhled

³⁹⁵ Vidina lepší budoucnosti přišla se sběratelem Richardem Adamem, který si za peníze za práci u zahraniční firmy mohl kupovat obrazy současných umělců, aby je povzbudil v další práci. In: Tereza Nekvindová, Je to daleko lepší, než to bejvalo: Rozhovor s Josefem Bolfem. *Stavba*, XVII, 2010, č. 3, s. 8.

³⁹⁶ Podílel se například na těchto filmech – kriminální a mysteriózní thriller *Z pekla/From Hell* (2001), který vznikl na motivy Jacka Rozparovače; akční horor *Blade II* (2002); *Liga výjimečných* (2003) s osamělými a výstředními komiksovými postavami.

³⁹⁷ Hra vyšla v roce 2003. Spojenecký špion William „B. J.“ Blazkowicz je vyslán na důležitou misi do nacistické pevnosti Castle Hollehammer. Má zde za úkol odhalit tajný program Třetí říše s krycím názvem Operation Eisenfaust (Operace Železná pěst), jejíž snahou je vytvoření dokonalé nacistické armády.

³⁹⁸ Během pobytu v New Yorku v roce 2007 (programu International Studio and Curatorial Program) si Bolf ověřil, že se cení především osobní vklad umělce, dílo tedy musí být především osobní. In: Katarína Uhlířová, Josef Bolf. *Flash Art*, září 2007-květen 2008, č. 7-8, s. 33.

³⁹⁹ „Došlo mi, že se musím vrátit před jakékoliv výtvarné vzdělání, i když samozřejmě s vědomím této záměrné negace. Zkusil jsem si vzpomenout, co jsem dělal jako dítě a začal jsem kreslit na papír různé ty polozvířecí, pololidské hlavy.“ In: Černá – Skřivánek (pozn. 374), s. 36-37.

⁴⁰⁰ Série obličejů z roku 2002-2003 byla v podobě instalace pokrývající celou stěnu vystavena na 5. bienále mladého umění Zvon, Dům U Zvonu, GHMP, Praha (kurátor: Karel Císař, 15.4. – 5.6. 2005).

⁴⁰¹ „Teď už se mám zase víc pod kontrolou a záleží mi víc na tom, jak jsou mé práce přijímány. Ale dlouhou dobu jsem se vůbec pod kontrolou neměl,“ říká s napjatým pousmáním. „Bylo to náročné, to sociální fungování a psychika.“ In: Christian Rühmkorf, Josef Bolf, malíř strachu. In:

<http://www.goethe.de/ins/cz/prj/jug/the/ang/cs11178021.htm>, vyhledáno 7.5.2015

se pohybuje na pomezí mezi dětmi a zvířaty, mezi postavami z komiksů nebo dětské literatury, což naopak poukazuje na Bolfovu příslušnost k mladé generaci, která se komiksovou vizualitou obrací proti sterilnímu vysokému umění a principům konvenčního zobrazení. Křehkost těchto papírových kreseb kontrastuje s brutální destrukcí tělesné schránky, jež má poukazovat na ztrátu psychické rovnováhy. Pocity selhání jsou vizualizovány v podobě nápisů, jako „Selhání“, „Smrt“ nebo „k.o.“ na svetrech a ke krku upnutých košilích [obr.117].⁴⁰² Krev, která je nezbytnou rekvizitou každé kresby, je nejen metaforou odkrývající stav vlastního nitra, ale i reziduem hororové estetiky.

4.4.3 Obsesivní motiv portrétu

O obsesi tématem, sklouzávající až k psychickému automatismu svědčí, že se Bolf tématem portrétu nepřestal po období největší krize věnovat a přiznává mu uklidňující účinky.⁴⁰³ Naopak se setkáváme stále s novými a novými rozsáhlými konvoluty kreseb, které přejímají aktuální podobu jeho obrazové stylizace [obr.118, 119]. V řadě z nich se ale obrysové linie a barva zcela uvolňují od reálného předmětného zobrazení, což svědčí o snaze vyjádřit automatickou kresbou podvědomé, neustále se vyjevující obrazy. Také motivy zraňování jsou spíše než zobrazením fyzické bolesti odrazem vnitřních svárů.⁴⁰⁴ Právě tyto autoportréty a další kresby obličejů mají v kontextu Bolfova díla zvláštní postavení, protože jsou nejvíce spojeny s nitrem umělce, s jeho duší a aktuálními psychickými stavy. Podobné tendence nacházíme například u Edvarda Muncha, u něhož tvoří autoportréty taktéž důležitý segment jeho tvorby.⁴⁰⁵ Stejně tak Bolf se k portrétním kresbám neustále vrací, aby se zde vypořádával s problémy svého nitra a reflektoval svou existenciální osamělost.

4.4.4 Texty jako součást subjektivní výpovědi

Během tohoto tvůrčího mezidobí začínají vznikat také existenciálně laděné texty, v nichž se odráží Bolfova tehdejší životní situace. Na počátku ještě některé vykazují nepopíratelný vliv světa komiksu, do jeho zdánlivě humorné povahy projektuje Bolf

“*Je to takový automatický výraz, který mi pomohl najít si vlastní abecedu – výrazový slovník.*” Audionahrávky, 15.6.2015.

⁴⁰² Tyto motivy jsou přímými odkazy na Bolfovu osobu, v dětství nosil tento typ oblečení.

⁴⁰³ „*Kresby jsou hodně nahodilé, přináší úlevu, uklidnění.*”.. „*Určitě je to způsob projekce, někdy také člověk vnímá lidi jako hlavy*”, In: Audiozáznam, 15.6. 2015.

⁴⁰⁴ V kresbách je obrysovost figure otevřená, kdyžto v obrazech je vždy postava přesně vymezena svými konturami.

⁴⁰⁵ Téma autoportrétů jako výzkumu vlastního já je přítomné také u Ernsta Ludwiga Kirchnera nebo Maxe Beckmanna. In: Iris Müller-Westermann, *Die Selbstbildnisse*, London 2005, s. 7.

své osobní problémy, což odpovídá soudobým zahraničním tendencím a poukazuje na projekci zpracovaných forem expresivního výrazu, využívajících principy ironie a metafory.

V době uměleckého hledání vychází Bolfova „komiksová“ knížka *Chtěl bych sbírat kousky tvého srdce až ti jednou pro někoho pukne* [obr.120], na níž pracoval v době těžkých depresí, a nepochybně zde odkrývá prvky jeho osobního příběhu, které však zakódoval do mnohoznačného celku.⁴⁰⁶ Mezi inspirační zdroje patří český komiks *Vzpoura mozků*,⁴⁰⁷ filmy *Matrix* či *Pátý element* (1997),⁴⁰⁸ český *Čtyřlístek*, seriál *Simpsonovi* nebo filmy Davida Lynche. Se stylizací neradostného tématu do podoby komiksu a prolínáním různých dějových linií pracuje také Bolfův oblíbený „komiks“ *Jimmy Corrigan: nejchytřejší kluk na světě*,⁴⁰⁹ který je ve skutečnosti poloautobiograficko-piktografickým románem vyprávějícím příběh dospělého chlapce závislého na své matce, sblížujícího se s náhle objeveným otcem.

V černobílých kresebných liniích se prolíná osobní rovina a rovina ohlasů na různé žánry populární kultury. Vystupují zde různé postavy, z nichž jsou některé převzaté nebo jako převzaté působí. V kresbách černou obrysovou tuší vykresluje Bolf pocity existenciální těžkosti hlavního hrdiny, Bolfova alter ega, které své problémy utápí k alkoholovému deliriu. Postupně se zde vynořuje také sci-fi rovina o paralelním světě, která je v polovině knihy opuštěna, ale objevují se tu také prvky odkazující na místní prostředí, jako je normalizační sídliště nebo hospoda s pohledem na velkoměsto. Hlavní hrdina se podivuje síle bolesti z lásky a obyčejné existence a pro bolest si vystřelí mozek, následně potkává nejrůznější průvodce a celý děj nakonec skončí apokalypsou.

Na předchozí komiks navázal Bolf příběhem *Incredible Story* (2003), který na pokračování vycházel v časopise *Umělec*.⁴¹⁰ Hlavní hrdinové příběhu – Pako, Luis a Pele jsou v něm pohlceni „hmotou“ a vystaveni extázi. Tentokrát se už Bolf nesnaží o jednotnou spojující narativní linku, vznikají tak spíše jednotlivé obrazy doprovázené textem. Na stránkách se chaoticky míchají jednotlivé motivy, které připomínají stránky ze skicáku. *Incredible Story* lze chápat také jako způsob, jak se vyrovnat s depresí nebo psychickým

⁴⁰⁶ Jako vedlejší produkt komiksu vzniká několik obrazů s postavou hlavního hrdiny Paka.

⁴⁰⁷ *Vzpoura mozků* je český komiks, který vycházel v časopisu *ABC mladých techniků a přírodovědců* v letech 1977-1979, posléze vyšel v publikaci *ABC Speciál 86*^[1] a *ABC Speciál* (podzim 2008). Scenáristou je Václav Šorel, kreslířem František Kobík. Autor Václav Šorel napsal komiks *Vzpoura mozků* v polovině 70. let 20. století, zpola z obdivu k počítačům a zpola z obavy, kam se jejich vývoj dostane.

⁴⁰⁸ Děj se točí kolem zla, které se každých 5000 let snaží zničit Zemi. Film obsahuje prvky sci-fi, komedie, romantického filmu, thrilleru.

⁴⁰⁹ Chris Ware: *Jimmy Corrigan: nejchytřejší kluk na světě*, BB Art 2004 (v originále: *Jimmy Corrigan, the Smartest Kid on Earth*, 2000)

⁴¹⁰ Josef Bolf, *Incredible Story*, *Umění*, 1/2003, 2/2003, 3/2003.

onemocněním.⁴¹¹ Po této zkušenosti Bolf komiks opustí a zavrhne jeho až příliš popisnou narativitu. Ve své budoucí tvorbě používá text a obraz téměř výhradně odděleně, případně tu text figuruje v rámci obrazu jako invokace daného pocitu. Tato zkušenost s komiksem však Bolfovi umožnila míchat dějové linie, rozvinout volnost vyprávění, snovou představivost světa a různě zmutované jedince, což se posléze promítne do jeho pláten.

S psaným slovem pracuje Bolf nadále jako se samostatným útvarům. Většinou se jedná o záznamy snů a autobiografické útržky situované do období počátku osmdesátých let, jejichž součástí je také popis obecné sociální situace. Povídky a texty Bolfovi slouží jako způsob osobní výpovědi, ale mohou se vztahovat také ke konkrétní obrazové sérii. V některých je patrná snaha autora nesdělit, co je pouhá fikce, a kde se již nachází v čistě osobní oblasti.⁴¹² O kaleidoskopickém způsobu výstavby textu a dekonstrukci pocitu svědčí povídkové texty Josefa Bolfa – *Zlatý čas*⁴¹³ a *Ty*⁴¹⁴. Texty jsou zpravidla vyprávěny ve druhé osobě a občas je čtenář upozorněn na to, že ani sám vypravěč si není jist, zda se jedná o realitu nebo snový přelud.⁴¹⁵ Největší otevřenost ve vztahu k vlastní psychické konstrukci nalezneme naopak v textu *Nehotové dny*, v němž Bolf nejotevřeněji promlouvá o období nejtěžších depresí.⁴¹⁶

4.4.5 Zkušenost s „jinými“ stavy

V této době prožívá Bolf obtížné depresivní období, které je doprovázeno nespavostí, neschopností jakékoliv aktivní činnosti a také psychotickými příznaky,⁴¹⁷ které se dostávají samy od sebe nebo jako součást střízlivění po požití alkoholu nebo marihuany, jimiž se snažil deprese zahánět.⁴¹⁸ „Stavy utlumení“ nebo zkušenost s pozměněným způsobem vnímání reality se potom projevuje v několika málo obrazech té doby, které působí jako osobní

⁴¹¹ Jen některé obrazy ještě působí jako jednotlivá okna z komiksu, jako kupř. cyklus velkých obličejů Narapioia (2002).

⁴¹² „*To, co budu vyprávět v první osobě, i když vůbec nemám potuchy, jestli se to stalo, natož jestli se to stalo mně, se odehrálo v roce 1983, v době, kdy mi bylo 12 let.*” In: Josef Bolf, *Zlatý čas*. Brno 2005, nepag.

⁴¹³ Bolf, *Zlatý čas* (pozn. 412), nepag.

⁴¹⁴ Josef Bolf, *Ty* (2009), in: Petr Vaňous – Martin Gerboc, *Saatchiho předsíně. Texty o současnosti v malbě*, Praha-Bratislava, 2010, s. 147-151.

⁴¹⁵ „*To, co budu vyprávět v první osobě, i když vůbec nemám potuchy, jestli se to stalo, natož, jestli se to stalo mně, se odehrálo v roce 1983, v době, kdy mi bylo 12 let.*” In: Bolf, *Zlatý čas* (pozn. 412), nepag.

⁴¹⁶ Text *Nehotové dny* vznikl v roce 2010 jako doprovodný text k výstavě v Galerii Nashledanou.

⁴¹⁷ „*Byl jsem pak většinou jako naruby obrácená rukavice, s vniřnostmi vláčenými po ulicích, všechny orgány byly venku místo toho, aby byly bezpečně zavřené pod kůží. Ta mokrá stopa byla navíc všude cítit a každý lovec mne mohl snadno najít.*” In: Bolf, *Nehotové dny* (pozn. 355), nepag.

⁴¹⁸ V určitých obdobích Bolf užíval marihuanu a LSD, přičemž některé výzkumy tvrdí, že marihuana může tyto depresivní stavy ještě prohloubit: „*Většinou šlo usnout až k ránu, pokud se mi nepodařilo se včas opít, nebo si něci vzít nebo vykouřit... ale tím se ty dny ještě natahovaly a měnily se v “Prázdné noci”. Někdy se dostavovaly jako součást střízlivění...*” In: Bolf, *Nehotové dny* (pozn. 355), nepag.

projekce umělce, jenž se opiátý snaží zahnat trýznivé existenciální pocity.⁴¹⁹ Výmluvný je například malý obraz s názvem *Slon je slon [obr.121]*, na kterém je zachycen gumový slon s plačtivě smutným výrazem a v neuroticky působící barevné kombinaci růžové a tyrkysově modré.⁴²⁰ Osobní zpověď je tu tedy opět zahalena do ironie „zpracované“ exprese, což má skrýt či odlehčit tíživý depresivní stav autora.

Vliv psychotických stavů je patrný také na příkladu série abstraktních obrazů s motivem barevných bublinovitých útvarů **[obr.122, 123]**, které Bolf v roce 2004 vytvořil.⁴²¹ Bolf v nich používá akryly v kombinaci s barevnými šelaky rozpustnými v lihu, které nanáší na plastovou samonalepící fólii. Černou lihovou linkou jsou vytvářeny bublinovité formy, které jsou dále vybarvovány sytými tóny růžové, fialové, zelené, červené. Obrazy procházejí ještě „*fází rozmývání, polévání alkoholem nebo zapalováním barev*“.⁴²² Podobně jako v případě *Nevkusných mutací* jsou i tyto abstrakce biologického rázu, jsou ale barevně živější, a poukazují na novou inspiraci graffiti, disneyovskou vizualitou, pop artem nebo cartoons průmyslem, který pracuje s karikaturní nadsázkou tvaru, flashovou animací nebo amatérskou kresbou. Můžeme zde nalézt také afinity, které tuto Bolfu tvorbu spojují s Pollockovým dílem, v němž prostřednictvím automatismu snaží vyjádřit hlubinné vrstvy lidské psychiky⁴²³, u Bolfa jsou skryty pod líbivou barevnost a zdánlivou odpoutanost od předmětného světa.

4.5 Téma smrti

4.5.1 Zmutované postavy

V roce 2004 přichází obrat k lepšímu, jak z hlediska existenčního, tak psychického.⁴²⁴ Po sérii barevných abstraktních bublin se Bolf natrvalo obrací k figuraci, jejíž výrazové možnosti mu nejlépe umožňují zpracovávat témata osobního rázu, která jsou však opětovně propojena s množstvím nejrůznějších inspiračních zdrojů, čímž umělec před divákem stírá míru své osobní projekce. Tématem, které prostupuje zejména jeho práce z let 2004 až 2006,

⁴¹⁹ „*Jisté období je hodně ovlivněno THC a kouřením trávy*“, které přináší „*utlumení*“, v tvorbě je potom patrná *zkušenost s jinými stavy*. Obrazy jsou spíše ovlivněny „*procítáním z tohoto stavu*“ nebo vznikly v *kocovině*. .. „*Alkohol ve mně ani nezpůsobuje větší spontaneitu, spíše se pak nelze soustředit*.“ Bolf nikdy nemaloval opilý a jen opravdu málokdy pracoval přímo pod nějakými jinými látkami. In: Audionahrávky, 8. a 15.6. 2015.

⁴²⁰ Z této série pochází i několik dalších obrazů: *Kočička a prasátko* (soukromá sbírka), *Pejsek* (2002-2003) a *Myš* (2002-2003).

⁴²¹ Tyto biologické abstrakce podle Bolfa hodně souvisí s THC a s vnitřními psychedelickými stavy.

⁴²² Používal tehdy šelaky ředitelné lihem, po zapálení z nich vyhořel líh a zůstala kresba šelakem na plastové desce. Se zapalováním obrazů experimentoval předtím jen v rámci výstavy „*Nebe je kino kámo*“ (Art Factory, Praha, 6.4. – 12.5. 2015, spolu s Petrem Písaříkem a Vladimírem Skreplem).

⁴²³ Pospiszyl, Josef Bolf (pozn. 387), nepag.

⁴²⁴ Větší počet obrazů prodává sběrateli Richardu Adamovi.

je motiv sebevraždy, kterým se Bolf patrně snaží vyrovnat s obdobím těžkých depresí, jež jsou obecně doprovázeny sebevraždnými myšlenkami.⁴²⁵ Zpočátku je tato figurace vlivem komiksové estetiky výrazně stylizovaná a jakoby zmutovaná. Obrazy pololidských a polozvířecích postav, jejichž vzhled je inspirovaný komiksy, počítačovými hrami a pohádkovým světem, se snaží zastřít tíživou povahu niterné subjektivní výpovědi. Změkčení je dosahováno také prostřednictvím „pohádkově“ růžové barevnosti, která ale obrazům v důsledku dodává ještě větší psychickou labilitu. Prostřednictvím nízkého umění a atypické barevnosti se Bolf snaží zastírat svou osobní projekci do pláten, což patrně souvisí s přetrvávající snahou vymezit se od tradice domácí, temně laděné existenciální malby.

4.5.2 Sebedestrukce *Suiside Girls*

Inspirací pro nový figurální typ v sérii *Suiside Girls* byla čtyřlístková postava Fifinky, ale i počítačová hra *Return to Castle Wolfenstein* (2003), v níž se objevují dráždivé, vyzbrojené ženské postavy. Na Bolfových obrazech proto vystupují dívky s lebkami nebo zvířecími hlavami namísto obličejů. Jejich všudypřítomným atributem je pistole, kterou však v sebevražedném gestu obrací proti sobě [obr.124, 125].

Jako residuum inspirace graffiti estetikou používá Bolf airbrushovou techniku americké retuše. Nanášení barvy speciální pistolí je způsobem tvorby, atakujícím plochu plátna. Výsledkem je hladká, plošná a neosobní technika, u níž mizí fyzická přítomnost umělce. Na důležitosti nabývá role růžové barvy, která bude v kontextu dalšího Bolfova díla hrát velmi důležitou roli⁴²⁶, zde posiluje celkový výraz vnitřní rozpolcenosti, melancholie, duševní nevyrovnanosti a lability. Prostřednictvím této neosobní „nemalířské“ techniky a nelidských figurálních typů Bolf sleduje linii, v rámci níž usiluje o zastření osobní projekce a využití moderní vizuality nízké kultury.

4.5.3 Smrt jako přesun do jiné dimenze

V roce 2005 se v Bolfově kariéře sešlo několik šťastných milníků, které podpořily nebývalý tvůrčí náboj. Vznikají desítky rozměrných obrazů s komplikovanými kompozicemi, paradoxně ale stále setrvává u tématu smrti a sebevraždy. V obrazech zůstává výrazná temná

⁴²⁵ Sebevražedné myšlenky jsou doprovodným jevem deprese. Také halucinace, způsobené požitím drog mohou vést k záměrnému nebo nezáměrnému sebepoškození.

⁴²⁶ Použití růžové barvy souvisí podle Bolfy se lží, která je nám v dětství o růžové barvě vykládána, a za kterou jsme později kritizováni. (růžová jako barva pokožky). Použití růžové barvy souvisí ale také s módní „profláklostí“ růžové barvy.

atmosféra a výtvarně podaná nekontrolovaná narace, doplněná kombinací nejrůznějších figurálních typů. Uceleným tvůrčím počinem byla expozice, kterou Bolf připravil pro výstavu Finalistů Ceny Jindřicha Chalupického v Městské knihovně v Praze.⁴²⁷ Jeho prezentace sestávala z instalace, složené ze dvou desítek kreseb, čtyř třímetrových obrazů, vycpané figury v životní velikosti a několika stovek vlastnoručně vyrobených bambulí [obr.126-130]. Téma smrti bylo také obsaženo v samotném názvu expozice *Každý, koho miluješ, jednou zemře*, jako něco, co je naprosto nevyhnutelné a osudové.

Obrazy z této série jsou opět výsledkem práce s airbrushovou pistolí, používáním šablon a pečlivým vykrýváním ploch, což předpokládá precizní přípravu každého jednotlivého plátna a je tedy v zásadním rozporu se spontaneitou, přítomnou v jeho kresbách. V obrazech i instalaci převládala růžová barva, doplněná o odstíny černé. Zobrazené figurální typy se podobají postavám předchozího obrazového cyklu, jsou to bílé, křehké bezpohlavní typy se zvířecími hlavami, a kontrastují s veskrze barevnými plátny. Do obrazů je zakomponována celá řada symbolů, které podporují zdánlivě pohádkový vzhled obrazů⁴²⁸, který je ve skutečnosti spíše důsledkem zapojení psychedelické volné imaginace.⁴²⁹ Zdánlivě jsou již tyto náměty zasazeny do reálnějšího prostředí dopravních prostředků, ale ve skutečnosti jsou stále ovlivněny obrazností počítačových her, kterým Bolf v té době propadl, a obrazy proto koncipoval jako sekvence z počítačové hry.⁴³⁰ Na „hráčskou posedlost“ videohrami poukazuje také pás obličejů, představující různé typy charakterů, které si člověk může ve hře navolit, nebo k nim dospívá v průběhu postupujících herních kol. Plátna si ponechávají otevřené možnosti interpretace, ale stěžejní zůstává atmosféra bezvýchodnosti, neúspěšné snahy o navázání dialogu a smrti, na kterou nejotevřeněji poukazuje scéna hromadné sebevraždy z obrazu *Auto* [obr.127]. Sebevražda je tu tedy tentokrát podávána jako nezbytný krok pro postup do dalšího hráčského levelu.

Expresí těchto obrazů je důsledkem jejich bolestivého obsahu, kontrastujícího s růžovým laděním obrazů. Ryze individuální pohnutky tu Bolf halí do vizuality počítačových her, aby zastřel vlastní subjektivní projekci do plátna a mohl se bez vysvětlení věnovat tíživým existenciálním otázkám. Příznačná je tu snaha „namixovat si“ z množství

⁴²⁷ Výstava finalistů se konala od 4.11. 2005 do 1.1. 2006.

⁴²⁸ Keř má souvislost s biblickým hořícím keřem, blesky s energií, ale i destrukcí. Motýl je krásný, ale současně prochází nevzhlednou fází transformace, během které se nachází ve stadiu kukly. Auto je přítel, který ale nemusí být vždy spolehlivým společníkem. In: Audionahrávka umělce 15.6.2015.

⁴²⁹ „Psychedelická imaginace se šťastně potkala se sentimentem a pohádkovou ilustrací. Jako kdyby Bolfovi cosi našeptávala Helena Zmatlíková, ovšem na dojezdu kvalitního LSD.“ In: Jiří Ptáček, Smrtí to všechno začíná, In: A2, 12/2006. In: <http://www.advojka.cz/archiv/2006/12/smrti-to-vsechno-zacina>, vyhledáno 28.4. 2015.

Tomáš Pospiszyl přirovnává tato plátna k psychedelickým obrazům Petera Maxe z 60. let, ale i se středověkou duchovní malbou. In: Pospiszyl, Josef Bolf (pozn. 134), s. 88.

⁴³⁰ Nekvindová (pozn. 395), s. 9.

nejrůznějších zdrojů podobu koncového obrazu, což se diametrálně odlišuje od domácí existencialistické obraznosti, která primárně vyvěrá z osobních zdrojů autora, spjatých s jeho vlastním nitrem nebo prostředím, ve kterém se pohybuje.

Na přelomu let 2005 a 2006 vytvořil Bolf rychle načrtnuté rozměrné kresby nahozené černým akrylem, které působí specifickým surovým dojmem. V těchto rozměrných kresbách zužitkoval přetlak námětů a figurálních typů, na něž v předchozích obrazech nezbylo místo. Název výstavy *Death Is Not The End?*, pro níž byly kresby koncipovány, reaguje na titul předchozí výstavy a současně napovídá, že tentokrát za obrazy stojí hudební inspirace.⁴³¹ S odkazem na tuto hudební skladbu je smrt chápána jako přesun do jiné dimenze, tedy opět jako nový počátek. Tyto velké kresby vznikají bez předchozí přípravy postupem alla prima, což poukazuje na tvůrčí postup elementární exprese. Práce jsou ovlivněny vztahy, které Bolf tehdy prožíval, ale rezonuje zde také vliv nového prostředí Únětic, kde na něho doléhá vliv starých kultur. Zůstává figurativní typ na pomezí dívek a zvířat, který se tentokrát podobá laním. Přítomné jsou rekvizity zbraní – figury už ale neobrací zbraně jen proti sobě [obr.131, 132]. Nápis inspirovaný heavy-metalovou estetikou⁴³², jako „*Desperation*“, „*Helpless*“ či „*Hopeless*“ poukazuje na stále přítomné zoufalství, bezmocnost a beznaděj, jež ve skutečnosti nevyvolává neznámý nepřítel, ale jsou již obsaženy v jejich mysli. Prostřednictvím této komiksové estetiky tedy Bolf stále tematizuje stavy deprese, s nimiž se opakovaně potýká. Širší obsahovou resonanci plátna získávají díky tomu, že jimi souběžně kopíruje depresivní náladu celé západní společnosti.

4.5.4 Temný pohádkový okultismus

V průběhu roku 2005 navštěvuje Bolf nový ateliér v Úněticích u Prahy, který sdílí ještě s několika dalšími umělci.⁴³³ Je to tiché místo uprostřed lesa, na jehož území bylo objeveno pravěké pohřebiště z rané doby bronzové. Dané místo v Bolfovi přirozeně probouzí zájem o magii a čarodějnictví jako negativní spirituální hodnotu. Zajímá se o pohanské rituály, symboly, alegorie, zobrazení nepříjemných stavů. Současně opět vyhledává tuto temnou hororovou atmosféru také ve filmech zasazených do lesů, reprezentovaných známým hororem *Záhada Blair Witch*.⁴³⁴ Výrazným inspiračním zdrojem je ale také hudba – indie

⁴³¹ Název písně Nicka Cavea a The Bad Seeds použil Bolf pro výstavu v Moravské galerii v Brně v roce 2006.

⁴³² S heavy-metalovou estetikou souvisí také patrně motiv lebky, srdce se zkříženými kostmi, křídla, parohy, sova/orel.

⁴³³ Ateliér sdílel s Jakubem Hoškem, Janem Šerých a Rafány.

⁴³⁴ The Blair Witch Project (1999).

rock, avantgardní metal, tedy skupiny spojované se specifickými subkulturami a osobitým životním stylem, jejichž vliv se projevuje v nové stylizaci nápisů a zvláštní symbolice.

Nové obrazy působí ale již o něco klasičtější a malířtější stylem, což poukazuje na Bolfův aktualizovaný zájem o tradici malby.⁴³⁵ Zejména zde zaznívá inspirace surrealismem, k němuž si po období jeho negace našel novou cestu.⁴³⁶ Jeho vliv zde zaznívá v imaginativním spojování různorodých prvků do často bizarních a tajemně působících celků.⁴³⁷ V obrazech se objevuje velké množství symbolů, které však neodkazují na konkrétní význam, ale volně se na sebe v průběhu práce napojovaly. Proces malby už také není tak promyšlenou záležitostí, jako tomu bylo v případě prací pro Cenu Jindřicha Chalupceckého, je více uvolněný, Bolf více pracuje s volným proudem asociací, díky čemuž tu opětovně rezonuje elementární exprese. Všemi obrazy prochází spojovací linka vztahovosti a fatální podoba lásky.

Přímým inspiračním zdrojem monumentálního čtyřdílného obrazu [obr.133] byla potom píseň skupiny Liars *There Is Always Room on the Broom*,⁴³⁸ ovlivněná jejich pobytem v odlehlé rurální části New Jersey a zájmem o čarodějnictví. Množství výjevů, které se odehrávají na pozadí tmavého lesa, vzbuzuje dojem temného společenství, praktikujícího různé obřady a přinášení obětí. Tyto výjevy jsou v kontrastu k poměrně pestré barevnosti a jemné měkkosti antropomorfizovaných zvířátek, která vznikají kombinací malířské a airbrushové techniky. Prolíná se zde mnoho Bolfových formálních rysů, jak z let minulých, ale i těch, které budou velice důležité pro jeho budoucí tvorbu. V podobném, dekadentně pohádkovém duchu s figurami, které jsou napůl lidé, napůl zvířata, se nesou ještě některé obrazy z následujícího roku.

4.6 Fazety strachu

4.6.1 Přejít do reálného světa

Během roku 2006 přichází v Bolfově tvorbě výrazný zlom. Obrazy opouští pohádkovou dekadentní atmosféru a namísto mutujících zvířecích figur se zde objevují dětské postavy chlapce a dívky, které již citelněji ukazují na spojitost s obdobím Bolfova dětství.

⁴³⁵ Zejména Balthus, na kterém Bolf fascinuje specifická atmosféra obrazů, ale i způsob, jakým reflektuje starší umění.

⁴³⁶ V rámci surrealismu se Bolf inspiruje zejména tvorbou Toyen, Jindřicha Štyrského a Jana Švankmajera.

⁴³⁷ Bolf se zajímá také o snímky Davida Lynche, jehož umělecký projev je ovlivněn expresionismem, a pro jeho specifický styl režie je typická iracionální stavba děje a surrealistická sdělení, díky čemuž jsou jeho projekty vesměs považovány za kontroverzní a těžko stravitelné.

⁴³⁸ V překladu: „Na koštěti je vždy místo.“

Tematizace smrti ustupuje do pozadí, hlavním obsahem nových pláten je strach, který číší z tváří dětských figur a je přítomen také v jejich snaze maskovat se před okolím.⁴³⁹ Atmosféru úzkosti podtrhuje zasazení scén do reálné sídlištní architektury Jižního města, které Bolf svou zvráceností přitahuje a vyvolává v něm reálné vzpomínky na dětství: „*Velkorysost venkovních ploch a proti nim stísněnost bytů je v totálním protikladu, bylo to všechno naopak. Nedávno jsem našel fotky z doby, když jsme se tam přistěhovali, bylo mi pět let. Bylo to obrovské chaotické staveniště – nebo město po bombardování. Ale stejně to mělo určitou romantiku, kde na jedné straně jako by stáli nepřátelští dělníci, na druhé straně děti stavící si bunkry a budující si vlastní světy. Z betonových valů jsme to měli kousek do lesa a divočiny.*”⁴⁴⁰

4.6.2 Škrábané obrazy

Zatímco námětová linie se usměrňuje do tematizace strachu v prostředí sídlištní panelové architektury, technické možnosti se v té době rozbíhají do několika různých linií – paralelně vznikají voskové škrábané obrazy, obrazy na sametu a akrylové obrazy na plátně. Technika proškrabávání představuje upravenou variantu oblíbené dětské techniky, jež se výrazně odlišuje od hladce nanášené malby předchozích obrazů nebo od bezdotykové techniky airbrushu. Bolf růžové voskovky vaří a posléze je nalévá a natírá na plátno, následně je celá plocha plátna pokryta vrstvou černé tuše, kterou rozmývá nebo do ní pomocí nožů a jehel vyškrabává výsledný motiv, případně odkrývá větší partie podmalby. Proškrabávání obrazů popisuje Bolf jako zraňování: „*Škrábané obrazy jsou takové jemné, systematické ubližování. Zásahy nebyly razantní, spíš urputné.*”⁴⁴¹ Nové obrazy tak v sobě nesou výraznou tělesnou stopu, jejich vznik je veskrze fyzickou záležitostí, která poukazuje na drásavou nutnost zobrazit svou bolest.

Vzhledem k náročnosti Bolfovy techniky se však také zesiluje důraz na předchozí přípravu plátna. Obrazy jsou předem výrazně promyšlené, každý jednotlivý tah je pod kontrolou; vše je předem prověřeno v přípravných kresbách. Vznik obrazů a jejich výsledná podoba jsou tedy ve své podstatě pečlivě konstruované, což vypovídá o silné projekci kalkulované exprese, jejímž prostřednictvím však autor zpracovává ryze osobní témata, což, jak jsme již poukázali, odkazuje na zajímavé souvislosti s tvorbou českých, generačně starších autorů. Bolf také začíná používat fotografické předlohy prostorů, které

⁴³⁹ Anna Freud, Já a obranné mechanismy, Praha 2006, s. 23.

⁴⁴⁰ Josef Bolf, in: Otto Urban, Forlorn Martyrs Pull A Mirror From The Abyss, Praha 2012, s. 5-6.

⁴⁴¹ Nekvindová (pozn. 395), s. 11.

tvoří základ pro definování prostředí. Vznikají tak pravoúhlé, perspektivní, schematické prostory, do nichž jsou zasazovány předem vybrané figury. Důležité začínají být také vzájemné vztahy mezi postavami, které mají posilovat výsledný efekt strachu.

Bolf i kvůli náročnosti nové techniky opětovně omezuje barevnou škálu na dvojtón černé a růžové. Zvláště růžová barva pro něho má specifický význam; její použití odkazuje na „*lež dospělých*“, kteří dětem tvrdí, že kůže je růžová.⁴⁴² Růžová je však také symbolem nevinnosti, duševní nevyrovnanosti, lability. Černá je potom jejím opakem, symbolizujícím temno, noc, nicotu, ďábla. Kombinace těchto dvou barev dobře postihuje střet dětské nevinnosti s neviditelným, a přesto přítomným zlem a opět tak zdařile reflektuje vnitřní rozpoložení autora.

4.6.3 Měkký a růžový

Proškrabávanou technikou vytvořil Bolf v roce 2006 sérii obrazů, které vystavil na výstavě *Měkký a růžový* v galerii Hunt Kastner. První obraz pojatý touto technikou zachycuje motiv sídliště s třemi auty [obr.134], ve kterém lze rozpoznat, že si Bolf novou techniku ještě osvojuje a zkoumá její výrazové možnosti. Jednotlivé tvary jsou vystiženy co nejjednodušeji, ponejvíce se drží pouze v pravých úhlech, důsledkem čehož se obrazy ocitají na pomezí malby a kresby. O postupném osvojování technických možností dané techniky napovídají také malé nebo střední formáty prvních obrazů, které kontrastují s rozměrnými plátny z pozdější doby. Postupně se však Bolf pouští do větších formátů a složitějších kompozičních celků.⁴⁴³

Nápadnou změnou oproti předešlé tvorbě je také výrazná změna prostředí, které je nyní už reálným městským prostředím, kde za předlohu Bolfovi slouží konkrétní fotografie z rodinného alba nebo nově pořízené snímky. Vstupuje tedy do reálného prostředí svého dětství a reálných traumatických zážitků.⁴⁴⁴ Sám říká, že v obrazech vychází z věcí, které jsou „*opravdu osobní a které mi někdy přerůstají přes hlavu*“.⁴⁴⁵ Často jsou zde přetaveny také motivy, které se mu objevují v mysli, ale o nichž neví, co znamenají nebo témata, o kterých mu připadá důležité mluvit. Výrazový efekt řady z nich však ještě posiluje dodáním

⁴⁴² Z rozhovoru s umělcem, 30.3. 2015.

⁴⁴³ První výstava škrábaných obrazů probíhá již v létě roku 2006: *Měkký a růžový/Soft and Pink*, Hunt Kastner, Praha (15.5. – 15.7. 2006).

⁴⁴⁴ V této době se také na sídliště Bolf ve svém reálném životě vrací. Žil tam otec a Bolf u něho občas přespával, posléze začal bydlet v garsonce po babičce. Zjišťuje, že to je silné prostředí, které mu pomáhá lépe vizualizovat vnitřní traumata.

⁴⁴⁵ Pospiszyl, Josef Bolf (pozn. 138), s. 88.

„hororových“ rekvizit, čímž se mu daří přesahovat subjektivně vnímanou zkušenost směrem k obecnější tematizaci strachu.

Také figurální stafáž je výrazně usměrněna, na obrazech se většinou objevuje stále tentýž ustaraný dětský hrdina, který bude Bolfovými obrazy v určitých modifikacích procházet i v následujících letech. V jeho tváři a chování lze číst strach, smutek a osamělost, kterým se částečně snaží čelit zvířecím převlekem – zvířecí kůží nebo maskou, které používá jako ochranný štít [obr.135].⁴⁴⁶ Podle psychoanalýzy představuje zvířecí maska a dětská bojovnost způsob, kterým se dítě snaží čelit traumatu prostřednictvím stylizace do silové pozice.

Expresivita těchto obrazů se stává naléhavější. Podle všudypřítomné černé barvy můžeme číst, že se děj odehrává v noci, kdy přirozeně ožívají ve dne skryté děsy. Kromě masek zůstává ještě několik dalších symbolů, které byly přítomné na airbrushových obrazech z let 2005-2006. Nadpřirozený a fantazijní svět je v převaze nejvíce v obraze *Doma* [obr.136], v němž se prostředí obývacího pokoje změnilo v surrealistické setkání strašidelných symbolů – hořícího závěsu, krvácejících očí, koně, velké perforované hlavy nebo fragmentu obrácené busty se zaječima ušima. Bolf tu tak zobrazuje pokoj hrůzy, ve který se útulný domov v noci nebo za nepřítomnosti dospělých proměňuje, a prostřednictvím toho vizualizuje strach a obavy, skryté hluboko ve svém nitru. Prostředky kalkulované exprese tu tedy vesměs slouží jako nástroj exprese elementární, podobně jako v rámci tradice domácí existenciální exprese. Využití psychoanalytických poznatků ovšem poukazuje na zcela nové a aktuální rysy Bolfovy tvorby.

4.6.4 Osamělost

Bolf však v souvislosti se škrábanými obrazy neopouští ani klasickou malbu. V roce 2007 vzniká malovaný cyklus *Co když se můžeš vrátit v čase a všechny ty hodiny bolesti a temna vyměnit za něco lepšího*,⁴⁴⁷ pro jehož vznik byl podnětem film *Donnie Darko*.⁴⁴⁸

⁴⁴⁶ Podle Freudovy práce Ego má zvířecí maska osobu ochraňovat tam, kde se hrdina necítí dobře a před okolním světem dokáže tyto obavy a úzkosti skrýt. In: Freud, Já a obranné mechanismy (pozn. 439), s. 36. V hlubíně psychologie Carla Gustava Junga je maska výrazem osoby, ve vztahu k vnějšímu světu zakrývá skutečnou osobnost, přičemž vyjadřuje temnotu osobního, za druh skrytou, nevědomě prožívanou stránku osobnosti, maska je znakem společenské úlohy.

⁴⁴⁷ *Co když se můžeš vrátit v čase a všechny ty hodiny bolesti a temna vyměnit za něco lepšího*, Galerie Ad Astra, Kuřim, (28.3. – 29.4. 2007).

⁴⁴⁸ Film s prvky mysteriozního sci-fi a dramatu je příběhem dospívajícího chlapce, který trpí vizemi o obrovském králíkovi, který se ho snaží dostat pod svůj zničitelský vliv. Aby tomu zabránil, dopustí se činů, které ho přivedou až na psychoterapii. Přežije nesnáze středoškolského života i lásky a unikne bizarní smrti, která mu hrozí při pádu motoru z letadla. Donnie bojuje se svými démony, v přeneseném i skutečném slova smyslu,

Příběh tohoto mysteriozního sci-fi snímku pojednává o příběhu pubertálního Donnieho, a jeho boje se skutečnými a vnitřními démony. Scény jsou opět zasazeny do prostředí sídliště a jeho interiérů. Noční exteriérové scény jsou zality růžovou barvou, která obrazům dodává vyostřený charakter a poukazuje na smrt a duševní labilitu. Děti, uvězněné v uniformním oblečení, se zde musí vypořádávat se situacemi, které odporují řádu, na který byli dosud zvyklé. Přichází o svou identifikaci se skupinou a jsou nuceny k tomu, aby se sami za absence dosavadních norem chování pokusily nastalou situaci řešit. Obrazy často kopírují témata rytých obrazů z předchozího roku, ale do civilnosti se opětovně vkrádá řada symbolů a hororově-surrealistických motivů, které se průběžně přelévají z obrazu do obrazu: Hořící počítač je vizualizací utrpení⁴⁴⁹, třetí oko je zobrazením „vševidoucího“ oka a představuje způsob, jak lze nahlížet na realitu.⁴⁵⁰ Opakující se motiv srdce se zkříženými kostmi poukazuje na nebezpečí lásky, které prochází celým cyklem [obr.137].⁴⁵¹ Z obrazů dýchají úzkostné existenciální pocity, tyto děti nikým nejsou a nikam nepatří [obr.138].

4.7 Destrukce a katastrofy

4.7.1 Dopravní nehody

V obrazech z let 2007 – 2009 není „zraňování tělesnosti“ transformováno pouze do formální stránky ryté techniky, ale nově se projevuje se také v motivech zraněných a vystrašených dětí nebo prasklých potrubí.

V nových rytých obrazech dopravních nehod⁴⁵² je kladen důraz na městské prostředí, Bolf už do nejmenšího detailu v minuciózních liniích a propracovaných detailech vykresluje komplikovaný svět architektury a techniky. Kromě toho, že tyto obrazy mají pro Bolfů silné osobní konotace, neboť v dětství autonehodu přežil, byla pro tuto sérii stěžejní také výrazná inspirace filmem, zejména industriálně apokalyptickými scénériemi Lynchova filmu *Mazací hlava*.⁴⁵³ Zásadní byl ale i vliv pozoruhodného snímku *Film*, který podle textu

a prožívá příběhy, související s putováním v čase, s fundamentalistickými guru, osudem i machinacemi s vesmírem. In: <http://www.csfd.cz/film/16367-donnie-darko/video/>, čerpáno dne 13.5.2015.

⁴⁴⁹ Je transformací dřívějšího motivu bambule – to bylo něco mimo zorné pole.

⁴⁵⁰ Třetí oko – vnitřní vize (šišinka mozková) – sídlo duše. Schopnost vnímat mimo běžné smysly. Schopnost zvýšené představivosti, předvídání, vizionářství, jasnovidectví. Vševidoucí oko symbolizuje vševidoucnost a vševědoucnost. Podle mystických a esoterických tradic je Třetí oko smyslem umožňujícím vhled do jiných realit a setkávání s nadpřirozenem.

⁴⁵¹ K tomuto motivu dospěl Bolf v roce 2006, kdy si v kresbách zkouší různé transformace chlapecké postavy, až se dopracuje k její transformaci do podoby postavy s krvácejícím srdcem místo hlavy.

⁴⁵² Výstava *Suspirium*, Výstavní síň Sokolská 26, Ostrava (3.4. – 9.5.2008)

⁴⁵³ Děj filmového debutu režiséra Davida Lynche nás zavádí na periférii nejmenované průmyslové čtvrti. Podivínský samotář Henry Spencer se právě dovídá, že jeho přítelkyně Mary je těhotná. Místo roztomilého

Samuela Becketta s Busterem Keatonem v hlavní a vlastně jediné roli, natočili režisér Alan Schneider s kameramanem Borisem Kaufmanem.⁴⁵⁴ Dalším inspirativním filmem, jehož titul dokonce Bolf použil do názvu své výstavy, byl hororový sadistický film *Suspiria* italského režiséra Daria Argenta, který působivým estetickým způsobem pracuje s růžovo-černou barevností.⁴⁵⁵ Přítomné jsou ale i další inspirační vlivy – postava Pinocchia, počítačová hra *Dodo will fly* nebo film *Cesta do pravěku* (1955) od režiséra Karla Zemana. Z filmu převzal Bolf perspektivu filmové kamery, efekt scény zastavené uprostřed dialogu a pečlivou světelnou dramaturgii. Tyto inspirační zdroje tak Bolf používá jako výchozí zdroje, jež si sám pro sebe nově aktualizuje a programuje, což opět napovídá o výrazné recepci soudobých zahraničních tendencí.

Obrazy, které se věnují tématům apokalyptických scén nehod a utrpení, se odehrávají v noci ve známém prostředí sídliště. Bolf se vrací k tématu bouraček, které tematizoval již okolo roku 2005, vyprchává ale dříve jednoznačné spojení s motivem sebevraždy. Diptych s námětem *Bouračky* [obr.139, 140] zobrazuje osamělé traumatizované postavy jako tiché svědky děsivé nehody, na níž odkazují hořící trosky auta. Děťští hrdinové tu jsou zatíženi odpovědností, příslušející dospělým, obrazy tak mohou vyjadřovat strach z vlastní odpovědnosti a závazků. Autor opětovně zavrhuje expresivní možnosti gesta, namísto toho z pláten promlouvá exprese projektované fyzičnosti, výrazová dualita růžové a černé, ale i všeříkající výrazy dětských tváří. O konstruování pláten do postmoderního mnohoznačného celku napovídá opět velké množství inspiračních zdrojů, jejichž prostřednictvím Bolf cíleně stupňuje výraz svých pláten.

4.7.2 Boj se zlem

V roce 2007 vznikl také cyklus obrazů *Infants versus Robots*, v němž mají děti omezené možnosti projevit svou vůli, svázanost konvencemi a společenskou odpovědností je ještě zdůrazněna upnutými uniformami. Přímou předlohou pro cyklus byl japonský hororový komiks *Drifting Classroom*, v němž se škola ocitla v paralelním vesmíru. Scény,

novorozence ale na svět přichází jakési monstrum. Mary se s touto situací není schopna vyrovnat a Henryho i s potomkem opouští. Nekonečné halucinace dovedou Henryho nakonec až k zoufalému činu. In: <http://www.csfd.cz/film/6252-mazaci-hlava/>, čerpáno 13.5.2015.

⁴⁵⁴ Velmi starý muž, kterého hraje Buster Keaton, žije sám v malém pokoji. Má neustále pocit, že ho někdo pozoruje a snaží se odstranit všechny pozorovatele, aby měl konečně klid. Divák je však ten, kdo muze sleduje až do konce. In: <http://www.csfd.cz/film/24758-film/galerie/?type=1>, čerpáno dne 13.5.2015.

⁴⁵⁵ Film *Suspiria* (Bolestný povzdech) se odehrává v prostředí baletní akademie, do které přijíždí Suzy Bannion, mladá talentovaná Američanka. *Suspiria* je první díl z kultovní trilogie „Tři Matky“ (následovalo *Inferno* a *Armáda démonů: Matka slz*), příběhu o temných silách, které se na Zemi snaží nastolit nelítostnou zkázu. Každý z filmů se zaobírá jednou z triumvirátů „Matek“, čarodějek nesmírné moci. In: <http://www.csfd.cz/film/309-suspiria/idea/>, čerpáno 13.5.2015.

ve kterých se odehrávají bitvy mezi dětmi a roboty, jsou ale zasazeny do prostředí typické české sídlištní základní školy a čerpají z reálií Jižního města, kde Bolf strávil většinu svého dětství. Diptych s vyobrazením *Školního hřiště* [obr.141, 142] zachycuje zraněné, bezmocné děti na školním hřišti ohrazeném vysokým drátěným plotem. Motivy hořícího auta, vyděšených dívek nebo vyzbrojených chlapců, skrývajících strach pod zvířecími maskami, poukazují na to, že dříve poklidné místo se stalo dějištěm blíže nespécifikované traumatizující události. Motiv zraňování a smrti zde tedy není transformován pouze do „fyzického“ procesu tvorby, ale je také přímo vizualizován v obrazech zraněných a zmatených postav. Zlo, které se dříve dalo jen tušit pod povrchem zobrazeného, je nyní zhmotněno do podoby mrtvých robotů. Motiv krvácející hlavy lze chápat jako snahu o zbavení se strachu a všudypřítomný oheň je možné interpretovat jako očištnou esenci.⁴⁵⁶ Jednoznačný výklad však k těmto obrazům není k dispozici, vybrané téma je významově mnohovstevnaté a nabízí různé interpretace: „*Není pro mě ani tak důležité to, co se opravdu stalo, jako to, co se mohlo stát. Je to hra s možnostmi. Snažím se svým jazykem mluvit o obecných věcech.*“⁴⁵⁷ Jedním z nich je tematizace pocitu extrémního ohrožení a především hrozby chemické války, která byla dětem v době Bolfova dětství často vštěpována.⁴⁵⁸ V hodinách branné výchovy se děti učily nasazovat plynové masky, poznávat vojenské vybavení a ovládat zásady první pomoci.⁴⁵⁹ Dále mohou být obrazy chápány také jako volný přepis konce socialistického režimu. Téma ohrožení zasazeného do školního prostředí však může také poukazovat na současné reálné tragédie, k nimž ve společnosti ve zvýšené míře dochází, právě proto je toto poselství stále aktuální a není nutné ho vykládat jednoznačným způsobem⁴⁶⁰, v čemž tkví také postmoderní charakter Bolfových pláten.

⁴⁵⁶ Gaston Bachelard, *Psychoanalýza ohně*, Praha 1994, s. 111.

⁴⁵⁷ Kowolowski (pozn. 352), nepag.

⁴⁵⁸ „*Pocity nejistoty, ohrožení, úzkosti atd. Jsou nějak stále přítomné. To, že je používám, je můj způsob jak s nimi žít.*“.... In: František Kowolowski, Josef Bolf: *Susprium. Otázky pro Josefa Bolfa*, Ostrava 2008, nepag.

„*Tu jejich ideologii nám vtloukali do hlavy. “ Nepřítel byl důležitý. A ten byl krutý. „Když o tom přemýšlím, tak tam bylo i spousta zlosti – na školu, rodiče. Že mě do toho všeho vtahovali, i když věděli, že je to celé lež.*“ In: Rühmkorf (pozn. 401).

⁴⁵⁹ Dvakrát ročně se konají také branná pochodová cvičení s plynovými maskami a pláštěnkami. Ten den se neučilo. Studentům škola půjčila brašny s plynovými maskami, každý měl masku podle velikosti svého obličeje.

Byly dva druhy cvičení – buď se v maskách běželo dolů, do suterénu školy k šatnám, a cvičil se atomový poplach. Nebo se s maskami šlo do přírody v okolí školy (např. do lesa), kde si žáci masky nasadili a pochodovali lesem (pochodování v bojových podmínkách).

⁴⁶⁰ Tehdy byla aktuální teroristický útok na beslanskou školu v Severní Osetii na jihu Ruské federace, ke kterému došlo v období 1. – 3. září 2004.

4.7.3 Následky apokalyptické katastrofy

O dva roky později vytvořil Josef Bolf pro skupinovou výstavu v Rudolfinu důležitý cyklus velkoformátových obrazů, které měly v podstatě velmi podobnou obsahovou linku jako obrazy z roku 2007.⁴⁶¹ Opětovně je zde tematizováno téma krutosti a agrese, které se tímto cyklem uzavírá. Agresoři zde ale nejsou až na výjimky nijak zpřítomněni, zlo je sublimováno do roviny „situační atmosféry“. Divák je konfrontován se světem neznámé katastrofy – snad atomového výbuchu, v jehož troskách bloudí zmatené existence předčasně dospělých dětí. Zraněné a krvácející děti se nachází ve stavu posttraumatického šoku, který je umocněn strohou neosobností uniformně chladné funkcionalistické architektury. Tato plátna jsou už ale narozdíl od těch předchozích malovaná a technika proškrabávání se objevuje jen v některých vybraných partiích; zvláštních efektů docílil Bolf díky vzájemnému odpuzování barvy s tuší a rozšířením barevné palety [obr.143-146].

Pro práci na této sérii použil Bolf soubor fotografií, které si jako podkladový materiál pořídil přímo ve své bývalé základní škole, neboť se tu nechal inspirovat příkladem Mika Kelleyho a jeho vizualizace prostoru, spojených s dobou jeho studia: „*Když jsem začal pracovat na tomhle cyklu, šel jsem do své bývalé školy a nafotil si interiéry. Šatny, tělocvična, a dokonce i pachy jsou stejné, což je neuvěřitelné. Zarazilo mě, jak je to intenzivní. Trauma ze školy může mít každý, ale na tom sídlišti to bylo ostrý i co se týče zacházení učitelů s žáky. Navíc neustálé strašení atomovou válkou, tyhle věci vytvářely specifickou atmosféru.*“⁴⁶² Prostorové dispozice a vzájemné vztahy mezi postavami jsou potom výsledkem důkladné kresebné přípravy.

Bolfovo ztvárnění děsivých scén je samozřejmě nadsazené a vztahy jednotlivých figur jsou předem pečlivě hledané. V cyklu se tradičně odrazilo velké množství vlivů: Goldingova kniha Pán much, japonské hororové komiksy ze 70. let od umělce Kazuo Umezu, fantazijní svět dětských hrdinů Henry Dargera nebo příběh Pinochia. Cyklus je také reakcí na staré, zvláště gotické umění, které pracuje s mytologií a tématem utrpení, kterým do detailu rozumí jen poučený divák: „*Mám rád staré umění, zvláště gotické, a přitahovala mne možnost v uzavřené místnosti udělat cosi na způsob velkých fresek s příběhy a mytologií, které nerozumíš.*“⁴⁶³ Opět se objevují pro Bolfa typické motivy zvířecích hlav či hořících ohňů

⁴⁶¹ Série pláten byla prezentována na skupinové výstavě Spodní proud/Undercurrent v Rudolfinu, Praha (kurátor: Petr Nedoma, 7.5. – 16.8. 2009).

⁴⁶² In: Nekvindová (pozn. 395), s. 12.

⁴⁶³ Na mysli měl především obrazy Giotta di Bondone nebo Matthiase Grünewalda: In: Josef Bolf, in: Otto Urban, Forlorn Martyrs Pull A Mirror From The Abyss, Praha 2012, s. 11.

i postav.⁴⁶⁴ Motivy stigmat a krvetoků poukazují na to, že dětem už zůstane původní svět nevinnosti a nevědomí zapovězen.

Apokalyptická nálada odkazuje ale především na strach z možnosti vypuknutí atomové války, který provázel Bolfovo dětství: „*Vzpomínal jsem na pocit ohrožení, který nám byl v dětství a dospívání vnucován. Zlí Američani, bomby, chodili jsme na pochodová cvičení s igelitkami na hlavě a byli jsme připravováni na katastrofu, která měla znamenat totální zničení úplně všeho. Byl jsem z toho sklíčený, protože děti nechápou, proč si mají na sebe navlíkat plynové masky, pláštěnky. Vytvořilo to podivný stres, který ve mně zůstal.*”⁴⁶⁵ V jednotlivých obrazech jsou ale zakódované také odkazy na konkrétní okamžiky na skutečných místech, které pro Bolfa byly z mnoha důvodů nepříjemné. Také uniformy odkazují přímo na osobu umělce a posilují důraz na sešňorovanost dětských figur, od kterých se očekává „správné” chování.

4.7.4 Vizualizace vlastního nitra

V dalším cyklu rytých obrazů, který vzniká už v roce 2008, figura zcela mizí. Bolf nyní zobrazuje jen černé a bílé pravouhlé sterilní chodby a prostory či dveře, za nimiž hrozí nebezpečí [obr.147], nebo ukazují na místa neznámých tragédií, kam bychom neměli vstupovat [obr.148]. I zde ale rozehrává téma strachu a bezmoci, na něž odkazují také nápisy jako „*pomoc*” [obr.149], není také jasné, zda nabízená cesta ven není jen zdánlivým a nic neřešícím únikem před sebou samým. Můžeme se jen domnívat, že v těchto plátnech Bolf metaforicky vizualizuje spletité cesty vlastního nitra, které jsou sužovány bolestnými vzpomínkami a pocity marnosti, což by odkazovalo na jeho znalosti psychoanalýzy. Na druhé straně nezaprou práce inspiraci jeho oblíbenými hororovými scénami, jež pracují s vědomým stupňováním exprese.

V dalším cyklu [obr.150, 151], který se stal předlohou pro Bolfův první loutkový film, se kulisy mění v interiér starého měšťanského bytu, který je inspirován zařízením bytu Bolfovy babičky. V obrazech i filmu je vizualizované téma strachu, samoty a neznámé tragédie, které díky jeho vloze pro inscenaci nabývá nových rozměrů. Děj se odvíjí od nálezů krvácející zvířecí hlavy, kterou se děti snaží bezvysledně ukrýt. Atmosféry napětí a strachu

⁴⁶⁴ Okamžité prozření může být očišťující jako destruktivní zároveň a člověka může doslova “spálit”. Motiv hořící postavy se v obrazech Josefa Bolfa objevuje opakovaně (Autobusová zastávka, 2007, Jídelna, 2009, Atrium I, 2009). Petr Vaňous, Ještě místo – pustá zem. In: Petr Vaňous – Petr Jindra, *Josef Bolf-Ivan Pinkava*, Plzeň 2010, nepag.

⁴⁶⁵ Josef Bolf, in: Otto Urban, *Forlorn Martyrs Pull A Mirror From The Abyss*, Praha 2012, s. 11.

.. Ale jinak “člověk znal lidi ze Západu, viděl filmy a tušil, že tam nejsou žádná monstra” In: Černá – Skřivánek (pozn. 374), s. 35.

dosahuje Bolf stylem pomalého vyprávění, jemuž dominuje tíživě pomalý rytmus, hypnotická hudba a přesné vedení loutek. Bolf zde zpracovával také své obavy z dětství, kdy se bál postavy Hurvínka a vůbec loutek⁴⁶⁶, ale zřejmé jsou také znalosti psychoanalýzy a její aplikace do pláten. Bolf tu tematizuje bariéru vzájemného mlčení, kterou jsou děti schopné překročit až ve chvíli, kdy jsou k tomu donuceny vnějšími okolnostmi. Děj tak má vypovídat o absenci racionálního uvažování, který je dětskému světu cizí.⁴⁶⁷ Z pohledu Freuda potom může děj kopírovat snahu vytěsnit ze své paměti negativní vzpomínky.⁴⁶⁸

4.7.5 Havárie

V průběhu roku 2008 vzniká ještě další zajímavá série obrazů, která se vyznačuje spojením splývavé malby a ryté kresby. Výraznější podíl obrazové plochy je nyní ponechán působení unyle růžové světlé barvy, základní dvojbarevný akord ale stále zůstává.

V těchto plátnech již není tolik vizualizovaná situace aktuálního ohrožení a neznámých katastrof [obr.152, 153], postupně zůstávají jen ustrašené a zraněné děti, které hledají pomoc [obr.154]. Zatímco se ale povrchová zranění brzy zahojí, je patrné, že vnitřní bolest a strach z blíže nespecifikovaného nebezpečí přetrvává. Zraněné děti se často nachází v prostředí sklepních strojoven v situaci vrcholící havárie a paralelně k silnému proudu vody vytékajícímu z potrubí, se dětem řine krev ze zápěstí [obr.155, 156].⁴⁶⁹ Umístěním scén do sklepních prostorů nahrává Bolf hororové poetice, v jejímž rámci jsou tyto temné stísněné prostory velmi oblíbenou kulisou. Symbolika sklepa rozehrává také obecné negativní významové konotace, podle Bachelarda je sklep sídlem nevědomí či metaforou skrytých vnitřních prožitků, slabostí, které se snažíme skrývat před ostatními a možná i sami před sebou.⁴⁷⁰

Trubky mají souvislost s Bolfovými vzpomínkami na reálné podmínky sídlištních domů⁴⁷¹, ale lze je vnímat také jako paralelu vnitřních psychických záležitostí, neboť tím, že z trubek tečou prameny krve a stěny mají růžovou barvu, se tyto prostory zdají být

⁴⁶⁶ „Ty zvláštní pohyby, to, že neotvírají pusy, ale mluví, ta maska.” In: Černá – Skřivánek (pozn. 374), s. 38.

⁴⁶⁷ Opětovná inspirace Goldingovým Pánem much.

⁴⁶⁸ Viz. psychologie.

⁴⁶⁹ Na obrazy volně navazují keramické figurky pořezaných školáků.

⁴⁷⁰ Podle Junga je sklep temným bytím domu, strach koncentrovaný do prostoru sklepa poukazuje na vlastní nevědomí. In: Gaston Bachelard, *Poetika prostoru*, Praha 2009.

⁴⁷¹ „...po stěnách jsou trubky kudy teče to všechno z nás, hovna a voda a elektrina a hlavně vařící rezavá voda, jsou to střeva tohohle baráku, hučí v nich a něco nebo někdo v nich může bejt”...”tlak může vystřelit tu rezavou páru až do trubek u nás, do záchoda a do vany, občas tam je, nic než rez a smradlavá pára.” In: Bolf, *Zlatý čas* (pozn. 412), nepag.

nějakým způsobem živé.⁴⁷² Krev vytékající z trubek tedy může být vnímána jako znak zranitelnosti, která je paralelou zraněných dětí s motivy stigmat a krvetoků. V těchto obrazech pracuje Bolf s tématem obětování se a niterné bolesti. Tělesná destrukce je zde tedy vizualizovaná více způsoby, a Bolfovy obrazy lze proto částečně vnímat v roli autoterapeutického prostředku, kde se vyrovnává s vědomými či podvědomými traumaty. Na druhé straně tu je ale patrné silné konceptuální nahlížení těchto psychologických stavů, a velmi pečlivá racionální příprava cyklu, v jehož rámci jsou jednotlivé obrazy pečlivě konstruované.

4.8 Osobní archiv

4.8.1 Obrazy z rodinného alba

K tématu rodinného archivu se Bolf obrací poté, co po letech opět začal bydlet na sídlišti a v babiččině pozůstalosti našel hodně starých fotografií, které zachycovaly momenty z jeho dětství, ale i mládí jeho rodičů. Tyto fotografie se stanou jeho inspiračním zdrojem pro nové obrazy, malované exaktně podle daných fotografií. Důraz na explicitní znázornění utrpení ustupuje, na místo toho podtrhuje Bolf dusivou atmosféru strachu, která v původních fotografiích není přítomna.⁴⁷³

Archivní impuls přivádí Bolfa k tématu osobní a kolektivní paměti, jež v oblasti malby konvenuje například s tvorbou německých umělců Gerharda Richtera nebo Anselma Kiefera, kteří ve své tvorbě toto téma výrazně reflektují. Obrazy mají působit jako na povrch vyvěřelé vzpomínky nebo okamžiky, které jsou však nejasné a zastřené oparem času. Paměť nabývá pro Bolfa na důležitosti také z toho důvodu, že si uvědomuje, jak moc determinuje vzorce chování dospělého jedince. Paměť člověka také do určité míry omezuje a vytváří i nefunkční modely chování, a právě limity komunikace jsou tématem, které se stávají motivem jeho obrazů, když se pokouší vizualizovat onu neschopnost sdělit si verbálně důležité věci. Jedinec tak svým způsobem propadá způsobu chování podobnému autismu, které ho uzavírá do světa osamělosti. V tomto období je nově aktualizované také téma smrti, které v kontextu Bolfova díla zaujímá dlouhodobě důležité místo.

⁴⁷² „tím, že základem obrazů je růžová barva, která je považovaná za barvu kůže, jsou I ty budovy nějak živé. Mají kůži, kterou ukazují, a trubkami ve sklepě prochází život, jsou to vlastně žíly, vnitřnosti. Je za tím tahle panteistická představa.”. Z rozhovoru s Josefem Bolfem, In: Černá – Skřivánek (pozn. 374), s. 34.

⁴⁷³ Bolf se tak intuitivně dotýká tzv. archivního impulsu, který se projevuje také v soudobém konceptuálním umění.

4.8.2 Ty nejsi ty, ty jsi já

Název pro nový cyklus obrazů, které byly představeny v roce 2009 na výstavě v Galerii hlavního města Prahy, si Bolf vypůjčil z repliky známé věty z filmu *Total Recall*, jenž byl natočen podle povídky předního amerického spisovatele science fiction Phillipa K. Dicka.⁴⁷⁴ Ve filmu se prolíná svět snů se světem vzpomínek a minulost splývá s přítomností, což se také stává nosnou osnovou nových obrazů, ale i textu *Ty*, který vznikl jako přípravný materiál pro zmíněnou sérii obrazů. V této době si Bolf, poučen psychoanalýzou, začal zapisovat vlastní sny, což částečně splňuje praktické účinky a částečně poskytuje inspirační zdroj pro uměleckou tvorbu. Tato povídka je proto založena na snech, které se mu v průběhu roku zdály. Jednotlivé úryvky snů posléze mírně přehazoval a upravoval; ve snaze zastřít primární spojení s vlastní osobou změnil první osobu na druhou, přesto je však patrné, že text primárně odkazuje na jeho reálné a snové zážitky.

Podoba dětských hrdinů je na nových obrazech nyní více lidská a dokonce mizí také příznačné surreálné motivy. Dětské postavy přicházejí o své zvířecí masky, které jim poskytovaly alespoň částečnou ochranu před okolním světem a jejich vlastním strachem. Obrazy jsou nyní více vzpomínkou na osobní dětství, zachycením reálných pocitů a vzpomínek, a ačkoliv je tato poloha více intimní a subjektivní, daří se jí současně mnohem konkrétněji a výstižněji pojmenovávat zoufalství a beznaděj než kdy dříve, čímž jsou tyto obrazy nesmírně aktuální i v dnešní době, v níž je deprese jednou z nejčastějších civilizačních nemocí.

V nových obrazech Bolf často tematizuje osamělost dětské duše na pozadí neosobních architektonických kolosů.⁴⁷⁵ Figury bývají zachyceny v okamžiku, kdy prochází po spletitých pustých mostech a podchodech [obr.157], které mohou být v přeneseném významu vnímány také jako bludiště vlastní mysli. Z jejich zasmušilé osamělosti je nevytrhnou ani postavy dalších procházejících dětí, které ještě spíše zesilují pocit beznaděje a osamocení, protože neschopností kontaktu se stejně postiženými individui se bezmoc nezmenšuje, ale prohlubuje [obr.158]. Toto psychické rozpoložení se odráží také v podobě tmavého, špinavého prostředí, které samo o sobě neposkytuje útěchu nebo ochranu před bolestí duše. Náměty se rozostřují, ztrácejí na narativnosti a jednoznačnosti.⁴⁷⁶ Proměňují se také technické záležitosti samotné malby. Bolf zavrhuje dřívější jednotné barevné plochy, namísto toho

⁴⁷⁴ Ty nejsi ty, ty jsi já, Staroměstská radnice, Galerie hlavního města Prahy, Praha (27.11. 2009 – 21.2.2010)

⁴⁷⁵ Jako inspirační zdroj pro tematizaci tohoto pocitu uvádí Josef Bolf knihu Haruki Murakamiho *Kafka na pobřeží*: „Jedna z postav říká, že vidí svět jako místo pobytu osamělých lidských jedinců, které spojuje dohromady právě vědomí této osamělosti, to je mi blízké.” In: Černá – Skřivánek (pozn. 374), s. 35.

⁴⁷⁶ Car, 2005, Sám doma, 2006, Crash, 2007, cyklus z prostředí školy.

používá více dělený rukopis a princip stékání barev, kdy jsou původně barevné obrazy zahaleny do vrchního černého hávu.

4.8.3 Osobní dispozice

Náměty z rodinného archivu zpracovává Bolf také v následujícím roce a představuje je na výstavě, nazvané *Osobní dispozice*.⁴⁷⁷ V obrazech je tematizována řada momentů spojených s Bolfových osobním dětstvím, jehož část strávil v samotě nemocničních zdí [obr.159], jsou tu ale i odkazy na jeho rodiče a jejich život v době mládí. Pokud však porovnáme fotografické předlohy s obrazy, zjistíme, že na fotografiích primárně nenalezneme nic z evokované duševní osamělosti, obrazy naopak místy získávají hororovou obraznost [obr.160, 161]. Je to osobní vklad umělce, který tyto motivy používá ne z toho důvodu, aby v nich zachytil reálné momenty, ale „nově je programuje“ a vědomě sem projektuje vystupňované emoce, gradace dosahuje také díky přidaným atributům, jako je motiv lebky nebo krve [obr.162]. Specifické atmosféry paměťové stopy dosahuje Bolf prostřednictvím umné práce s tuší, olejem a voskem, kterou záměrně vytváří zdání tlení a rozkladu, jež je blízké dojmu ze statých fotografií.⁴⁷⁸ [obr.163, 164, 165].

Následně si však Bolf vybírá také fotografie cizích lidí, na nichž ho zaujme výraz tváře, jenž postihuje pro něho nosné emoce a stavy mysli. Stále ale zůstává snaha o postižení pokud možno co nejautentičtějšího účinku, kterého dosahuje také díky umístění svých postav do nehostinného prostředí funkcionalistické architektury.

4.9 Přesah k obecnému mýtu

4.9.1 Téma smrti

V průběhu roku 2010 se již styl Bolfových obrazů začíná výrazněji proměňovat. Dřívější obrazy byly hodně osobního charakteru a Bolf v nich obsedantně dbal na to, aby byly malovány podle reálných míst, a byly v nich zakódovány střepy osobních vzpomínek.⁴⁷⁹ Naopak nyní nabývají i samotné motivy výrazně obecnějšího charakteru, námětem jednoho z prvních obrazů této série je například motiv mrtvé ženy, pocházející z knihy o nevysvětlitelných úkazech [obr.166].

⁴⁷⁷ *Osobní dispozice*, Hunt Kastner, Praha (21.5. – 18.7. 2010).

⁴⁷⁸ Dříve používal pastel, které škrábal a včelí vosk musel ředit terpentýnem. Nyní nově používá včelí vosk v tubách, což práci hodně ulehčilo. In: Audionahrávka, 15.6.2015.

⁴⁷⁹ Nekvindová (pozn. 61), s. 8.

Smrt představuje jedno z konstantních témat Bolfovy tvorby, a je proto akcentovaná v různých tvůrčích etapách umělce. Dříve byla smrt součástí hororové obraznosti nebo sloužila jako motiv přechodu do jiného stadia existence, stále si však nesla konotace, které ji pojily přímo s osobou autora. Nyní se smrt stává konečným stadiem, v němž se již osoba umělce přímo neprojektuje, ten se naopak spolu s divákem stává pozorovatelem přicházení tohoto specifického a tajemného okamžiku.⁴⁸⁰ Pro sérii nových obrazů s tematizací smrti si Bolf vybral podzemní sály Thomayerovy nemocnice se starým zařízením z 50. let, který byl součástí tajného krytu, budovaného pro případ chemického útoku⁴⁸¹ a osobně si pořídil fotografie prázdných interiérů, jež mu připomínaly časté pobyty v tamní nemocnici z období jeho dětství. I přesto, že se tedy stále jedná o prostředí, které je propojeno s jeho osobou, začíná se osobní linka z obrazů vytrácet, ty naopak nabývají na obecnějším existenciálním přesahu. Napomáhá k tomu přechod k širšímu spektru figurálních typů, které neslouží jako projekce vlastního nitra, ale i smazání popisných detailů obrazu a jejich zastření do mlžných oparů, jimiž umocňuje pocit nejednoznačnosti a neznáma.

V rozměrném obraze, nazvaném *Sál* [obr.167] tak Bolf zachytil nehybnou a zakrytou postavu na nemocničním lůžku. Motiv zakrytého těla naznačuje odlišný způsob práce. Výraz tváře, který byl dříve pro expresivní účinek pláten tolik důležitý, je nyní zcela potlačen. Touto proměnou je posílena tajemnost obrazů, které se otevírají dalším možnostem čtení. Bolf ve spojitosti s tímto obrazem opětovně jmenuje velké množství různorodých inspiračních zdrojů. Malby vzdáleně připomenou melancholické vize osamělých ženských postav na obrazech Vilhelma Hammershoi nebo Jakuba Schikanedera.⁴⁸² Přiznává také inspiraci sochou sv. Cecilie od Stefana Maderna, kde není na první pohled zřetelné, zda je zachycena ve stadiu bolesti nebo smrti. Důležitou inspiraci čerpal Bolf také z teoretické knihy *Ninfa Moderna* s podtitulem *Esej o spadlé drapérii* od Georges Didi-Hubermana, která pojednává o účinku skryté tváře tohoto díla. Téma nemocničních postelí vyznívá ještě v průběhu roku 2012, obrazy jsou aluzí na odchod člověka z tohoto světa a na prázdno, které po zemřelém zůstává [obr.168].

⁴⁸⁰ K tematice smrti Bolf říká: „V dětství jsem si prošel tím šokem z toho, že smrt existuje, a že se mně týká – asi jako každý. Hodně mě pak zajímaly různé názory na to, co by mohlo přijít po ní. Teď už to tolik neřeším. Vidím ji spíš jako tečku, jako konec toho, co známe.“ In: Josef Bolf v rozhovoru s Otto Urbanem, in: Otto Urban, *Forlorn Martyrs Pull A Mirror From The Abyss*, Praha 2012, s. 12.

⁴⁸¹ Třípatrový protijaderný kryt se stavěl od roku 1952 do roku 1962 a původně měl fungovat jako protiatomový úkryt pro 170 lidí. V největším pokoji je dvacet lůžek pro dospělé a čtyři dětské postýlky, v nejmenším jsou postele jen tři. Podzemí Thomayerovy nemocnice bylo v režimu tajného utajení a jeho existence byla veřejnosti odtajněna po roce 1990.

⁴⁸² Otto Urban, *Forlorn Martyrs Pull A Mirror From The Abyss*, Praha 2012, s. 12.

4.9.2 Mučedníci utrpení

Jak jsme již zmínili, počínaje rokem 2010 začíná většina dřívějších znaků a symbolů ustupovat do pozadí, zůstává jen atmosféra zhoršené možnosti porozumění a pochopení věci. Obrazy prochází procesem zcizování, nedotýkají se Bolfova dětství, jejich význam se vychyluje směrem k obecné tradici mýtů nebo v sobě soustředí univerzální existenciální přesah. V této nové tvůrčí fázi se Bolf nechal výrazněji inspirovat Richardem Wagnerem a jeho pojetím opery jako Gesamtkunstwerku, plátna jsou proto „inscenována“ pod silným vlivem divadelní a filmové vizuality, což se odráží ve způsobu obrazové konstrukce [obr.169]. Obrazy jsou také výsledkem velice důkladné kresebné přípravy, která pomáhá vyprecizovat jejich výsledný efekt.

Na obrazech se sice stále setkáváme s postavami dívek a chlapců, tyto postavy jsou ale starší, výrazně klasičtější pojaté a nejsou v přímém vztahu k umělci a jeho osobnímu příběhu. Spektrum postav, které bychom našli na obrazech z toho období, je ale daleko širší. Objevují se zde také mytologické postavy rytířů a mučedníků, které jsou inspirované tvorbou Richarda Wagnera, sérií obrazů *Cremaster* Matthew Barneyho nebo obrazy Francise Bacona. V několika dílech se také přímo vyrovnává s velkým tématem evropského romantismu, se snovou férií *Sen noci svatojánské* Williama Shakespeara, Williamu Blakovi nebo Henri Fusselimu, z jehož obrazů cituje některé motivy. Tyto postavy představují spíše jakési osamělé „mučedníky“ procházející situacemi, které pro ně autor skládá ze zbytků socialistické architektury.⁴⁸³ Spíše než skutečné postavy tak připomínají stíny, plížící se temnými prostory [obr.170] a pomáhají tak lépe ilustrovat téma destrukce a zániku, které tyto obrazy provází.

Tato plátna také vyžadují odlišný způsob dívání a čtení. Často se na nich objevují na první pohled skryté motivy, které ale zásadním způsobem ovlivňují význam obrazů. Bolf pracuje s motivy oken, vstupů a průchodů – jsou to jakási černá zrcadla nebo pekelné brány, mají však reálný vzhled a často se jedná o skutečně existující místa [obr.171].⁴⁸⁴ Pro posílení tajemna soustředí do obrazů také několik ústředních bodů, v nichž se střetává více perspektivních ústředníků [obr.172]. Tomu často podřizuje také správnost prostorové perspektivy, která je následkem toho tvarově deformovaná. Obsahová víceznačnost a nezřetelnost se odvíjí od toho, že obrazy hrůz se odehrávají v prostoru mimo zobrazené

⁴⁸³ O těchto nových postavách sám Bolf prohlašuje, že to jsou „mučedníci utrpení“. Toto označení bylo také použito v názvu výstavy v Galerii Dukan Hourdequin v Paříži: *Forlorn Martyrs Pull A Mirror From The Abyss*, Galerie Dukan Hourdequin, Paris (8.12.2012 – 16.2.2013, kurátor Otto Urban).

⁴⁸⁴ „*To jsou vlastně ty zrcadlíci se propasti, nebo zrcadla v propastech.*“ In: Josef Bolf v rozhovoru s Otto Urbanem: *Otto Urban, Forlorn Martyrs Pull A Mirror From The Abyss*, Praha 2012, s. 15.

scény. Také postavy se často obrací zády k divákovi, jenž je díky tomuto efektu obrazem takřka pohlcen a stává se součástí obrazové scény [obr.173].

Nové práce prozrazují Bolfův zájem o mytologii, v níž se však pohybuje spíše intuitivně. Kromě prostředí sídliště, které je svázáno s Bolfovou osobou, používá od roku 2010 také fotografie opuštěných hal a továren. Často se jedná o fotografie z 50. let ze starých Radlic a dalších lokalit, které odpovídají autorovu zájmu o anonymní prostředí periferie, a samy o sobě vzbuzují atmosféru nejednoznačnosti a tajemna.⁴⁸⁵ Úmyslně si vybírá tyto prostory, které v jeho představivosti vzbuzují nejednoznačný postoj nebo různé imaginativní a asociační pochody. Tyto smyšlené děje se s jeho sny a vzpomínkami prolínají již jen volně.

Také barevná skladba těchto obrazů se liší, je celkově bohatší, objevují se zde i modrozelené tóny, související s novým vlivem Wagnera a romantismu. Nicméně jsou nakonec vždy potlačeny množstvím černě, které dotvoří iluzi rozkladu a destrukce.⁴⁸⁶ Bolf nově pracuje také s odlišným vnímáním světla, které začíná hrát velkou roli i ve významové rovině. Světlo v těchto malbách můžeme vnímat dvojitým způsobem. Na jedné straně tu slouží jako symbol nového života, očištění a zapomnění na prožité tragédie a bolesti. Na straně druhé poukazuje zřetelně na skryté skutečnosti a prozařuje temnotu, aby ještě intenzivněji prohloubil bolestné poznání.

V průběhu tohoto období, kdy se Bolfova tvorba věnuje obecnějšímu pojetí mýtu, se obrací také k apokalytickým námětům zániku civilizace, kterým se věnoval už v předchozí tvorbě. Pro „nastínění“ odlišnosti jeho nové malby poslouží obraz *Vchod* [obr.174] s motivem vstupu do jedné z pražských stanic metra, který je v rámci jeho tvorby vnímán jako protiatomový kryt.⁴⁸⁷ Do dříve reálných scén se nyní vkrádají snové detaily; samotný vstup je až nepřírozeně prozářen světlem, symbolem naděje, které sem vnáší postava mladíka se stylizovanou svatozáří stoupajícího po schodišti vzhůru.⁴⁸⁸ V obrazech se tak spojují různé odkazy a významy, čímž je více posílen motiv různých časů a jejich prolínání a návraty v čase, které jsou ještě spojovány s volnými fantaziemi. Podobně pracuje se zkušeností života

⁴⁸⁵ Odklon od osobní linky se projevuje také v daných námětech. Některé fotografie si Bolf stále pořizuje sám, ale ostatní mu dodávají přátelé, část podkladových materiálů získává také z různých specializovaných webových stránek.

⁴⁸⁶ Bolf se zde také používá širší spektrum nálad – nejen dramatických, ale i harmonických, intimnějších, lyričtějších.

⁴⁸⁷ Stejný motiv se v Bolfově tvorbě objevil již v roce 2008. Mezi inspirační zdroje zde patří sci-fi novela *Oslovení ze tmy* Ladislava Fuchse, jejímž tématem je apokalyptická vize zániku světa po jaderné katastrofě. Novou inspirací je také Hitchcockův film *Vertigo* (1958) a Tarkovského *Stalker* (1979).

⁴⁸⁸ Urban upozorňuje na stylistickou podobnost s tvorbou francouzských symbolistů Odilona Redona či Gustava Moreaua. In: Otto Urban, *Forlorn Martyrs Pull A Mirror From The Abyss*, Praha 2012 (tisková zpráva).

v socialismu a s architekturou také Daniel Pitín nebo umělci tzv. klužské školy. Osobní projekce umělce je v jejich plátnech téměř zcela potlačena, jejich exprese tedy zcela pramení z prostředků kalkulované exprese, která vyžaduje výrazný autorský odstup. Umělci tu jako režiséři vědomě posilují temnou, hororovou stránku obrazů, z nichž však nelze vyčíst jednoznačnou dějovou linku.

4.9.3 Inventář před zmizením

Část těchto obrazů je inspirovaná knihou fotografií Eugéna Atgeta *Inventaire avant disparition* se snímky z konce 19. století, zachycujícími opuštěné síslo ze Sceaux včetně jeho postupně zarůstajících a chátrajících zahrad.⁴⁸⁹ Bolf tyto předlohy vnímá volně a zároveň spíše jako prostředek, jež mu má připomenout místa, která si zastřeně pamatuje. Název může podle něho ale stejně dobře odkazovat také na sny, které si ráno po probuzení nepamatujeme, a zůstane nám po nich jen neurčitý pocit.

Opětovně se zde také vrací Bolfův vztah k světu počítačových videoher, obličej postavy proto připomínají masky bez mimiky. Formálně rozvolněné malby představují panoramatické krajinné výseky se solitérní postavou, ale i drobné formáty s hlavičkami mladých „mučedníků“, obličejem zůstávají často odvrácení od diváka nebo jsou od něho zcela otočeni, čímž je divákovi ponechán značný prostor pro vlastní interpretaci. Vidíme, že v tomto období se Bolf vzdal tematizace motivů, do nichž by projektoval své osobní pocity nebo prožitky. Na místo toho je celé konstruoval z různorodých inspiračních zdrojů, které používá dlouhodobě, ale povětšinou si jejich pomocí pomáhal k vyostřenějšímu výrazu nebo v nich nacházel průniky s vlastními traumaty. Z obrazů tak zcela mizí elementární exprese, doslova se noří do kalkulované expresivity, která se vyznačuje racionálním odstupem autora, který k nim předstupuje s předem daným konceptem.

4.9.4 Návrat k vlastnímu nitru

Tento druh neosobní tvorby, dotýkající se pouze obecných existenciálních traumat a temné mytologie však Bolfovi dlouho nevyhovoval. Od roku 2014 se proto vrací k akcentaci osobních vazeb, jejichž projekce na plátno nebo papír pro něho představuje životně důležitou záležitost [obr.175]. K divákovi je nyní daleko více otevřený a otevřeně přiznává, že mu do mysli neustále pronikají vlastní vzpomínky: „...*ty vzpomínky, paměť, která se do všeho plete a nechce nechat vydechnout, ..*“.... „Z toho důvodu maluje stále znovu

⁴⁸⁹ Egon Schiele Art Centrum, Český Krumlov (29.3. – 15.9. 2013).

a znovu obličejte sebe sama: „asi jsem to já když mi bylo kolik? 12 nebo 11?“⁴⁹⁰ Také v textech o sobě vypráví v první osobě a tomu, že se opět noří do svého nitra a do své minulosti, napovídají také nápadně malé, téměř intimní formáty pláten, které nevyžadují přílišnou promyšlenost jednotlivých partií plátna.

Nově ve své tvorbě aktualizuje také principy psychoanalýzy, sci-fi a surrealismu. Motiv cestování v čase a místě souvisí s jeho zálibou žánru sci-fi, ale patrná je rovněž zkušenost s prolínáním snů, reality a halucinací.⁴⁹¹ Naopak chybí jakékoliv hororové nebo symbolické artefakty, fyziognomie i barevnost jsou přirozenější a méně temnělé. Bolf se vrací k postavě chlapce, který opět prochází důvěrně známými místy. Jeho kroky opět vedou mezi neživotnými masivy panelákových bloků, které akcentují osobní vazby k prostředí, k nimž má klíč pouze on sám [obr.176]. Vnější znaky jsou potlačeny, primárně Bolfa zajímá akcentace pocitu osamění, jako v případě chlapce hledícího na hladinu rybníka, v jehož pohledu na stojatou hladinu rybníka je evokován melancholický smutek po minulém a současně snaha zbavit se skrze tuto meditaci svých chmur [obr.177].⁴⁹²

Atmosféra evokuje dobu minulou, přítomnou jen ve vzpomínkách, jako fotografie nebo vzpomínky, které poznamenal zub času. Není zde patrná snaha vystihnout do detailu dané prostředí, záměrem autora je spíše evokovat konkrétní pocit, vzpomínku na čas, kdy každý den plynul pomalým fádším tempem. Bolfovy práce se tak neustále točí v kruhu, v němž se mezi sebou poměřuje osobní projekce autora s konceptuálním nadhledem, vyhledávajícím inspirační zdroje pro evokování dané atmosféry strachu, bezmoci, úzkosti, které ladí s depresivním nastavením společnosti. Kódování osobní projekce ho odlišuje od domácí tradice existencialistické exprese a posouvá jeho tvorbu směrem k internacionální poloze. V souladu s tím mixuje do svých pláten nejrůznější prvky vysoké a nízké kultury, a vědomě aplikuje metody spjaté s psychoanalýzou. Určitá niterná projekce však jeho plátna naopak odlišuje od neosobních pláten zahraničních umělců a udržuje jistou míru osobitosti a autentičnosti, které v jeho dílech tradičně nacházíme.

⁴⁹⁰ In: Josef Bolf, *Těžká planeta*, 2014 (doprovod k výstavě *Těžká planeta*, Hunt Kastner, Praha 2014), nepag.

⁴⁹¹ Viz. video *Těžká planeta*. Sám tyto střihy v čase a jednotlivých dějích používá také ve svých textech.

⁴⁹² Pozorovat vodu znamená uplyvat, rozpouštět se, umírat. Podle psychologie nevědomí evokují nehybné vody mrtvé, poněvadž mrtvé vody jsou vody spící. Voda je označovaná za melancholizující živel. In: Gaston Bachelard, *Voda a sny. Esej o obraznosti hmoty*, Praha 1997, s. 60.

5. JAKUB ŠPAŇHEL. EXPRESIVITA MALÍŘSKÉHO GESTA

5.1 Forma jako obsah

5.1.1 Gestická malba

U Jakuba Špaňhela můžeme mluvit o expresivitě koncentrované v malířském gestu. Malba je často velice bezprostředním fyzickým výkonem, který je schopen aplikovat na malé, intimní i mnohametrové monumentální práce. Stěžejními principy jeho malířské práce je tedy spontánnost, úspornost vyjádření, akčnost gesta, „tekutost“ formy, které dohromady dávají vzniknout nezaměnitelným expresivním zkratkám. Z těchto důvodů je pro něho takřka nemožné vytvořit dva navzájem identické obrazy, i přesto, že se opakovaně vrací ke stejným námětům. Od tradičního pojetí expresionismu, podle něhož je malba především bezprostředním průnikem vnitřních svárů a pocitů umělce na plátno, se však jeho malba diametrálně liší. Právě banálnost témat, absence narace a odstup, který si od nich umělec udržuje, napovídají tomu, že autorovi je námětem spíše samotná technika malby a snaha evokovat určitou náladu. Volba konkrétních motivů proto může být vnímána spíše jako záminka k aktu malby a rozvoji kreativity spočívající v mistrovství nestálé a neustále se proměňující malířské formy.

Rovněž opakování motivu nemá přímou souvislost s expresivním pnutím jeho obsahu. Důvodem k jeho opakování a sériovému zmnožování v duchu pop-artové nadprodukce není vnitřní posedlostí tématem, ale obsesí aktem malování, které díky bezprostřednímu provedení nikdy není duplikátem. S postupným opakováním motivu dochází proto také k jeho výraznému abstrahování. Čím více variant vzniká, tím více je jejich podoba oproštěna od realistické podoby, a rukopis, jenž vstupuje do služeb pocitu, se uvolňuje: „*Většinou pracuji určitou dobu na jednom tématu. Většinou jsou první obrazy více realistické, je na nich jakoby víc manuální práce. Postupně se snažím věc samotnou uvolnit, již se tak nedržet předlohy, docílit určité zkratky, dobrat se jen jakéhosi náznaku podstaty.*”⁴⁹³ Současně je třeba přihlídnout k autorově vstřícnosti vůči poptávce trhu, který stále touží po autorových kostelech, květinách, či jiných, pro něj charakteristických motivech. Není to tedy duplikace ve jménu autorova nutkání po obsesivním malování daného motivu, jež výrazným způsobem vychází z jeho rozháraného nitra, a jejíž zpodobňování by mu přinášelo alespoň partikulární úlevu.

⁴⁹³ Z rozhovoru s Radanem Wagnerem, In: Wagner (pozn. 71).

Své motivy si Špaňhel vybírá s větším odstupem, než je na první pohled patrné. Vlivem školení v konceptuálně orientovaných ateliérech přestal cíleně zobrazovat motivy, které by bezprostředně souvisely s jeho nitrem či osobní zkušeností, a na místo toho vznikají jednotlivá plátna a obrazové série podle předlohouvých fotografií, pohledů či reprodukcí děl jiných autorů. Přímá subjektivní vazba k motivu, jež je podstatnou součástí elementární exprese, tu je tedy potlačena. A ačkoliv plátna díky svému způsobu provedení působí často jako odraz vnitřních svárů umělce, jsou ve skutečnosti výsledkem jen čistě formální hry s médii malby. Sám Jakub Špaňhel své obrazy často označuje za impresivní expresionismus, což divákovi mnohé napoví, neboť impresionismus je založen na práci s objektivními znaky, z nichž je vytvořen formální systém, vytvářející pouze zdánlivý dojem subjektivity.⁴⁹⁴ Veškerá obsažená exprese zde tudíž plní spíše optickou, povrchovou, než hlubší obsahovou roli.

5.1.2 Proměny gestické malby

V průběhu let si Špaňhel osvojuje různé varianty gestické malby. Kromě klasických štětců používá také velké štětky a košťata, pracuje s plátnem ve vertikální i horizontální poloze. Základem je gestická malba akrylem ředěným velkým množstvím vody, díky čemuž je malba i přes svou gestičnost neobyčejně lehká. Obraz tak může být vystavěn lazurními vrstvami gestické malby, které vytváří prostorovou plasticitu a vtahující diváka do plátna [obr.178]. V raném období Špaňhel vytváří dynamiku rychlými tahy a kontrastem tmavého pozadí a světlá zázorněného zlatou barvou. Charakteristický znak, oprostěný od přebytečné sdílnosti, je potom nositelem významu a napomáhá identifikaci daného místa či budovy [obr.179]. Špaňhel také pracuje se skvrnou jako nositelem významu, která se může ocitnout v těsné blízkosti abstrakce, a jež se v očích diváka sceluje až z několikametrového odstupu [obr.180].⁴⁹⁵

Jindy Špaňhel preferuje gestickou stékanou malbu, v jejímž procesu jsou pevné, zobrazivé tvary narušovány. Litím vody či stékáním řídké barvy tu paradoxně dochází ke smazání expresivního gestického rukopisu, který v rámci jeho tvorby paradoxně představuje nejpodstatnější vyjádření exprese [obr. 181]. Ještě mokrá, čerstvá malba

⁴⁹⁴ Joselit, Reassembling Painting (pozn. 55), s. 169.

⁴⁹⁵ Tomuto výrazu napomáhá používání velkých hranatých štětců s umělohmotnými chlupy, které kupuje v drogeriích, a s nimiž není technicky možné provést detail: „Kromě toho mám ale i jeden hodně drahý čínský štětec z výtvarných potřeb. Koupil jsem si ho jen proto, že ho má Sopko a Tonda Strážek. Vůbec s ním neumím malovat a visí mi na zdi.“ In: Jakub Špaňhel v rozhovoru s Radkem Wohlmutem, in: Wohlmut, Skoro nic jsem nevymyslel (pozn. 70), s. 31-32.

je rozředěna a setřena, tedy skryta.⁴⁹⁶ Špaňhel tak narušuje znakovou rozpoznatelnost a formální pevnost a nahrazuje je víceznačností a tekutostí. Evokuje tak rozmazané vidění, které si spojujeme například s Monetem.⁴⁹⁷ Cílem této znejasňující strategie, navazující zvláštním způsobem na impresionismus, potom není sebevyjádření, ale „*ukazování určitých možností reality, možností vidění světa jako hádanky, jako hutného dojmu bez tvaru*“.⁴⁹⁸

V posledních letech pro sebe potom Špaňhel adaptoval formální principy kaligrafie, kdy se jeho malba přibližuje kresebným principům [obr.182]. Použití kaligrafie a tušové malby v západním prostředí má přes svou formální podobnost odlišné interpretační možnosti a obsahové aspekty.⁴⁹⁹ Špaňhelova technika v sobě i přes svou distinkci od tohoto východního umění snoubí protikladné entity jako je harmonie, energie, vitalita, uměřenost, které jsou příznačné právě pro kaligrafii.⁵⁰⁰ Stejně tak vyžaduje tento typ tvoření soustředěnou koncentraci, přesnost a virtuozitu linie, a současně rychlé spontánní provedení.⁵⁰¹ S prosvětlením obrazů, které je dáno použitím černé barvy na bíle našepsované plátno, se mění i koncepce celého obrazu. Díky úspornosti kresebné techniky ustupuje zájem o postupnou výstavbu obrazu a rovněž se dále eliminují popisné možnosti plátna. Tahy jsou však i přes svou úspornost nadále živé, a jejich prostřednictvím dokáže Špaňhel vystihnout dynamiku pohybu nebo poměr světla a stínu. Jeho přístup však vylučuje tradiční pojetí kaligrafie jako vyjádření individuality umělce a jeho duše, jeho kaligrafie je více založena na artistní bravuře, tedy způsobu, jakým dokáže minimálními výrazovými prostředky docít maximálního efektu.

5.1.3 Inspirace v dějinách umění

Jakub Špaňhel je často nahlížen jen jako solitér s neopominutelným nadáním, v jeho tvorbě však nalzáme řadu poučení z malby předešlých desetiletí a staletí. Špaňhel však tyto podněty okatě nepřejímá, ale adaptuje je na domácí, periferní prostředí; vstřebává je a syntetizuje do svého osobitého malířského projevu, který je stejnou mírou výrazem jeho osobních uměleckých dispozic.

⁴⁹⁶ Václav Hájek, Rozostření a zaostření, *Ateliér*, 10/2003, s. 5.

⁴⁹⁷ Pozdní Monet už nerozpoznával tvary, jako dítě, než se naučí identifikovat vzdálenosti, apod. In: Hájek, Rozostření a zaostření (pozn. 496), s. 5.

⁴⁹⁸ Hájek, Znejasněné vidění (pozn. 238), s. 72-75.

⁴⁹⁹ Rolf Wedewer, *Die Malerei des Informel. Weltverlust und Ich-Bahauptung*, München/Berlin 2007, s. 218.

⁵⁰⁰ Lubor Hájek – Milena Horálová, *Kaligrafie a obrazy dálného východu*, Praha 1966, s. 5.

⁵⁰¹ V souvislosti s kaligrafií se hovoří o požadavku soustředění, které je uváděno v souvislosti s extatickými náboženskými stavy, v podstatě automatismus podvědomě vedených tahů. In: Hájek – Horálová (pozn. 500), s. 12.

S barokem ho spojuje barokní monumentálnost, vzrušenost linií, specifický kolorismus nebo temnosvit. S oblibou si také pořizuje barokní lustry a nábytek, obdivuje zdobnost a expresi barokních staveb, které pro něho představují poutavější hodnoty než například barokní zbožnost. Impresivnost a způsob skládání skvrn, jež se ve výsledný motiv skládají až s velkým odstupem od plátna, propojuje Špaňhela s odkazem Turnerovy impresivní malby nebo Monetova impresionismu. Špaňhel však nikdy neusiluje o zachycení bezprostředního světelného okamžiku, tento podnět si opět přisvojuje pro větší formální efektivitu svých pláten.

Akční způsob malby vychází z podnětů tašismu a abstraktního expresionismu, kde rovněž nalezneme snahu o rozvinutí určitého tématu s cílem zachytit individuální emoce. S abstraktním expresionismem sdílí Špaňhel zájem o volnou estetickou hru, tedy akcentaci malby samotné prostřednictvím expresivní manipulace. Přesouvá pozornost na akt malby, roli náhody, na performativní setkání s plátnem na úkor jiných rolí malířského média.⁵⁰² Shodně s nimi se vydává směrem formalizace malby a obsahového vyprázdnění. Narozdíl od těchto svých předchůdců však neusiluje o vystižení abstraktních idejí, jeho plátna vykazují přímé spojení s předmětným světem. U abstraktního expresionismu také panuje představa, že motiv by neměl být předem příliš promyšlený a měl by vycházet z napojení na vlastní nevědomí.⁵⁰³ Špaňhel má naopak východisko v podobě předlohy fotografie zobrazující reálné předměty, konkrétní podoba pláten se potom shodně utváří v samotném procesu, v aktuální konfrontaci s motivem a způsobem práce.

Divokost malby a destrukce formy je ovšem inspirovaná také neoexpresionistickou malbou, s níž je spojen obsahovou mnohoznačností. Nejvíce se u něho vliv neoexpresionistické malby projevuje v hrubých, nevyumělkovaných ženských aktech, ve kterých cítíme výrazovou spřízněnost s Baselitzovými mužskými a ženskými akty 60. a 70. let, talířovými portrétními obrazy Juliana Schnabela nebo primitivně stylizovanou formou portrétů Francesca Clementa. Jeho malba je tedy v jistém ohledu divoká, ale na druhé straně také esteticky kultivovaná, což ho více přibližuje k tendencím neoexpresionismu v americkém prostředí. Ironie tu není tak silně akcentovaná, ale zaznívá ve Špaňhelově přístupu k expresivní malbě, jako něčemu libivému a divácky vyhledávanému. Právě z výše uvedených důvodů jsou snahy o jeho spojování s domácí, výrazně niternou existenciální tvorbou, spíše chybné a schematické. Jeho tvorba je založena na protikladných hodnotách, které vycházejí z komerční role současného umění.

⁵⁰² Spojitost s Haroldem Rosenbergem a jeho definicí akční malby, který upozorňuje na proces vzniku díla. In: Rosenberg, *The American Action Painters* (pozn. 32), s. 189-197.

⁵⁰³ Schapiro, *Recent Abstract Painting* (pozn. 29), s. 213-236.

5.1.4 Mezi zobrazivou a abstraktní malbou

Špaňhel neustále osciluje mezi zobrazivou a nezobrazivou malbou, a ačkoliv ho přitahuje malířské gesto samo o sobě, pociťuje stále potřebu předmětnosti. Reálné věci a normální život mu připadají dostatečně zajímavé, naopak abstrahovaný způsob malby ho chrání od přílišného tradicionalismu. Formu proto sice rozvolňuje často až k hranici čitelnosti, ale většinou jen do té míry, aby alespoň jeden detail napovídal o původu motivu a propojoval obraz s reálným světem.⁵⁰⁴ Roztavení motivů na barevné skvrny na druhé straně posiluje atmosféru jeho pláten, evokuje pocit tajemství a přenáší pozornost na materialitu obrazu, díky čemuž obrazy působí, jakoby se nacházely v procesu vzniku. Ačkoliv jsou Špaňhelova plátna někdy velmi abstrahovaná a reálnou předlohu příliš nepřipomínají, s reálným předmětným světem jsou obrazy propojeny také díky konkrétním názvům. Čistá abstrakce, stejně jako čistě abstraktní témata, mu jsou vzdálená, všechny jeho obrazy jsou spojeny s předmětným světem, jehož civilnost, neintelektuálnost, jsou přístupné všem. Z oné beztvorosti a nezájmu o realistické zobrazení je nicméně patrné, že Špaňhel neusiluje o věrné zachycení motivu, ani o zachycení jeho podstaty, ale o záminku k malbě a hře s malířskými efekty.

Podobný princip evokují Monetovy práce, jehož malířské plošky z přerušovaných čar, se skládají až při pohledu z dálky. Tento princip je založen na způsobu, jakým lidské oko vnímá přírodu – jako mozaiku barev, která se v celek skládá teprve v hlavě pozorovatele. V konečném důsledku tak obraz vzniká až tehdy, když mozek interpretuje tahy, které vnímá oko. Tak se zobrazení nachází v permanentním stavu vzniku, a každá představa o díle je pouze dočasná. Monetovy obrazy *Katedrály v Rouenu* [obr.183] z roku 1894 nevykazují například žádné lineární kontury, ale jsou tvořeny splynutím malých barevných fleků, které jsou na plátno nanášeny v hustcích vrstvách a gotickou stavbu utvářejí téměř sochařským způsobem. Namísto, aby byly tyto práce vytvářeny konturami, tedy vznikají prostřednictvím barevné výstavby a jednotlivých úhozů štětce.

5.1.5 Spontánní a kalkulované rysy tvorby

Špaňhel převádí své náměty na plátna monumentálních rozměrů, k čemuž mu pomáhá jeho rozmáchlé gesto a rychlá technika, kdy během velmi krátké doby dovede úspornými prostředky vystavět fungující obraz. Obrazy maluje přímo bez předchozí přípravy, nedělá

⁵⁰⁴ Petr Vaňous v souvislosti s pohybem na pomezí znakovosti připomíná tvorbu Arnulfa Rainera a jeho “bravurní obrazové exploze”. In: Petr Vaňous, Brilantní melancholie mládí. Jakub Špaňhel, *Revue Art*, II/2004, s. 50.

si žádné přípravné kresby. Neznamená to však, že by motivy tryskaly z jeho nitra, a byly subjektivním vyjádřením jeho osobnosti. Naopak používá fotografické předlohy, od jejichž podoby se však v průběhu práce vzdálí díky velkému smyslu pro malířskou bezprostřednost a otevřenost k finální podobě obrazu. Malbu nechává stékat, rozmývá ji vodou, používá ruce i nohy. Při samotné práci se řídí momentálním pocitem, podvědomě otvírá uvolněnou energii a nechává průchod volnému zpracování. Obraz vzniká z napětí mezi „náhodou“ a „kontrolou“, a náhoda, které je v rámci procesu tvoření ponechán velký prostor, přispívá k asociativním výkladům díla⁵⁰⁵: „*Taky hodně pracuji s náhodou. Barva všelijak stéká, v určité chvíli je umění přestat. Občas jsem měl ale pocit, že bych na tom měl pracovat víc. Už od akademie jsem si říkal, že u toho všichni sedí, a já mám hotovo raz dva. Že k tomu musím přistoupit seriózněji, zodpovědněji. Ale s odstupem vidím, že takové odfláknuté věci fungují stejně líp*“.⁵⁰⁶ „*Vždycky mě spíš zajímalo vytvořit iluzi z několika fleků, náhodných letmých dotyků štětce*“.⁵⁰⁷ Divákovi zde tedy Špaňhel ponechává přiznané prvky tvůrčí improvizace, jako je stékající barva, rytí do barevné vrstvy apod., právě z toho důvodu, že si je velmi dobře vědom atraktivitu tohoto uměleckého přístupu: „*Takový ty věci raz-dva často víc fungují*“.⁵⁰⁸ „*Odflákliny*“, protože takhle se dnes žije a lidé to mají rádi. Říká se, že je zrychlená doba, všechno je povrchní, nikdo na nic nemá čas.“⁵⁰⁸ Ačkoliv je tedy v procesu silně zohledněna bezprostřednost a spontánnost práce, racionální, kalkulovaná kontrola expresivního projevu je u Špaňhelových pláten zjevná.

O zdání bezprostřednosti vypovídá také to, že ne vždy obraz vznikne najednou během jednorázové intenzivní práce, někdy vyžaduje opakované krátké a soustředěné návraty. Špaňhel proto tyto obrazy odkládá a během let do nich i několikrát opakovaně zasahuje, vždy se ale jedná o vstup intenzivního charakteru. V tomto případě se akrylové vrstvy na plátně vrství a vytváří obrazovou hloubku. „*Na jednu stranu mám opravdu velké obrazy, které trvají pět minut, pak zase malé, které trvají pět let. Mám v ateliéru pár desítek obrazů, které na půl roku, rok zastrčím. Pak je vytáhnu, dodělám motiv nebo ho použiju jako podklad, nějak to recykluju. To jsou potom obrazy, které mají hloubku, naberou ji časem*“.⁵⁰⁹ Špaňhelova plátina však nevznikají v nějakém spirituálním napojení nebo práci s nevědomím jako v případě abstraktních expresionistů.⁵¹⁰ Špaňhel nevěří v utopickou spiritualitu gesta, z jeho pohledu se jedná o fyzický proces, jehož spouštěcím iniciátorem tvoření není ani psychické

⁵⁰⁵ Rolf Wedewer, Die Malerei des Informel. Weltverlust und Ich-Bahauptung, München/Berlin 2007, s. 206.

⁵⁰⁶ Wohlmuth, Skoro nic jsem nevymyslel (pozn. 70), s. 32.

⁵⁰⁷ Wagner (pozn. 71).

⁵⁰⁸ Wohlmuth, Skoro nic jsem nevymyslel (pozn. 70), s. 32.

⁵⁰⁹ Wohlmuth, Skoro nic jsem nevymyslel (pozn. 70), s. 32.

⁵¹⁰ „*Když jsem v obraze, nejsem si vědom toho, co dělám*“.⁵¹⁰ „*When I am in my painting, I'm not aware of what I'm doing*.“ In: Pollock, My Painting (pozn. 42), s. 140.

vypětí a ani alkohol.⁵¹¹ Jeho plátna ve shodě s jeho generací postrádají jednoznačnou transcendentální tematiku, jako náboženství, filozofii, mystiku, kontemplaci či jiný univerzální systém reflektující intenzivněji prožívání a poznávání.

5.1.6 Vliv konceptuálního přístupu

V 90. letech, kdy Špaňhel nastoupil na Akademii, byl obraz ve své klasické podobě považován za překonané médium. Špaňhel navíc studoval u Jiřího Davida a Milana Knížáka, a později tvořil v úzkém napojení na Jiřího Dokoupila. Vztah všech těchto tří umělců k tvorbě je narozdíl od Špaňhelova postoje řízen racionálním přístupem a konceptuální průpravou. Všichni tři učitelé byli svým založením více či méně konceptualisté, pracující systematicky a racionálně – tedy v protikladu ke spontánní expresivní dispozici Jakuba Špaňhela. Všichni se mu také snažili vstřípnit koncepční myšlení, které se odvíjí od práce na jednotlivých, vzájemně uzavřených cyklech a tématech. Pomohli mu také najít jednotlivé tematické řady: „*Knížák, Dokoupil a David jsou chytrí, starší chlapi, a když mi něco poradí, tak je poslechnu. Skoro nic jsem sám nevymyslel. Já maluju, nápady jsou často odjinud, jen se ke mně nějak dostanou.*”⁵¹²

Řazení tvorby do jednotlivých tematických linií si Špaňhel sice osvojil, ale v jejich rámci se pohybuje zcela svobodně a nenechává se svázat požadavkem na časovou uzavřenost jednotlivých cyklů. Většinou tak nepracuje koncentrovaně na jedné sérii, ale souběžně má rozmalované práce z různých cyklů. Jeho tvorba se tedy netřísťí do etap, průběžně se naopak vrací k jednotlivým tematickým liniím, na nichž pracuje dlouhodobě a průběžně je doplňuje; jen technické provedení je pokaždé odlišné, což opět naznačuje, že forma a technika malby jsou samy o sobě nejpodstatnějším sdělením jeho prací. Podobný způsob práce vypovídá o jisté inspiraci racionálním odstupem, v jehož časové neukotvenosti a neustálých návratech k jednotlivým tematickým řadám lze hledat vstřícnost k poptávce trhu, pro který se jeho charakteristické motivy, zpracované svižným gestickým rukopisem, staly žádanou značkou.

⁵¹¹ Špaňhel po absolvování Akademie následujících 7 let intenzivně pije (2002-2009), posléze se díky protialkoholní léčbě vyléčí a v současnosti abstínuje. Alkoholová intoxikace však nešla ruku v ruce s tvorbou – střídaly se fáze pití a abstinence, během kterých maloval. Na malování si vymezil čas např. dvou měsíců, kdy velmi intenzivně pracoval, toto období intenzivního pracovního vypětí bylo vždy spjato s abstinencí. Viz. stejné u Pollocka.

⁵¹² Wohlmut, Skoro nic jsem nevymyslel (pozn. 70), s. 34. Dokoupil Špaňhelovi pomohl v nalezení válečkové techniky, a reynkovského cyklu, chápané jako monumentalizace Reynkových intimních grafik. Knížák stál u zrodu cyklu chrámových interiérů a lustrů.

5.1.7 Autorský odstup

Špaňhel nikdy nevytváří přípravné skici ani nepředkresluje kompozici díla na plátno. S výjimkou aktů maluje svá plátna vždy podle vlastních či nalezených fotografií nebo reprodukcí existujících uměleckých děl, pohlednic, obrázků z novin a časopisů, což poukazuje na výraznější odstup od tématu. Tyto fotografie, většinou cizí motivy, používá místo kresby, protože mu poskytují základní představu o kompozici a naznačují vztah světla a stínu: „*Dá se na ní dobře zachytit světlo. Držím ji v levé ruce, v pravé štětec.*”⁵¹³ Celá série často vzniká na základě několika tří, čtyř fotografií, které si Špaňhel předem z většího počtu vybere, jedna fotografie je tak zpravidla předlohou pro větší množství obrazů. V procesu tvoření se tak zde výrazným způsobem setkává expresivní technická improvizace a racionální výběr tématu. V jeho způsobu práce nejde nikdy o napodobování stylu daného autora, ale transformaci motivu do vlastního výrazového jazyka.

Podle skutečnosti maluje Špaňhel jen figury a akty, neusiluje však o přesné vystižení reálné podoby nebo emočního rozpoložení či charakteru zobrazené postavy. Modelky slouží jako volné předlohy, umožňující rozvinutí škály výrazových prostředků: „*Neměl jsem je rád ve škole, když jsme dělali podle modelu. Realistická kresba mi nešla. Možná mi chyběla trpělivost. Profesor odpočítával, jestli tam mám všech pět prstů, a to mě hrozně nebavilo. Říkal jsem si, že už nikdy nebudu malovat podle modelu. Ale pak jsem skončil na Akademii a uvědomil si, jak mám rád třeba ty holky od Matisse i Picassa. Řekl jsem si: malování mě baví, dívat se na hezkou holku taky není špatné, tak si to prostě budu malovat sám, nikdo mi do toho nebude kecat. Prstíky neřeším, do formátu se mi to taky většinou nevyjde, ale je to zábava, i když je tam nejvíc odpadu. Nejvíc života, nejvíc nepovedených věcí.*”⁵¹⁴ Jako modely používá Špaňhel často své známé nebo důvěrně známé osoby, čímž evokuje například práce Juliana Schnabela nebo Francesco Clementeho, kteří portrétují členy své rodiny nebo přátele, ale estetické vyznění obrazu nadsazují nad tím psychologizujícím. Zcela v intencích americké formalistické teorie tu tedy vítězí forma nad obsahem.

Paralelně, avšak v různých časových intervalech, vytváří Špaňhel také válečkové obrazy, které jsou kvůli své záměrné oproštěnosti od autorského rukopisu svou podstatou opačné k expresivně malovaným plátnům. Iniciačním bodem byla válečková abstraktní malba Petra Pastrňáka v podobě jemných abstraktních kompozic, které Špaňhela zaujaly během doby, kdy spolu s Dokoupilem sdíleli společný ateliér, a kdy se Dokoupil s Pastrňákem neustále snažili vymýšlet nové techniky: „*Ze začátku jsem se válečky snažil vytvořit*

⁵¹³ Wohlmuth, Skoro nic jsem nevymyslel (pozn. 70), s. 34.

⁵¹⁴ Wohlmuth, Skoro nic jsem nevymyslel (pozn. 70), s. 34.

abstraktní obraz, ale hned napoprvé mi z toho vylezly květináče. Chtěl jsem tyto obrazy zahodit, ale šel kolem George a říkal, že se mu to líbí. Tak jsem začal válečkovat. Později jsem tomu sám také přišel na chuť, protože je to rychlé, není to moc pracné, žádoucí efekt se dostavuje v podstatě hned. A hlavně je tam jakýsi opakující se řád, který mě uklidňuje."⁵¹⁵

Špaňhel toužil vytvořit po vzoru Pastrňáka abstraktní obraz, což se mu nepodařilo. Jeho tvorba je svázána s předmětným světem, který zde vystupuje ve filmových pásech pod sebou: „Začalo to květináčema, pak byly křížky, hřbitovy. To byly černobílé dlouhé pásy, metr krát pět metrů. Jmenovalo se to krajina se staršími kamarády [obr.184].”⁵¹⁶ Následovaly koně, kříže, krajiny a krávy, ovce, pivní sklenice, slepice, golfový klub, časem začal přidávat barvu a iluzi prostoru. Válečkové obrazy představují zásadně odlišný projev než Špaňhelovy obvyklé gestické „barokní” emoce nanášené na plátno bez zjevného pevného řádu, představují určitou formu odpočinku po vysilující gestické malbě, nicméně si stále uchovávají svou rukodělnost a nechutí k hlubší programové negaci expresivního gesta, naopak se stále snaží evokovat dekadentní a melancholické nálady.

5.1.8 Balancování mezi spiritualitou a ironií

Špaňhel se vrací ke klasickým a banálním námětům, jako je podobizna, krajina, zátiší, které byly považovány za překonané. Tato témata se v dnešní době mohou jevit jako neaktuální, Špaňhel však velmi poutavým a efektním zpracováním, v jehož rámci se nedrží realistického zobrazení motivu, dokazuje jeho relevantnost v současné malbě. Neostýchá se ani používat zapovězenou zlatou barvu, a nevyhýbá se ani zobrazení Karlova mostu nebo jiných turistických lokalit. Dokládá tak, že plátna založená na formě mohou být vizuálně velmi přitažlivá. Vydávají se spíše směrem oblíbenosti širokým diváckým spektrem, místo aby šokovaly či pobuřovaly, nesklouzávají ale ani do úplné líbivosti, Špaňhela baví pohybovat se na tomto pomyslném rozmezí mezi vysokým a nízkým: „*Je to asi chytlavé, včetně kombinace barev. Pořád se snažím dávat pozor, aby to nesklouzlo do úplné líbivosti. Baví mě ta hrana. Maluju zlatou Prahu, zlatý Karlův most, takových obrazů a obrázků jsou miliony. Kdo dneska dělá “seriózní umění”, ten si Karlův most většinou nevybere. Ale zdálo se mi, že se tou černo-zlatou dá udělat dobrý obraz.*”⁵¹⁷ To, co jeho obrazy odlišuje od turistických braků je právě jejich minimální zobrazivost, znakovost, neurčitost a současně nezaměnitelnost gestického rukopisu.

⁵¹⁵ Wagner (pozn. 71).

⁵¹⁶ Wohlmut, Skoro nic jsem nevymyslel (pozn. 70), s. 33.

⁵¹⁷ Wohlmut, Skoro nic jsem nevymyslel (pozn. 70), s. 32.

Obsah pláten je nejednoznačný, mihotavý, proměnlivý, a podobně zastřený jako samy motivy, jež se ztrácejí v gesticky rozvolněné malbě. V potaz vždy přichází širší spektrum výkladových linek. Témata většinou vykazují určitou míru osobního napojení, ale na druhou stranu Špaňhel nikdy nezapomene uvést iniciační příhodu a inspirátora daného cyklu. Vědomě a s oblibou si také pohrává s různými klišé, známými ve spojitosti umělce a alkoholu, umělce a modelky či spojení umění se zlatou barvou, která poskytuje stejně tak auru jedinečnosti a evokuje staré, hodnotné předměty, jako na druhé straně tenduje ke kýčovitosti. Motivы vzbuzují díky svému zpracování zdání spirituálního, existenciálního přesahu, zaznívá zde lyricky melancholická nota pomíjivosti, kterou si uvědomujeme skrze vlastní vztah k předmětu, osobě, místu. Stejně tak je Špaňhel lehce dekadentní, lehce vyprázdněný, a občas lehce sarkastický. Zastřená spiritualita obsažená v expresivním chvatném rukopisu tedy může být stejnou mírou považována za ironické znejist'ování tradice jako osobní výpověď, což jemu samotnému velmi vyhovuje.

Na sféru duchovna a dekadentní melancholie poukazuje také používání černé barvy, která je stěžejní barvou Špaňhelových pláten. Barvami šetří, výrazné barvy používá jen v malé ploše a opětovně je potlačuje černou.⁵¹⁸ Černá má evokovat jeho zájem o kresbu, grafiku, má upomínat na Karvinou a Ostravu, kde strávil své dětství a mládí. Tmavost zobrazovaných motivů však také souvisí s nočním životem umělce a umělým osvětlením, což ho opětovně spojuje s malbou barokních mistrů. Na druhé straně tu je vnímání černé jako výsadní módní barvy, která svému nositeli pomáhá zastřít pochody jeho nitra. Podobně, jako u ostatních složek jeho malby, tedy i černá barva poukazuje na Špaňhelovo mistrovské balancování s prostředky elementární a kalkulované exprese.

5.2 Léta recepce

5.2.1 Dětství a dospívání

Jakub Špaňhel se narodil v roce 1976 v Karviné, kde vyrůstal ve společnosti své matky, učitelky na prvním stupni, a babičky. Bydleli v tzv. dvouletkách, dělnických cihlových blokových domech z padesátých let. Paradoxně v něm v tomto „proletářském“ prostředí matčin manžel probudí lásku ke starožitnému nábytku, který do budoucna ovlivní jeho vztah ke všemu krásnému a starému. V paměti mu také zůstávají keramické sochy

⁵¹⁸ Některé obrazy jsou ale hodně barevné (fialová, světle modrá, průhledy na města, banky).

s černožlatou patinou Vratislava Varmužy: „*Měl jsem je před očima od dětství. Ta kombinace se mi líbila, a když jsem pak začal dělat kostely, použil jsem ji.*”⁵¹⁹

Umělecké cítění se u Špaňhela projevovalo velmi brzy, již ve věku čtyř let kreslí zvířata podle různých knih a předloh. Jako pětiletý kreslil již pokoj se starým příborníkem a spolu se staršími dětmi navštěvoval lidovou školu umění. Později byl fascinován desetisvazkovými *Dějiny umění* od José Pijoana, vycházejícími průběžně během osmdesátých let, díky kterým se seznamoval s evropskou historií umění a uměním 20. století.

5.2.2 Střední uměleckoprůmyslová škola v Ostravě

V patnácti letech, tedy v roce 1991, nastupuje Špaňhel na Střední uměleckoprůmyslovou školu v Ostravě, která se ve zdejší oblasti zatížené těžkým průmyslem jevila jako ojedinělý umělecký ostrov. Tamější umělecká scéna je tímto místním, drsným prostředím značně determinovaná, odlišuje se svou syrovostí, svérázností, absencí optimismu, ale i čistě formalistického výrazu. Naopak takřka nikdy nepostrádá sarkasmus nebo ironický nadhled. Zde se Špaňhel poprvé setkal se současným uměním, s nímž ho soustavně seznamoval umělec a performer Jiří Surůvka, který učil češtinu a nepovinnou malbu: „*Ze začátku jsem nic nechápal, ale hodně se mi to líbilo. Cítil jsem, že je zajímavý, tak jsme se skamarádili.*”⁵²⁰ Osobitý Surůvka vytváří vedle klasicky malovaných pláten také obrazy tištěné pomocí počítače, je autorem bučičských performancí a podvratných akcí. Ve svých dílech karikuje postupy zábavního průmyslu, kult celebrity, demaskuje autoritářství a podle svých slov „*se brání všudypřítomnému zpovrchňování a zblbnutí*”.⁵²¹

Surůvka Špaňhela seznámil také se svým bratrancem Petrem Lysáčkem, který spolu se Surůvkou tamní uměleckou scénu velmi ovlivnil.⁵²² Společně začali jezdit na výlety do pražských galerií, které se na počátku devadesátých let probouzely k životu a s oběma se Špaňhel scházel také v proslulém uměleckém Klubu *Černý pavouk* ve Stodolní ulici, kde se scházeli místní umělci a intelektuálové. V té době se také Špaňhel aktivně účastnil literárně-dramatických představení, zvláště v Surůvkově kabaretu *Návrat mistrů zábavy*, ve hře sestavené podle povídek Daniela Charmse. Hodně důležitý byl pro Špaňhela i ostravský malíř Eduard Halbrštát, který mu spolu s Jiřím Surůvkou vyprávěl o umělcích jako

⁵¹⁹ Wohlmuth, Skoro nic jsem nevymyslel (pozn. 70), s. 30.

⁵²⁰ Z rozhovoru s Jakubem Špaňhelem, září 2015.

⁵²¹ Jiří Jůza, Jiří Surůvka, Ostrava 2003, nepag.

⁵²² Petr Lysáček v 90. letech ostravskou scénu velmi ovlivnil. Spolu s dalšími umělci v Ostravě zorganizoval řadu kontroverzních akcí, mimo jiné festival akčního umění Malamut, který se stal nejdůležitější přehlídkou tohoto typu umění na české výtvarné scéně (1994-1998).

Jiří David, Antonín Střížek nebo Jiří Georg Dokoupil, s kterými se o několik let později setká v Praze.⁵²³

Už tehdy projevoval Špaňhel výrazné sklony k intuitivnímu, expresivnímu rukopisu, ve kterém absentují popisné detaily. Díky Surůvkovi se blíže seznamuje s tvorbou Jacksona Pollocka nebo německých neoexpresionistů⁵²⁴, podle kterých zkouší malovat na rozměrné, často i třímetrové formáty papírů: „*Přišel jsem s tím už v osmnácti na Akademii. V prváku jsem dělal podobné věci jako na konci studia.*”⁵²⁵

V průběhu těchto studijních let pendloval Špaňhel pravidelně vlakem mezi Ostravou a rodnou Karvinou, dodnes mu v paměti zůstala tamní černá krajina s haldami uhlí: „*Kolem silnice se střídaly uhelné haldy, věže šachet, hornické kolonie a neobydlená vytěžená místa s důlními podhledy.*” Nejčastějšími motivy se pro Špaňhela stávají koloristicky tmavé pohledy na Karvinou, Ostravu, nebo zátiší, která jsou vzpomínkami na domov a rodinu. K pracím tohoto období patří malý obrázek z roku 1996, kdy už Špaňhel studuje na Akademii v Praze ;

je na něm zachycen pohled na černý vlak klestící si cestu tmavou krajinou, ozařovanou slabým slunečním svitem [obr.185], který poukazuje na takřka „turnerovské” zachycení atmosférického jevu. V této době je ještě patrné, že v jeho tvorbě převládá elementární exprese a subjektivní, existenciálně laděný prožitek vybraného motivu.

5.2.3 Akademie výtvarných umění v Praze

V roce 1995, kdy Špaňhel nastupuje na pražskou Akademii výtvarných umění, ovládá již díky předchozí umělecké přípravě malířské techniky a pracuje rozpoznatelným expresivním stylem. Právě z tohoto důvodu se nerozhodne pro malířský ateliér, ale pro ateliér vizuální komunikace Jiřího Davida, neobyčejně charismatické osobnosti, jež se brilantně pohybuje napříč výtvarným spektrem.⁵²⁶ Především první dva roky byly pro Špaňhela velmi intenzivní: „*Měl jsem štěstí, že jsem měl kolem sebe v ateliéru dost starších lidí jako byl například Petr Pastrňák, taky z Ostravy, Jiří Černický, Vilík Kabzan atd. Na prvních schůzkách jsem vůbec nevěděl, o čem se vlastně baví.*”⁵²⁷ „...*,Věděl jsem, nebo lépe cítil jsem,*

⁵²³ Halberštát, který Špaňhela později na Akademii učil kresbu, vyučoval mnoho známých osobností, mimo jiné i Špaňhelova profesora Jiřího Davida.

⁵²⁴ Zejména Georg Baselitz.

⁵²⁵ Wohlmut, Skoro nic jsem nevymyslel (pozn. 70), s. 31.

⁵²⁶ Podle Špaňhelových vzpomínek se v ateliéru tehdy „kreslilo a následně se to domalovávalo“.

⁵²⁷ Wagner (pozn. 71).

že jsem na správném místě a určitě mi to později pomohlo naučit se alespoň trochu formulovat odpovědi na to, když se vás někdo zeptá, co vlastně děláš/maluješ.”⁵²⁸

V tom samém roce, kdy Špaňhel nastoupil na Akademii, se v Praze koná výstava Jiřího Dokoupila, umělce českého původu s mezinárodním renomé: „*Znal jsem ho tehdy jen z katalogů a vnímal jako českého umělce, který ve světě něco dokázal.*” Díky svému spolužákovi Vilému Kabzanovi, Dokoupilovu bratranci, je Špaňhel přizván, aby pomáhal s přípravou výstavy v Galerii Rudolfinum, díky čemuž se s Dokoupilem poprvé setkává osobně.⁵²⁹ Jiří David talentovaného Špaňhela už od druhého ročníku zve také na kolektivní výstavy, kde má možnost vstupovat do kontextu s umělci o generaci staršími, a dostává se do obecného povědomí.⁵³⁰

První tři roky u Davida maloval Špaňhel po svém, k jeho motivům patří čolci, korýši, ale i interiéry maminkčina bytu se všemi zákoutími a poličkami, plnými odložených věcí nebo květinami na okenních parapetech. Z obrazů dýchají melancholické vzpomínky na domov, a projevuje se zde Špaňhelova dispozice k jemnému citově-existenciálnímu projevu [obr.186, 187]. Jiří David se však postupně snažil narušovat Špaňhelův hotový rukopis úkolovými intervencemi, což Špaňhelovi příliš nesedí a po období stagnace se rozhoduje Davidův ateliér opustit: „*Tlačil mě tehdy, ať zkusím něco jiného. To byl jeho způsob, i Knížákův. Dělejte to, co neumíte, a ne, co umíte, už nikdy v životě nebudete mít čas se k tomu vrátit. Teď vidím, že měli pravdu. Nevěděl jsem kudy kam. Začal jsem malovat černá minimalistická plátna s linkou. Takový pokus, půlroční období, i pak jsem ale věděl, co bude říkat. Byli jsme oba vyčerpaní...*”⁵³¹

Kvůli snaze dopracovat se k odlišnému výrazu, vycházejícímu z konceptuálního přístupu, se Špaňhel nakonec ocitl v tvůrčí krizi, kterou se rozhodl řešit přestupem k Milanu Knížákovi⁵³², který ač Davidův umělecký nepřítel, měl podobný způsob výuky a oběma se líbily stejné věci.⁵³³ V jeho ateliéru vznikne několik senzuačně cítěných dekorativních obrazů, ve kterých Špaňhel pracuje se sprejem [obr.188], jehož použití patrně souvisí s tehdy aktuální vlnou graffiti. K dalším příkladům Špaňhelovy tehdejší tvorby, pracující již s konceptuálním odstupem a ironickým sdělením, patří celočerné plátno s malou rybkou,

⁵²⁸ Wagner (pozn. 71).

⁵²⁹ Jiří Georg Dokoupil: katalog, Galerie Rudolfinum Praha (kurátor Petr Nedoma, 12.12.1996 – 23.2.1997).

⁵³⁰ 1997 – Mrtvé duše, Nová síň, Praha (11.2. – 9.3. 1997, kurátor Martin Dostál), 1998 – Harmonie 98, Galerie Václava Špály (5.3.-5.4.1998, kurátoři: Jiří David, Martin Dostál)

⁵³¹ Wohlmut, Skoro nic jsem nevymyslel (pozn. 70), s. 31.

⁵³² Po revoluci se stal rektorem Akademie výtvarných umění a v roce 2000 byl jmenován generálním ředitelem Národní galerie v Praze.

⁵³³ „*Jiří David a Milan Knížák spolu měli vždy problém, ale na obrazy mi říkali jinými slovy hodně podobné věci. Stejně věci se jim líbily. Jak znám trochu jejich soukromý život, připadá mi, že i žijí dost podobně. V něčem jsou úplně jiní a v něčem naopak.*“ In: Wohlmut, Skoro nic jsem nevymyslel (pozn. 70), s. 31.

kteřá plní funkci uklízečky – celý den proto tráví požíváním odpadu v podobě barevných jiker [obr.189]. Můžeme se jen domýšlet, že motiv vznikl v souvislosti se Špaňhelovu úsměvnou zkušeností uklízečky u Jiřího Dokoupila.⁵³⁴

V době, kdy se začal blížit konec studia, se Špaňhel rozhodl pro návrat k typickému velkoformátovému expresivnímu přednesu, který mu byl vlastní.⁵³⁵ Také svou sérii diplomových pláten s námětem chrámových interiérů se Špaňhel na veřejnosti definitivně zapsal jako suverénní malířská osobnost.⁵³⁶ K tomuto tématu však Špaňhel dospěl v jakési kooperaci v profesorem Knížákem, z níž vzešel nápad vytvořit rozsáhlou sérii výškových interiérů barokních a gotických kostelů, která měla být podle Knížákových představ provedena pouze v různé škále černé barvy. Špaňhelovi sem však v průběhu práce vstoupila i šedá a zlatá barva, která souvisela s jeho zmíněnou zálibou ve starožitnostech. Interiéry evokují řadu významových, formálních a umělecko-historických rovin z dějin malířství, zachovávají si ovšem jedinečnou tvůrčí originalitu a intimní výpověď. Nicméně jejich vznik je již určen určitým racionálním výběrem a koncepčním záměrem. Ty však Špaňhel propojuje se svou bezprostřední gestickou malbou, která dává vzniknout poměrně různorodým plátnům.

5.2.4 Skupina Luxsus

Hned v prvním roce studia na Akademii zakládá Špaňhel spolu s několika dalšími spolužáky z ateliéru Jiřího Davida – Michalem Novotným (MICAL), Františkem Matouškem, Vilémem Kabzanem a Davidem Adamcem, skupinu Luxsus.⁵³⁷ Mladé umělce nespojuje žádný společný program, ale je zde patrné okouzlení z nové konzumní společnosti, na jejíž výdobytky sice pohlížejí pouze zpovzdálí, ale kvůli které se rozhodli malovat „luxusní obrázky“: „*Luxus tam přitáhl Vilík, který byl vždycky do designu a módy.*“⁵³⁸ Všem je také společný smysl pro improvizaci, především improvizaci s odpadovým materiálem (např. barevné sklo, bižuterie).⁵³⁹

⁵³⁴ In: Wohlmuth, Skoro nic jsem nevymyslel (pozn. 70), s. 30-31.

⁵³⁵ „*Tak jsem se zase rozmaloval svým způsobem.*“ In: Wohlmuth, Skoro nic jsem nevymyslel (pozn. 70), s. 31.

⁵³⁶ Počátkem roku 2003 mu GHMP uspořádá samostatnou výstavu na Staroměstské radnici.⁵³⁶ V té době se koná i řada velkých malířských výstav (Perfect Tense: Malba dnes, Jízdárna Pražského hradu, Praha (19.12.2003-14.3.2004, kurátoři Olga Malá, Karel Srp), které potvrdí jeho význam na české výtvarné scéně a opětovně rehabilitují médium malby.

⁵³⁷ Společně uskuteční několik výstav – Galerie MXM, Praha (8.7.-3.8. 1997), AVU, Malá galerie U dobrého pastýře v Brně (14.5.-14.6.1998), Olomouc, Open House NCSU Praha, Zámek Čimelice (září 1999, spolu s Bezhlavý jezdec, Kamera Skura, Luxsus).

⁵³⁸ Wohlmuth, Skoro nic jsem nevymyslel (pozn. 70), s. 33.

⁵³⁹ Z něho byly sestavovány a vytvářeny trojrozměrné objekty a instalace. Tuto epizodní zkušenost využil Špaňhel v pozdější době, kdy tyto materiály (např. korálky) zapojil přímo do kontextu malby. In: Vaňous, Brilantní melancholie mládí (pozn. 504), s. 51.

Tehdy uměleckou scénu ovládalo konceptuální umění, ale tito mladí umělci se věnovali malbě a poměrně tradičním tématům. Proti předchozím generacím se nevymezovali kriticky, spíše na ně vědomě či nevědomě reagovali. Každý z nich měl své oblíbené umělce, ze kterých vycházel. Zatímco ostatní ze skupiny se postupně začali věnovat konceptu nebo technickému obrazu, zůstává Špaňhel stále u malby, která je mu blízká z důvodu její fyzičnosti a materiálnosti: „*Mám rád materiál a barvy, a proto maluju. Nebaví mě si vymýšlet. Obdivuji to u jiných lidí, ale já musím jít do ateliéru, vzít barvu, plátno a začít malovat.*”⁵⁴⁰

Z tematického hlediska Špaňhel tehdy ve dvojici s Františkem Matouškem vytváří společné obrazy modelek, jež jsou jejich reakcí na nový konzumní svět, který poznávají ze stránek zahraničních časopisů [obr.190].⁵⁴¹ Matouška toto téma zaujalo především díky možnosti dekorativního pojetí obrazů, v souladu s tím se v obrazech realizuje zejména v rámci malovaných a vlepovaných detailů. Špaňhela potom zajímala krása západních modelek v čele s Naomi Campbell [obr.191] a Claudií Schiffer, které zpodobní v intencích svého expresivního gestického rukopisu, jejich obsah však není v souladu s expresionismem kritický, je spojen s okouzlením z tělesné schránky atraktivních modelek, které jsou nositelkami idejí západní konzumní společnosti. Již zde tedy Špaňhel stojí blíže k neoexpresionismu a jeho ironickým mnohoznačným gestům, než obsahově silnému a kritickému náboji expresionismu.

Na přelomu devadesátých let a nového milénia vznikají také společné práce s Petrem Pastrňákem. Jemné práce se pohybují na pomezí zobrazivosti; vznikají využitím úsporných vyjadřovacích prostředků, které však vykazují rysy lyrické citlivosti [obr.192].⁵⁴²

5.2.5 Jiří Georg Dokoupil

Po absolvování Akademie v roce 2002 odjel Špaňhel na pár týdnů za Jiřím Dokoupilem do Berlína, kde se blížeji seznámil s tím, co už víceméně znal, ale dosud neměl možnost vidět na vlastní oči.⁵⁴³ S Dokoupilem se Špaňhel seznámil během zmíněné

⁵⁴⁰ Wohlmuth, Skoro nic jsem nevymyslel (pozn. 70), s. 33.

⁵⁴¹ Série rozměrných pláten, na které pracovali během třetího ročníku, obsahovala asi dvacet pláten. Obrazy představili na výstavě v Galerii Václava Špály na výstavě Harmonie 98 (Harmonie 98, Galerie Václava Špály, 4.3.-5.4.1998, kurátor Martin Dostál) / První a poslední v Galerii Václava Špály v Praze (10.2.-10.5.2001, kurátor Jiří David).

⁵⁴² Společné práce prezentovali Špaňhel na následujících třech výstavách v období let 1999-2001: Jakub Špaňhel, Petr Pastrňák: Jean Marais, Galerie Cigi, Ostrava-Přívoz (1.12.-30.12.1999); Petr Pastrňák, Jakub Špaňhel, Dům Valdek, Praha (březen 2001); Obrazy, Bank Austria Creditanstalt, Praha (2001).

⁵⁴³ Cesta mu byla alespoň částečnou náhradou za plánovaný studijní pobyt do New Yorku, pro který nevyplnil potřebné formuláře.

Dokoupilovy výstavy v Galerii Rudolfinum v osmnácti letech. Zhruba v letech 2000-2005 měli, ještě s Petrem Pastrňákem, společný ateliér na Václavském náměstí. V průběhu tohoto období vypomáhá Špaňhel Dokoupilovi jako asistent a zároveň ho vnímá jako svého přítele a učitele: „*Jirka je myslím pragmatický člověk, má velký přehled co se týče výtvarného umění a miluje pořádek. Naučil jsem se od něho řadu praktických věcí a hlavně myslím určité velkorysosti v samotné práci, která českým umělcům často trochu chybí. S Jirkou jsme často věci teoreticky rozebírali, ale hlavně jsme malovali. Myslím, že v roce 2001 a 2002 jsem udělal nejvíc věcí, můžu říct, že to pro mě byla taková druhá Akademie.*”⁵⁴⁴

Mezinárodně uznávaný Dokoupil přináší do Prahy západní velkorysost a monumentální dimenze, které jsou českému prostředí v té době ještě cizí. Lokální umělecké prostředí se v té době ještě nedokázalo aklimatizovat na odlišné společenské podmínky a stále si uchovávalo něco ze své role společenského outsidera. Podle Špaňhela spočíval rozdíl především v diametrálně odlišném způsobu uvažování: „*On dělá všechno velkoryse. Pronajali jsme velký prostor, měli jsme tisíc metrů na Václaváku. Do té doby jsem znal jiné ateliéry. Každý měl nějakou malou místnost a byl rád, že má svůj kutloch. U Jirky bylo ale všechno desetinásobné, ne-li stonásobné. ... Měl zkušenosti z Ameriky i Německa a jiné finanční možnosti.*”⁵⁴⁵ Dokoupil byl již tehdy zvyklý pracovat v rozsáhlých prostorech, proto pronajal halu s rozlohou více než 1000 metrů čtverečních, díky kterým si při práci mohli dovolit výrazný odstup od díla, se kterým Špaňhel od té doby po jeho vzoru pracuje. Dokoupil razil rychlý způsob práce, kdy se nad nepovedenými díly dlouho nepřemýšlí, ale rovnou se vyhazují.⁵⁴⁶ Přinesl s sebou také technické dovednosti, díky nimž byl Špaňhel napřed oproti českým malířům, ke kterým se tyto poznatky ještě nestačily dostat.⁵⁴⁷ Dodal jeho bezprostředně nahozeným plátnům technickou bravuru, monumentálnost, velkorysost. Dokoupil také ve Špaňhelovi probudil kuráž nebát se utkat po svém s banalitou, klišé, možná i kýčem, s nimiž běžně pracoval, a které se na západě staly relevantní již v 80. letech v souvislosti s jeho působením ve skupině Mülheimer Freiheit. Dokoupil mu také v podstatě zprostředkoval podněty spojené s neoexpresionistickým „návratem malby“. Špaňhel tak dodnes obdivuje malířské hvězdy, jako jsou Gerhard Richter, Sigmar Polke

⁵⁴⁴ Wagner (pozn. 71).

⁵⁴⁵ Wohlmuth, Skoro nic jsem nevymyslel (pozn. 66), s. 30-31, Dále: Ivan Motýl, Malíř Jakub Špaňhel se těší na smog. Do Ostravy přiváží své motýly, In: <http://www.ostravan.cz/12442/malir-jakub-spanhel-se-tes-i-na-smog-do-ostravy-privazi-sve-motyly/>, vyhledáno 19.12.2015.

⁵⁴⁶ Viz. pracovní postup Mülheimer Freiheit.

⁵⁴⁷ Velkým množstvím vody rozmývaná akrylová technika, díky čemuž vzniká dojem akvarelu s množstvím lehkých lazurních vrstev.

nebo Francesco Clemente.⁵⁴⁸ Po vzoru Dokoupila tedy Špaňhel směřuje k obsahovému odlehčení pláten, k formální efektivitě a estetické bravuře, která zcela vyhovuje novému nastavení společnosti.

5.3 Pomíjivost a svědkové minulosti

5.3.1 Náhrobky, hřbitovy, krematoria

Okolo roku 1997, po dvou letech strávených v ateliéru Jiřího Davida, vznikají obrazy náhrobků a hřbitovů, inspirované častými procházkami po Olšanských hřbitovech.⁵⁴⁹ Mladická deprese, nešťastná láska a myšlenky na smrt ve spojení s alkoholem ve Špaňhelovi posílily dekadentně symbolistní dispozice, které ještě dále rozvíjí četbou básní Jiřího Karáska ze Lvovic a Karla Hlaváčka. Tyto obrazy tedy ještě vznikaly jako bezprostřední projev umělcovy mladé duše a jsou daleko více spjaty s elementární expresí než práce, které vznikají o několik let později.

V roce 2003 vzniklo několik pláten s motivem krematoria, v nichž ještě zaznívá Špaňhelův zájem o pomíjivost života, ale vytratila se tu již autentičnost příznačná pro raná plátna, zabarvená subjektivním existencialismem a na převaze začíná nabývat estetická stránka obrazu. Vybrané náměty již nejsou v tak silném napojení na osobu autora a vznikají ne jako otisk autorovy duše, ale podle fotografií. Stavby krematorií jsou pojaty jako světelné chrámy prozařující tmnou krajinu. *Krematorium Strašnice [obr.193]* zachycuje tmavě modrou noční oblohu, na jejímž pozadí vystupuje strašnické krematorium pojednané v kontrastní zlaté barvě. Konstruktivistický duch stavby působí na tmavém pozadí stejně slavnostním charakterem jako Špaňhelovy pozdější obrazy benzinových pump, obdobně vystupující z tmavé krajiny.

5.3.2 Kytice

Zhruba od roku 2000 se Špaňhel opakovaně vrací k motivu květin – růží, kosatců, karafiátů. Při jejich zobrazování od začátku neguje veškeré popisné momenty – podobu vázy, stolu, okolního prostředí, které ponechává nejčastěji v černé a později bílé barvě. Tím,

⁵⁴⁸ Martin Dostál, Dobrý den, M. Špaňhel, in: Martin Dostál – Karel Srp, *Jakub Špaňhel: 26 let*, Praha 2003, nestránkováno.

⁵⁴⁹ Tyto práce představí na výstavě Mrtvé duše v Nové síni v Praze (11.2. – 9.3. 1997, Martin Dostál) nebo v Galerii Felixe Jeneweina v Kutné Hoře (Sejdeme se na hřbitově, Sankturinovský dům, Kutná Hora, 3.3.-30.4.2005).

že květiny vyjímá z jejich prostředí a standardizovaného zobrazení ve formě květinových zátiší, se zesiluje jejich samotná symbolická linka. Květiny obecně lze vnímat jako symbol krásy a probuzení života, vegetativní síly, ale pro svůj krátký život jsou také symbolem křehkosti, pomíjivosti. Motiv květiny odhaluje Špaňhelův zájem o jemnou krásu a pomíjivost a poukazuje na spojitost s intenzivními vizuálními zážitky z dětství, kdy ho květiny poprvé oslovily svou křehkou krásou: „*Moje babička pracovala v Ostravě ve velkém květinářství. Představ si skleník, kde bylo deset tisíc karafiátů nebo růží. To byly silné vizuální vjemy, které ve mně zůstaly. Krása, která uvadne. Asi to má něco společného s dekadencí. Navíc já používám barvy opatrně nebo hodně málo, ale u kyttek jsem si zkoušel barevné kombinace, které bych jinde nepoužil. Byla potřeba zamalovat si barvami, k tomu jsem je měl.*”⁵⁵⁰

Povětšinou jsou kytice drženy v malých formátech, které prozrazují intimní vztah autora k danému tématu. V prvních letech je patrný zájem o poměrně realistické zobrazení, objemy květů jsou malířsky modelované čistými barevnými tóny, barva sama je konstrukčním prvkem. [obr.194]. Díky své barevnosti evokují obrazy dekadentní atmosféru, prosakující v té době i v ostatních tematických okruzích. Třebaže tyto obrazy evokují temnější, typicky středoevropský existencialismus [obr.195], a díky tomu jsou velmi vyhledávané, je jejich vytváření řízeno spíše snahou po krásných dekoracích, které ve skutečnosti neodkazují k hlubšímu obsahu.

Počínaje rokem 2007 se zobrazení květin proměňuje – forma se uvolňuje, mizí zájem o konstrukční, modelační výstavbu motivu. Zobrazovací funkce pozbývá své dřívější důležitosti a obrazy se začínají pohybovat na pomezí abstrakce, do popředí se dostává barevná plocha a práce s kaligrafickou linkou [obr.196]. Nešepsovaná plátna přispívají k prosvětlení palety, Špaňhela více zajímá senzuální práce s barvou, barevnými kombinacemi a chvatné, kaligraficky cítěné tahy [obr.197]. V jiných případech se barevná plocha květin prostupuje s barevnou plochou pozadí a vzniká tak plošná dvoubarevná kompozice evokující abstraktní práce [obr.198]. I přes to, že je cítit velký zájem o formální řešení obrazu, představuje identifikace s konkrétním tématem stále podstatné výchozí kritérium, které Špaňhelovi nedovolí vydat se cestou nezobrazivé abstrakce.

Zachycením motivu samostatných květů se Špaňhelova plátna ocitají v souvislosti s monumentálními plátny Cy Twomblyho, který vychází z podloží New Yorku a abstraktního

⁵⁵⁰ Wohlmut, Skoro nic jsem nevymyslel (pozn. 70), s. 30; Dále: Wagner (pozn. 71).

expresionismu, ale ve své práci syntetizuje také podněty graffiti a záměrného primitivismu.⁵⁵¹ Twombly se tématu květinových obrazů intenzivně věnoval už od 80. let; jedná se o epické konstelace květů pivoňek nebo růží na monumentálních horizontálních dřevěných deskách, naddimenzované čmáranice tužkou, voskovými pastelkami a lehkou stékanou akrylovou malbou [obr.199]. Zvláštní pozornost věnuje Twombly tajemné pivoňce, připomínající lidský mozek, kterou maluje v barvě červeného pomeranče na kontrastním pozadí. Stejně jako Špaňhel maluje ale i růže, mnoho z nich je konkretizováno jako božská květina, zmiňovaná v Danteho Ráji, která je ztělesněním setkání lidí a božské lásky. Twombly používá výrazné fauvistické barvy a maluje mnohametrové diptychy, triptychy, polyptychy. U obou umělců tedy nalezneme meditativní, funerální kvality, které mohou být vnímány jako vzpomínka na mrvého, tedy memento mori, stěžejní důraz je však v obou případech soustředěn na formu. Zatímco u Twomblyho cítíme typickou velkorysost abstraktního expresionismu, ponechávají si tato Špaňhelova plátna stále něco ze své středoevropské intimity, vyvěrající z temnějšího myšlenkového podloží.

5.3.3 Chrámové interiéry

První velkoformátové chrámové interiéry vytvořil Špaňhel v závěru studia na Akademii jako svou diplomovou práci⁵⁵² a následně se jimi intenzivně zabýval především v roce 2002 a 2003. Počínaje rokem 2008 se k motivu opět vrací a činí tak i v letech následujících.⁵⁵³ Zájem o interiéry obecně byl však u Špaňhela patrný již dříve. Na začátku studia na Akademii zpracovával Špaňhel cyklus obrazů, v nichž se vracel do rodinného bytu v Karviné a chrámovým interiéřům předcházela ještě obraz interiéru ateliéru na Akademii [obr.200], který se výrazem ani náladou od následujících chrámových lodí příliš neliší.⁵⁵⁴ Tóny černé a šedé je tu naznačen prostor ateliéru s prosklenou stěnou, výrazným abstrahováním motivu se Špaňhelovi podařilo zachytit tichou, soustředěnou atmosféru místa. Všechny tyto prostory jsou však spjaty s přímo s jeho osobou a subjektivním prožitkem místa. Důvod k jejich ztvárnění lze proto hledat především v nitru umělce a exprese v nich obsažená je primárně elementárního charakteru.

⁵⁵¹ Kirk Varnedoe, Twombly. A Retrospective, New York 1994; Katharina Schmidt, Cy Twombly: Die Skulptur, Ostfildern-Ruit 2000; Nicholas Serota – Richard Schiff – Nicholas Cullinan et al., Cy Twombly: Cycles and Seasons, New York 2008; Jeremy Lewison, Turner, Monet, Twombly, Ostfildern 2011.

⁵⁵² V rámci diplomové práce vzniklo deset interiéřů, které byly posléze ještě doplněny o další pohledy do uzavřených sakrálních staveb.

⁵⁵³ K obrazům chrámových interiéřů patří ještě doplňkové obrazy Oltářů.

⁵⁵⁴ Repliku si maluje v roce 2008/ tři roky po skončení školy (2005)?

K rozhodnutí pojmout chrámové interiéry jako svou diplomovou práci dospěl Špaňhel v kooperaci s Milanem Knížákem, jenž patrně správně cítil Špaňhelovu schopnost vystihnout spiritualitu prostoru, která není závislá na charakteru daného místa.⁵⁵⁵ Knížák Špaňhela odkázal na daný námět v tvorbě Oldřicha Blažíčka, tradicionalisticky zaměřeného malíře první poloviny 20. století, ve své době oceňovaného pro bravurní techniku a neomylný cit pro kolorit. Blažíčkovy chrámy jsou založeny na detailním studiu na místě⁵⁵⁶, v obrazech uplatňuje staromistrovskou vrstvenou techniku; hlavním tvárným prvkem je zde světlo, které celému prostoru propůjčuje charakter odmotněné světelné férie. Volí tak odlišný způsob než impresionisté, kteří tvar ve světle rozpouští a narozdíl od nich Blažíček, zvláště v raných interiérech, používá také barokizující temnosvit. Špaňhel tak v opozici k Blažíčkovi nikdy nevycházal z osobního bezprostředního zážitku. Nevěděl ani, jak Blažíčkovy obrazy vypadají reálně, ale už tehdy měl silný vztah k černé barvě a černobílé reprodukce mu proto vyhovovaly. Také Špaňhelovy obrazy byly výrazně barevně minimalizované, což vycházelo z Knížákových koncepčních požadavků zpracovat celý cyklus pouze v černé barvě. Pouze místy narušovala černou monochromii šedá nebo zlatá, po absolvování Akademie Špaňhel pevná kritéria uvolnil a do obrazů přidával zlatou, stříbrnou nebo šedou a později dokonce i neonové barvy, kterými dosahoval efektu „prozářeného interiéru“.

První obraz z roku 2001 má všeobecný název *Chrám [obr.201]* a zachycuje průhled gotickou chrámovou lodí směrem k oltáři. Přestože je prostor zobrazen velmi abstrahovaně, je hloubka prostoru velmi zdařila naznačena, a to především díky zobrazení klenby, ale i detailu oltáře na konci lodi. Další obrazy chrámů a kostelů měly již zcela konkrétní předlohu. Zásadní plátno Špaňhelovy diplomové práce *Po mši [obr.202]*, bylo malované přímo podle Blažíčkova obrazu *Po mši v Předklášteří* z roku 1927 [obr.203], který si Špaňhel z Blažíčkova starého černobílého katalogu vybral jako předlohu. Obraz je, podobně jako další rané obrazy chrámových interiérů, postaven na výrazném kontrastu černé a bílé. Plátno se vyznačuje ještě poměrně popisným charakterem, je zde patrný zájem o členění prostoru klenebními oblouky a vysokými okny, chvatnými tahy vystihl Špaňhel také bohatost chrámové výzdoby. Také v případě motivu Sv. Mikuláše na Malé Straně Špaňhel ještě dbal na poměrně realistické zachycení fotografické předlohy, pozornost věnoval výzdobě chrámu i hlavního oltáře [obr.204]. Chvatné, neklidné tahy tu, i přes svou úspornost, vystihují dynamiku a pompéznost této stavby.

⁵⁵⁵ Milan Knížák, Hodnocení diplomové práce Jakuba Špaňhela, In: http://intermedialni.avu.cz/texty/hodnoceni_diplom/Spaňhel_Jakub.pdf, vyhledáno: 27.1.2016.

⁵⁵⁶ Olga Macková, Oldřich Blažíček, Praha 1990, s. 14.

Po úvodních dramatických kontrastech černé a bílé, kdy se bezprostředně přidržoval Blažičkových obrazů *Po mši v Předklášteří* a *Katedrály sv. Víta*, se Špaňhel začal více zabývat celistvým prostorem, provedeným vlastnoručně namíchanou šedou barvou. Mezi náměty figuruje také římský sv. Petr, ale i zapadlé venkovské kostely. Nejprve se jedná především o baroko, jehož expresivita nejlépe vyhovuje povaze Špaňhelova výrazu, postupně však přesouvá svou pozornost také k románským a gotickým interiérům. S osvojením daného tématu a prostoru se jeho plátna stále více osvobozují od popisnosti a směřují k téměř transcendentální rovině, evokující náladu, a auru starých prostorů. Špaňhel se soustředí jen na nejnezbytnější architektonické články, postupně je vyprazdňuje a oprostňuje. Nejde mu o přesné vystižení interiéru, ale specifické atmosféry odhmotněného interiéru. Obrazy více zjednodušil, nezabýval se tu již výzdobou a vybavením, naopak důraz položil na dojem spirituality, vertikality prostoru, který se pne k nebesům, liniemi sloupů a oken, a mimo to je zdůrazněn stékající barvou. Obrazy jsou nyní většinou v akordu šedé, černé, bílé, či modré, někdy s odlesky žluté či žlutozelené, které znázorňují vržené světlo barokních svícňů. Tyto obrazy nemaloval Špaňhel již podle reprodukcí Blažičkových obrazů, ale podle fotografií různých chórů a lodí, zveřejňovaných v uměleckohistorické literatuře.

Z detailů zde postupně zbyla jen kazatelna, pojednaná samostatným, volně v prostoru levitujícím hbitým malířským tahem. V případě monochromního obrazu, zachycujícího stěnu Matissovy *Kaple ve Vance* [obr.205] je to statický kříž, který pomáhá lepšímu vnímání celkového prostoru. Nebarevným prostorem tiché kontemplace a spirituality je i několik dalších obrazů z roku 2002 [obr.206], kde se světlo oprostňuje od předmětnosti a nabývá charakteru vnitřního světla, směřujícího k symbolické transcendentální poloze. Další plátna, jako je *Katedrála v Gloucesteru* [obr.207] nebo *Sv. Petr* [obr.208], nabývají vlivem svého stékaného charakteru takřka nezobrazivé podoby, kde je funkce prostoru naznačena velmi subtilními prostředky. Později do obrazů vstupuje zlatá barva, která jim dodává dojem slavnostního, spiritualitou nabytého prostoru [obr.209]. Vertikální formát odráží poselství chrámů, směřujících k bohu, nebi, duchovnu.

V posledních letech se Špaňhel opětovně vrací k tématu chrámových interiérů a přehodnocuje výsledky dosavadní práce. Mizí předchozí beztvorost, hlavním předmětem se stává snaha vystihnout prostor za pomoci akordu zlaté a stříbrné a charakteristických architektonických prvků, vyznačených úzkou černou linkou [obr.210]. Na přelomu let 2015-2016 se Špaňhel vrací k motivu *Katedrály sv. Víta*, tentokrát pracuje podle fotografií Josefa Sudka, ve kterých vyniká zájem o specifické světelné podmínky [obr.211].

Vidíme tedy, že v případě chrámových interiérů již osoba umělce není s vybranými motivy spojena. Ve vztahu k vybraným chrámovým interiérům zaujímá Špaňhel výrazný odstup, některé prostory zná jen z fotografií, které dávají jeho obrazům základní představu o rozvržení kompozice. Následně rozehrává spíše volnou malířskou hru, v níž na plátno nanáší jednotlivá gesta, prostřednictvím kterých buduje zdání prostoru. Tato výrazně artistní, velmi efektní podívaná, zvláště pokud je doplněna o zlatou barvu, se stala sběratelsky velmi vyhledávaná. S programem expresionismu tedy tato plátna mají pramálo společného, využívají jen jeho vnější efekty k docílení dojmu, zdání spirituality, patrná je tu tedy silná intervence kalkulované expresivity. Rovněž ona náboženská „spiritualita“ je ve vztahu k expresionismu v přímém protikladu, neboť Nietzsche se Schopenhauerem se shodují v ateismu, díky kterému smysl života spočívá v životě samotném. Naopak křesťanství pokládají za ideologii, která se zakládá na sebezapření, potlačuje instinkt a maří kreativní energii, a v podstatě tak produkuje konformní společnost, v níž jsou lidský potenciál a úspěch utlumeny.⁵⁵⁷

5.3.4 Lustry

Od dob studia na Akademii figurují lustry jako součást Špaňhelových obrazů, v posledním roce studia to byla kombinace aktů a lustrů, z nichž se motiv lustru osamostatnil zcela. Následovně toto téma nejsoustředěněji rozvíjel především v období let 2006-2008. Mnohoramenná barokní svítidla, která zobrazuje, jsou symbolem světla, mysteriózní atmosféry a vzdáleně evokují minulost. Pro Špaňhela však představují především vhodný motiv umožňující rozvinutí volné práce s malířskými prostředky – barvou a gestem, které je zde prostředkem konkrétní i abstraktní exprese. Některá plátna představují poměrně názornou podobu lustrů se zachycením jednotlivých ramen [obr.212], ve většině případů však Špaňhel zvolil odlišný způsob práce, kdy jen lehkým naznačením nebo vymýváním konstrukce a prostřednictvím světelných gestických úhozů štětce dospěl k poutavému abstrahovanému ohňostroji bílé [obr.213] nebo zlaté barvy [obr.214] na tmavém pozadí. Tyto poloabstraktní práce vyniknou o to více, že jsou často malovány na plátnech o rozměrech sahajících od dvou ke čtyřem metrů.

S mimořádnou výrazovou uvolněností pracuje monumentální *Dvojlustr* z roku 2006 [obr.215]. Postupným vymýváním konstrukce lustru a prostřednictvím stékající barvy vznikla také silueta velkolepého *Japonského lustr* [obr.216], který omezením na černou barvu

⁵⁵⁷ Robinson (pozn.10), s. 34.

na bílé podkladové ploše vzdáleně připomíná postupy a vizualitu orientálních kaligrafických mistrů. Vidíme, že tento motiv tedy Špaňhel využil především k mistrovským experimentům s malířskými prostředky a obsah se stává stává druhotnou záležitostí. Tyto obrazy ke svému divákovi promlouvají především svou vizuální efektivitou a monumentálností.

5.3.5 Motýli

Jedním z posledních cyklů, které Špaňhel započal, jsou Motýli, které v dětství sbíral. Opět je maluje podle reprodukcí z knih, zejména podle Václava Hollara, ale i motýlů ze své sbírky. Oproti předchozímu cyklu je patrný návrat k barvám a tmavší tonalitě, která byla příznačná i pro obrazy květin. Motýli i květiny tvoří ústřední motiv, primárním zájmem autora je jejich barevnost, která často vystupuje v kontrastu k tmavému pozadí. Mezi další shodné faktory patří intimní rozměry a téma vycházejí z vizuálního okouzlení v dětství. V souladu s květinami lze i motýli interpretovat skrze jejich krásu, křehkost a pomíjivost. V některých obrazech je patrná snaha o vystižení detailů, které by určily konkrétní druh – jako v případě obrazu [obr.217], vytvořeného podle Hollarovy grafiky encyklopedického charakteru [obr.218]. V některých případech se naopak původní motiv „rozpíjí“ v téměř abstraktní obraz [obr.219]. Výrazným způsobem tu Špaňhel také pracuje se zlatými a barevnými pigmenty, které obrazům dodávají specifickou efektnost.

5.4 Člověk

5.4.1 Autoportréty

Své autoportréty maloval Špaňhel především v dětství, tedy v době kdy neměl k dispozici jiný model. K jejich malování ho primárně nikdy nepoháněla snaha vystihnout svou fyzickou podobu nebo psychický stav, účelem bylo spíše malovat, tedy opětovně prožitek z malířského procesu. Ozvuky duševního rozpoložení, tedy vlastní sebereflexi, lze ještě patrně hledat v obraze *Ich in Berlin* [obr.220], který vznikl v důsledku krátké návštěvy Dokoupila v Berlíně, bezprostředně po absolvování Akademie. Tehdy pětadvacetiletý Špaňhel se zobrazil téměř neznatelně jemnou obrysovou linkou vynořující se ze studené modře plátna. V tváři i lehkém obrysu siluety cítíme tichou pokoru, kterou mohl pociťovat při osobním setkání s tvorbou úspěšných německých umělců.

Na rozměrném portrétu z poslední doby – *Autoportrét* [obr.221], který pojal v kontrastu černé a zlaté, se pojetí vlastního já proměnilo – celý prostor plátna vyplňuje

autorova hlava s brýlemi. Sama hlava je pohroužená do tichého zamyšlení, je médiem mihotavého světla – patrně tak prozrazuje zkušenosti a nadhled, které s věkem získal. Tento autoportrét však nevznikl naráz, podobně jako jiné jeho obrazy. Špaňhel svůj autoportrét neustále přemaloval, neusiloval však ani o vystižení vlastní psychiky, ani o co nejrealističtější provedení. Spíše pro něho byl důležitější samotný proces tvorby, či pocit, energie, s jakou k plátnu přistupuje. V tomto důrazu na proces tvorby u něho nacházíme určitou spřízněnost s teoretickým vymezením abstraktního expresionismu, u něhož se průběh tvoření, akce, stává důležitějším aspektem než následná hmotná forma.

5.4.2 Portréty umělců

V různých obdobích se Špaňhel vrací také k malování portrétů známých umělců, jimž tímto způsobem patrně vzdává hold. V druhém ročníku na Akademii vznikly menší portréty Gerharda Richtera, Sigmara Polkeho a Francesco Clementeho, které tehdy obdivoval a toužil se vyrovnat kvalitě a úspěšnosti jejich tvorby. V letech intenzivní spolupráce s Jiřím Dokoupilem vzniknou dva jeho portréty. Na prvním z nich **[obr.222]** je primitivistickou formou vykreslen Dokoupil se svými charakteristickými rysy – vysokým inteligentním čelem, holou hlavou, výraznými rty a pronikavýma očima jako stěžejním nástrojem umělce. O rok později vznikne hlava Dokoupila ve věku dvanácti let **[obr.223]**, vytvořená černou obrysovou linkou na modré stékané ploše. Diváka upoutá zlatý jas ve tváři, a soustředěný, téměř budhovský klid jeho očí.

K tématu portrétů se Špaňhel vrací v souvislosti s novou kresebnou technikou. V roce 2012 vznikl rozměrný portrét *Rembrandta* **[obr.2224]**, vytvořený pomocí černých tahů prováděných suchým štětcem. Plátno vzniklo podle jednoho z Rembrandtových autoportrétů **[obr.225]** z roku jeho skonu, v němž umělec zachytil chřadnoucí stav vlastní tváře – nateklý obličej, svraštělé čelo, červený nos, bílé vlasy a smutek v očích. Špaňhelova hlava Rembrandta vystupuje ze sazovité černě, a současně se napůl rozplývá, jakoby šlo jen o transcendentální pohled na nehmotnou duši umělce. Tvoří tak zajímavý protiklad k baroknímu temnosvitu, který narozdíl od tohoto lehce, bezprostředně nahozeného plátna vyžadoval časově náročnou výstavbu obrazu. V následujícím roce vzniká trojmetrový portrét *van Gogha* **[obr.226]**, vytvořený podle raného van Goghova autoportrétu z roku 1888 **[obr.227]** jen několika tahy suchého štětce máčeného v černé barvě. Zde si Špaňhel vzal poměrně těžký úkol, protože charakteristickým znakem legendárního umělce jsou jeho pronikavé zelené oči. I pomocí takto oproštěných prostředků se mu však podařilo propůjčit očím zobrazeného sílu – jsou zahleděné kamsi do imaginárního prostoru otázek uměleckého

tvoření. Naopak intimní portrét Bohuslava Reynka [obr.228] je založen na výrazném kontrastu černé a bílé barv – světla a tmy, inspirovaném efektem jeho cliché verre [obr.229].

V poslední době se Špaňhel věnuje portrétům hudebních skladatelů – Smetany, Janáčka, Dvořáka. *Portrét skladatele Bedřicha Smetany* [obr.230] zachycuje jeho podobu v pokročilém věku. Z portrétu dýchá pokora v očích starého umělce a zlatý pigment dodává plátnu takřka obrozenecký duch. V portrétech těchto uměleckých ikon je formálními prostředky naznačen zub času a pojetí portrétu jako vzpomínky, invokace dané osoby. Portréty známých a významných osobností byly výsadou minulosti a jejich účelem byla především reprezentativní úloha, tedy zdůraznění mimořádného společenského postavení zobrazeného. Ani současné umění se však tohoto tématu nezříká. Notoricky známé jsou především Warholovy masově šířené portréty ikon dnešní doby, především slavných uměleckých star, ale i politických vůdců. V případě některých pláten pracoval, podobně jako Špaňhel, ve velkém se zlatou barvou, čímž patrně odkazoval na jejich slávu, bohatství a povrchnost americké pop kultury [obr.231]. Portrétní tvorba je také hojně zastoupena u tradicionalisticky zaměřené linie postmoderny, která Špaňhela v mnohém ovlivnila. Za zmínku stojí zejména Schnabelovy portréty přátel a rodinných příslušníků, které často stylizoval do historických kostýmů. Opětovně jako u autoportrétů není účelem těchto pláten vystižení vnitřního psychického rozpoložení zobrazovaného, jako tomu bylo v případě umělců spjatých s modernistickým expresionismem. Tyto portréty jsou založeny na určitých typických fyziognomických znacích, ale výsledná podoba je výrazně dekorativnějšího charakteru, taktéž výběr zobrazených podléhá specifickým požadavkům trhu.

5.4.3 Ženské akty

Průběžně se Špaňhel věnuje malování aktů, které jsou jistým způsobem pokračováním obrazů květin, a to především z hlediska osobní a intimní povahy, kterou pro umělce mají, neboť jak tvrdí, jsou tyto obrazy malované klasicky podle modelu. Některé práce jsou poměrně realistického charakteru, jiné působí hrubým, primitivizujícím dojmem a podporují tak zdánlivou dekadentní atmosféru. Účelem těchto pláten není v žádném případě správné vystižení fyziognomie a podoby dívek, ostatně sám Špaňhel dodává, že malování aktu na střední škole ani Akademii nijak zvláště neovládal a je si vědom toho, že propočně maluje chybně: „*Na střední a vysoké škole mě kresba podle modelu nikdy nebavila, tehdy jsem si myslel, že se k modelu nevrátím. V posledních letech se mi ale velmi líbí obrazy aktů*

Henri Matisse a Pabla Picassa. Loni mě nadchla vídeňská výstava Pabla Picassa – obrazy aktů z posledních let jeho života.”⁵⁵⁸

Jak jsme již zmínili, byla jakýmsi iniciačním bodem na konci 90. let série pláten modelek, které Špaňhel vytvořil spolu s Františkem Matouškem, a jež oproti Špaňhelovým pozdějším plátnům nevznikaly podle živého modelu. Sám Špaňhel akty dívek maluje jako jediné podle modelu, povětšinou se jedná o velmi rychlou práci vzniklou během krátkého časového úseku, čímž se přibližuje k aktům německých expresionistů a jejich pojmu „Viertelstunde Akt”, který byl provokativní reakcí na plátna akademiků vznikající v průběhu mnoha dlouhých sezení. Narozdíl od nich však Špaňhel neupozorňuje na palčivá společenská témata, nepracuje s primárně provokativními pózami a syrovost jeho pláten je jen formálního charakteru. Takto rychlý způsob práce evokuje také postup neoexpresionistů a Mülheimer Freiheit, kde se syrové tělesné formy prostupují s provokativností a ironickou mnohoznačností. Mezi těmito hrubými, primitivistickými akty vyniká *Markéta v kostele* [obr.232] – expresivní a exoticky působící barevná konstelace – zobrazující tmavou ženu s rudými vlasy na žluto-fialovém pozadí. Také spojení aktu s kostelem evokuje provokativní notu, ale v podání Špaňhela je ženský akt pojat spíše jako zobrazení citlivé duše, do níž lze nahlédnout prostřednictvím odhalené tělesné schránky. Baselitzovským primitivistickým dojmem působí také syrový *Akt s oranžovou zásuvkou* [obr.233], zvýrazněný silnou konturou, portrét *Markéty* [obr.234] nebo *Akt č.9* [obr.235].

Ženské akty mohou být vnímány také v souvislosti s bohémským životem, který Špaňhel po dlouhá léta vedl. Nevázaný dekadentní životní styl potom evokuje *Akt se šampaňským* [obr.236] nebo syrový akt *Veroniky* [obr.237], ale opětovně se jedná především o jakousi vědomou stylizaci. Gestická malba je to také spíše určitou manýrou či formalistickým gestem, upomínajícím na plátna neoexpresionistů, pod jejichž povrchem nenalezneme hlubší obsah. Avšak spíše než ironická provokace, je tu přítomen nádech ironie, vedený proti divákovi, jež obrazy pokládá za dekadentní a autentické.

Během školních a bezprostředně následujících let vzniklo také několik prací, kde se námětem obrazu stala hlava dívky, jejíž fyziognomie tváře však byla zcela upozaděna [obr.238]. Jsou to jakési kukly, bytosti bez obličejů, kde jsou rozpoznatelné jen sekundární pohlavní znaky [obr.239]. Mezi akty je rozpoznatelná také skupina prací, které Špaňhel pojednává minimem barvy jako jakési nehmotná, japonizující, tekutá vzevření, která vznikla na bílém pozadí za použití minimálního množství barvy. Této transcendentální duchovní rovině odpovídají také názvy, jako *Budha akt* [obr.240] nebo *Anděl* [obr.241], v nichž

⁵⁵⁸ Z rozhovoru s Jakubem Špaňhelem, prosinec 2015.

se zcela ztrácí snaha o znázornění tělesné schránky, a tudíž i snaha po hlubší umělecké výpovědi.

5.5 Město

5.5.1 Historické památky

Od roku 2003 se Špaňhel průběžně věnuje tématu města. Jeho zájem se soustředí především na staré historické památky, které jsou cílem mnoha turistů, a příznačně vznikají podle pohlednic. Zájem o tyto nezapomenutelné motivy je tradičně velmi silný a opět, namísto expresionistického burcování vkusu společnosti, jí zde vychází vstříc velice přitažlivým zpracováním tradičních motivů, jejichž důležitost spočívá v uchovávání národní identity. Namísto rušného života moderního velkoměsta, jako v případě Kirchnera, nebo městské periferie jako v případě českého expresionismu, si Špaňhel vybírá turisticky oblíbené památky, v podstatě národní klenoty, které vzbuzují spíše obdiv a pozitivní konotace.

První velký soubor vznikl v souvislosti se Špaňhelovým pobytem v Berlíně. Motívem se stává například budova *Reichstagu* [obr.242], kdy zlatou barvou na černém podkladu takřka uhnětl budovu i mraky pokrývající noční oblohu. Odlišným způsobem vznikl druhý obraz se stejným motivem [obr.243], kde je na tmavém podkladu rozmytými, stékajícími zlatými akcenty zachycena budova Reichstagu a její noční odraz v řece. Na jiném plátně zachytil Špaňhel berlínský dóm s monumentální, zeleně opláštěnou kupolí v doprovodu dvou věží v průčelí [obr.244], kde opět zde dospěl k enormnímu zjednodušení stavby na charakteristický znak, díky kterému se plátno pohybuje na hranici čitelnosti. Práce z roku 2011, kde stavba muzea vystupuje ze tmy jako nehmotný stín [obr.245], je potom ještě mnohem více neurčitá, poukazuje sice na klasicistní styl budovy, ale počet íónských sloupů členících průčelí budovy již nerozeznáme.

Další početný soubor tvoří motivy historického jádra Prahy. Špaňhel se odvážil namalovat *Karlův most* [obr.246], který v současnosti kromě něj malují již jen pouliční umělci. Narozdíl od jejich snahy o věrohodné zachycení místa a aditivní zájem o romantickou náladu, pracuje Špaňhel s minimální zobrazivostí, kde nechává působit monumentálnost pláten i jednotlivých malířských gest – s minimem prostředků tedy vytváří velké efekty. O to důležitější tu však jsou názvy, které velmi abstrahované plátno spojují s konkrétním motivem. Na obdobném principu je založen obraz s motivem *Sv. Víta* [obr.247],

kde je majestátnost budovy naznačena ve vysokých věžích tyčících se k nebi. Název je zde velmi důležitý, protože s určitostí označuje budovu zobrazenou jen v obrysu celkové hmoty. Motivem je také Malá Strana, kde Špaňhel postupuje obdobným principem [obr.248], přestává však již být jasné, jaký konkrétní motiv si umělec vybral. Ještě dále zachází v obraze z následujícího roku, kde namalovaný motiv vymyl vodou do takové míry, že zcela negoval svůj gestický rukopis a současně divákovi znemožnil bližší identifikaci s námětem [obr.249], čímž potlačil i vnější znaky expresivního díla.

Další soubor pláten vznikl na motivy známých londýnských památek. Princip beztvaré, stékané malby uplatnil Špaňhel na motivu Big Benu [obr.250], kde v „tekuté“ celomodré ploše rozeznáváme naznačenou a opětovně smývanou siluetu věže s charakteristickým kruhovým ciferníkem. Londýnské obrazy jsou zajímavým kontrastem k plátnům Clauda Moneta, který tamní památky rovněž zachycoval v souvislosti s atmosférickými jevy [obr.251].

Svou radikalitou se potom značně odlišuje obraz s motivem *New Yorku* [obr.252] ve formě černošedých a bílých energických skvrn na kontrastním rudém pozadí. Plátno zcela postrádá jakýkoliv popisný charakter a namísto toho přesvědčivě evokuje malbu abstraktního expresionismu, založenou na pocitu, barevnosti a efektu gestických skvrn.

5.5.2 Benzínové pumpy

Motivy benzínových pump vznikaly podle fotografických předloh z jedoucího auta, které si Špaňhel pořizoval v noci z místa spolujezdce. Většinu prací s tímto námětem můžeme vročit zejména do let 2005 a 2006, ale série pokračuje ještě následující dva roky. Jedná se o obrazy zachycující noční městskou krajinu s motivem benzínových pump, dálničních nadjezdů a billboardů. Většina prací je komorního formátu, jen několik obrazů Špaňhel zvětšil do monumentálních rozměrů panoramatického charakteru. Špaňhel zde uplatnil svou typickou rychlou malbu, proměnil však barokní způsob práce se světlem, který dříve s oblibou používal. Obrazy se také vyznačují použitím většího spektra barev, které aplikuje na kontrastním tmavém podkladu. Na tmavý základ nyní nanáší barevné doteky štětce, které mají výrazně abstrahující funkci [obr.253]. Zároveň zde nalezneme minimum detailů, které by konstruovaly iluzi jednotlivých plánů. Obrazy se skládají z jednotlivých abstrahovaných skvrn, které vystihují specifickou atmosféru těchto míst svítících v noční krajině prostřednictvím této rozostřené vizuality [obr.254, 255]. Více než obrazy historických památek, které jsou rozmývány do beztvarosti, tu je uchováno gesto příznačné pro abstraktní expresionisty.

Jednotlivé barevné doteky evokují světla lamp a barevné světelné zdroje benzinových pump, které tak přitahují pohled osob bloudících noční krajinou, a často díky světelné režii působí jejich jednoduché strohé architektury jako chrámy [obr.256]. Někdy evokuje Špaňhel prostřednictvím výrazných gestických úhozů štětce [obr.257] taštickou malbu, která je ovlivněna snahou napodobit abstraktní formou specifické noční atmosferické podmínky. Špaňhel zde ponechává velký prostor pro imaginaci, kterou k předmětnému světu opětovně ukotvuje jen prostřednictvím konkrétního názvu.

5.5.3 Banky

V období let 2008-2009 a následně opět v roce 2014 vznikají obrazy bank, dalších oltářů konzumní kultury, v čemž vidíme odlišnost zejména k raným pracím Lubomíra Typlta, který se v té době proti konzumu ostentativně vymezuje. I banky Špaňhel převážně maluje jako noční monumenty moci, vybírá si bankovní instituce mocných států ale i upadajících ekonomik. Způsobem práce se však tyto obrazy od benzinových pump odlišují. Zatímco benzinky byly akcentovány několika málo gestickými tahy, evokujícími zářící barvy světél a neonů, jsou obrazy bank v podstatě barevně monochromními plátny, vystavenými jednou barvou na tmavém pozadí. Špaňhel se zde soustředí na zachycení charakteristické objemové hmoty budovy [obr.258] nebo na architektonický detail [obr.259]. V případě *Americké centrální banky* [obr.260] vystihuje základní hmotu budovy, ke které přidává charakteristickou vlajku. Vlajka a doslovný název v čele monumentální klasicistní budovy posvěcují její výjimečný účel, bez nichž by se námět plátna stal zcela neidentifikovatelný.

Obraz *České národní banky* z přelomu roku 2009-2010 [obr.261] pracuje se základním členěním fasády budovy v informálním trojzvuku černé, zlaté a bílé barvy. Specifickou majestátnost dodává budově sochařský detail v průčelí. Další varianta z roku 2014 [obr.262], jež pracuje s pohledem více z blízka, je vystavěna na akordu oranžové a šedé barvy. Oranžová barva zde plní členící funkci a rytmizuje abstraktně pojatou plochu fasády okny. Znaková výpověď zobrazeného je však opět natolik nízká, že Špaňhel vpisuje název budovy přímo do plátna.

5.6 Venkovské motivy

5.6.1 Monumentalizace intimního Reynka

Intimní grafiky na motivy českého venkova od Bohuslava Reynka poznal Špaňhel poprvé na střední škole a velmi si je oblíbil. I proto v roce 2011 vyrazil ve společnosti Jiřího Dokoupila na Reynkovu retrospektivní výstavu v Domě U Kamenného zvonu.⁵⁵⁹ Nápad nechat se inspirovat Reynkovými grafikami se zrodil právě v Dokoupilově hlavě: „*Převzít něčí práci a přetransformovat ji do své je přesně jeho způsob.*” Dokoupil Špaňhelovi tehdy při návštěvě výstavy řekl, ať z jemných grafik vytvoří velká plátna, a Špaňhela nápad zaujal. Přibližně dvacet obrazů vznikalo v průběhu ročního pobytu v Berlíně a částečně se v nich odrazil také stesk po domově. Motivy z grafik o velikosti deseti až patnácti centimetrů převedl Špaňhel na plátna o rozměrech do dvou metrů, větší formáty berlínský ateliér nedovolil vytvořit.⁵⁶⁰ Objevují se na nich rostlinné motivy, ale i „reynkovská zvířata“, jako vůl, kohout, krocán a koza, které maluje způsobem ukazujícím na přímo inspiraci intimními grafikami.

Způsob, jakým se Špaňhel nechal inspirovat Reynkovou technikou a motivy, připomíná zvětšení této detailní mikroskopické techniky. Reynkova minuciózní technika vyžaduje přesné, soustředěné vedené linií – Reynek svou drobnokresbou detailně vykresluje i ty nejjemnější detaily a také zachycuje hluboké emoce. Špaňhelovi naopak práce se širokým štětcem neumožňuje vystihnout detaily, soustředí se proto tradičně na celkovou podobu [obr.263]. Špaňhel opět abstrahuje a důraz klade jen na to nejdůležitější, v případě zobrazení vola je to například v obraze jediná čitelná linka rohů [obr. 264], která odkazuje na vola z Reynkovy předlohy [obr.265].

Spolu s touto sérií se nápadně začíná proměňovat technika Špaňhelových obrazů. Maluje nyní technikou, kdy suchým štětcem nanáší jednotlivé tahy černé barvy; evokuje tak obrysové linie Reynkových grafik, ale stejně tak i techniku čínské kaligrafie, nebo její adaptaci na evropské podmínky. Technika neumožňuje Špaňhelovi detailní propracování a podobně jako grafika nebo kaligrafie vyžaduje přesné artistní tahy, které nelze dodatečně opravit. Oproštěním se od detailů, od barvy, od mondénnosti, od přílišných technických dovedností také Špaňhel zdařile vystihuje skromnou krásu, kterou se ve svých grafikách snažil Bohuslav Reynek vystihnout.

⁵⁵⁹ Bohuslav Reynek (1892-1971), Dům U Kamenného zvonu, GHMP Praha, (23.11.2011-29.1.2012, kurátoři: Renata Bernardi, Pavel Chalupa).

⁵⁶⁰ Většina Reynkových grafik je o velikosti 100-150 mm, největší je potom ve formátu 296 x 228 mm.

Reynkovy grafiky jsou, až na několik málo výjimek, většinou černobílé a také Špaňhel nyní opouští svou škálu černých, šedých a zlatých valérů, a na místo toho pracuje pouze s kontrastem černé a bílé barvy – podklad pláten zůstává bílý, z toho důvodu působí nové práce dojmem výrazného prosvětlení. Špaňhel několik z nich vytvořil v barevném provedení, naprostá většina ale zůstává nebarevná. Špaňhel k této barevné strohosti dodává: „*Já často používám zlatou barvu, ale zdálo se mi u toho Reynka, že to nejlíp vychází v úplně základním provedení, vlastně černá barva na bílém plátně. Nějaké věci jsem zkoušel barevně, ale už se mi to zdálo, ta zlatá, k Reynkovi navíc, proto je to primárně černobílé.*“⁵⁶¹ Toto oproštění se od temné dekadentní linky zdůvodňuje Špaňhel také souvislostí s osobním životem, ve kterém našel světlo rodinného života, díky čemuž se jeho pracovní činnost posouvá do denních hodin.

Upoutá výrazné abstrahování motivů, které je ještě zřetelnější, když výsledné práce srovnáme s původní předlohou. Už z tohoto důvodu můžeme v případě Špaňhela mluvit o volném zpracování motivů, které jsou primárně opět pouze důvodem k samotné malbě. Zatímco malé Reynkovy grafiky působí velmi subtilně, přivádí diváka k tichému, vnitřnímu zamyšlení, poukazuje Špaňhel svými tahy na vnitřní dynamický náboj malby samotné. Jedním z motivů, které Špaňhel přepracoval, je motiv dvora. Reynkova suchá jehla tímto motivem [obr.266] umožňuje vzhledem ke své detailní minuciózní technice detailní vykreslení prostoru, v němž zachycuje pracující ženu a slepice slétající se nad zrním. Špaňhel tento motiv [obr.267] více jak desetkrát zvětšil, ale vzhledem k technice a svému naturelu neusiluje o věrné vystižení všech detailů. Přebírá jen základní kompozici, motiv postavy a ptáků výrazně abstrahuje, čímž vylučuje popisnost přítomnou v Reynkových grafikách. Později motiv ještě více abstrahuje ve prospěch gesticky uvolněné linie, která se ocitá na pomezí čitelnosti jednotlivých znaků [obr.268].

5.6.2 Cyklus Český venkov

V roce 2013 opouští Špaňhel centrum Prahy, kde po léta žil a tvořil. Spolu s rodinou se stěhuje do vsi Hostim nedaleko Svatého Jana pod Skalou na Berounsku. Ocítá se v prostředí, které mu bylo doposud cizí a Reynkův impuls díky tomu ve zdejších

⁵⁶¹ Ivana Veselková, Jakub Špaňhel: obrazy jsou můj deník, Radio Wave.
http://www.rozhlas.cz/radiowave/kultura/_zprava/jakub-spanhel-obrazy-jsou-muj-denik--1045631, vyhledáno 13. 3. 2015.

venkovském prostředí nabývá zcela nových dimenzí⁵⁶²: „Ovlivňuje mě teď hodně i bydlení v přírodě a je to vlastně i návrat někam k počátkům, v dětství jsem zvířata maloval rád a hodně.“⁵⁶³ Nyní již vytváří vlastní kompozice, reynkovská zvířata nahrazuje takovými, s kterými se běžně setkává, tedy převážně psi, kočkami, berany, koňmi, prasaty a krávy.⁵⁶⁴ Konkrétní motivy však opět pocházejí z fotografií, z internetu a knih, opět zde tedy chybí bezprostřednost v přístupu k tématu. Naopak techniky černobílé, kaligraficky uvolněné malby se Špaňhel stále drží, jen ojediněle sem proniknou jemné barevné ozvuky **[obr.269]**.

Špaňhelovo pojetí krajiny je velmi jednoduché, zájem se soustředí především na samotná zvířata a idylické žánrové výjevy – vůl v chlévě, krmení slepic, koně na pastvě. Maluje také traktory a další prosté věci z vesnického prostředí **[obr.270]**. Častým motivem jsou především koně **[obr.271-273]** a v souvislosti s tímto cyklem začíná také opětovně pracovat na větších formátech. Rukopis suchého taženého suchého štětce příjemně doplňuje několik úsporných černých tahů a současně tak vyjadřuje hru světla a stínu. Opět zjišťujeme, že nové motivy byly spíše další možností, jak inovovat technické gestické provedení pláten. Konstantními kvalitami tedy zůstává brilantní „kaligrafické“ provedení pláten, poměr černé na bílé apod.

⁵⁶² Špaňhel byl do té doby městský člověk, většinu času trávil v centru Prahy. V letech 2000-2005 měl ateliér spolu s Dokoupilem a Pastrňákem na Václavském náměstí a zhruba v dalších sedmi letech v Opatovické na Praze 1.

⁵⁶³ Ivan Motýl, Malíř Jakub Špaňhel se těší na smog. Do Ostravy přiváží své motýly, In: <http://www.ostravan.cz/12442/malir-jakub-spanhel-se-tes-i-na-smog-do-ostravy-privazi-sve-motyly/>, vyhledáno 19.12.2015.

⁵⁶⁴ Tyto obrazy představil například na výstavě Van Gogh na venkově, Galerie Kaple, Valašské Meziříčí (kurátor Leszek Wojaczek, 18.4. – 13.6. 2013) a Špaňhel na venkově, Galerie UFFO, Trutnov (4.9.-1.10.2013)

6. LUBOMÍR TYPLT. EXPRESE DOSAŽENÁ RACIONÁLNÍ KONSTRUKCÍ

6.1 Rysy Typltovy exprese

6.1.1 Hledání mezního výrazu

Typlt je typem poučeného umělce, který svou vlastní tvorbu buduje na silném teoretickém a uměleckohistorickém základu. Přirozeně se tak od mládí zajímá o tvorbu současných i starších autorů, jejichž poznání by mohlo být pro jeho vlastní tvorbu přínosné.⁵⁶⁵ Nezaměnitelnost jeho exprese se mimo jiné odvíjí také od jeho blízkého vztahu k německé malbě, která ho zaujala svou záměrnou antiestetickou syrovou vizualitou a tendencí k hlubší obsahovosti: „*Německá malba mě vždy fascinovala překračováním mantinelů a popíráním zaběhlých pravd. Německé umění se divákovi nijak nepodbízí, naopak se mu prezentuje ve své suverenitě a mnohdy i drsnosti.*”⁵⁶⁶ Typltova inspirace německým prostředím je tedy diametrálně odlišného charakteru, ve srovnání s vlivem, jaký mělo německé umění na generaci umělců 80. let, která bezmyšlenkovitě přebírala vizuální kódy hnutí Neue Wilde. Typlt se naopak snaží o názorové vymezení proti českému umění, které podle něho často jen kopíruje, pohybuje se po povrchu a v mezích estetické líbivosti.

Německá malba oslovila Typlta už během studia na střední škole a její vliv nepolevil ani na pražské UMPRUM a brněnské FaVU. Již tehdy ho oslovovaly práce Otto Dixe a George Grosze, malířů druhé německé expresionistické generace, jejichž tvorba se vyznačuje malířskou a obsahovou brutalitou, kterou v českém umění prakticky nenacházíme. Velmi podnětná je pro Typlta také tvorba Lovise Corintha, na němž však Typlta nadchl způsob jeho práce s barvou.⁵⁶⁷

Na Typlta zapůsobí také umělci spojení s vlnou tzv. německého „neoexpresionismu”. Podobně jako u zmíněných umělců starších generací ho na nich nadchlo upřednostňování

⁵⁶⁵ Lubomír Typlt také příležitostně publikuje články o umělcích, kteří ho výrazným způsobem zasáhli, příkladem jsou články o Lovisi Corinthovi, Jiřím Načeradském nebo Markusi Lüpertzovi. In: Lubomír Typlt, Lovis Corinth: Možná, že bych byl jako voják obhajující svoje pozice proslulejší, *Host*, roč. 15, č. 5/1999, s. 50-53; Lubomír Typlt, Za Jiřím Načeradským, *Ateliér*, roč. 27, č. 12/2014, s. 3; Lubomír Typlt, Markus Lüpertz, *Ateliér*, roč. 24, č. 14-15/2011, s. 16.

V začátcích své kariéry se nevyhýbal ani osobní reflexi: Lubomír Typlt, Vlastní životopis, *Revolver Revue*, č.59/2005, s. 23-31; Lubomír Typlt, Typlt, Brno 1999.

⁵⁶⁶ Lubomír Typlt, Studium v Düsseldorfu 1998-2005, in: Ivona Raimanová – Zdeněk Sklenář – Lubomír Typlt, *Lüpertz-Penck-Typlt*, Praha 2012, s. 19

⁵⁶⁷ V roce 1996 navštívil Typlt Corinthovu výstavu: „*Naučil jsem se používat barvy a olej podle jeho technologie.*” In: z emailové komunikace s Lubomírem Typltem, září 2015.

obsahu před estetikou a drsnost, syrovost formy. První poválečná generace, mezi kterou patří Markus Lüperz, Georg Baselitz, A.R. Penck, Jörg Immendorff, Anselm Kiefer, Sigmar Polke, zde na konci 60. let otevírá palčivé témata německé viny a polemiku s novou konzumní politikou. Pracují s německými válečnými motivy a postupně se tak prosazují proti mezinárodní vlně „nepolitické“ abstraktní malby.

V Typltově práci je dále výrazně přítomen smysl pro ironii, sarkasmus a absurdnost lidského konání, který je přítomen v českém i německém umění.⁵⁶⁸ Vymezuje se ale proti sumarizaci celé řady umělců pod souhrnný a značně omezující název „česká grotesky“ – Typlta oslovuje schopnost německých malířů popsat syrovou formou krutost; přiznat zřůdnost lidské existence, která se v jejich historii naplno projevila.⁵⁶⁹ Tato poloha je mu daleko bližší než tragikomičnost jako synonymum české kultury, která: „*není dost silná, aby byla řvavá, a tak to maskuje, je trochu výsměšná, trochu si brečí...*“⁵⁷⁰ Typlt se domnívá, že právě tato skutečnost škodí dnešní české kultuře, v níž se všichni bojí věnovat vyostřeným tématům a namísto toho se uzavírají do kvaziestetických otázek.

Vidíme tedy, že počátky Typltovy tvorby jsou spřízněny s krédem modernistického expresionismu, který se tematizací drastických stránek života záměrně vymezoval vůči vkusu většinové společnosti. Na druhé straně však k expresi zaujímá racionální vztah, jenž je spontánnímu gestickému rukopisu a autentické subjektivní výpovědi diametrálně vzdálen.

6.1.2 Obraz současnosti za pomoci anachronie

Typlt se ve své práci až programově snaží vyhýbat trendovosti, populárnosti a podbíživosti. V době svého studia během 90. let, kdy je hlásán konec malby a velká pozornost je věnována konceptuálnímu umění, se on úmyslně zaměřuje na tradiční malbu olejem, jež vyžaduje časově náročný postup, sestávající z nanášení jednotlivých barevných vrstev a lazur.

Zejména v případě autoportrétů a obrazů koček působí Typltova barevná paleta díky odstínům hnědí a pískových tónů téměř staromistrovským dojmem. Tato staromódní rukodělnost je v té době patrná také v občasně snaze malovat podle modelu. Více než současné umění tyto obrazy také evokují tvorbu expresionistů z počátku 20. století, jejichž podněty si pro sebe Typlt transformuje. V sérii mrtvých koček ale uplatňuje

⁵⁶⁸ „Groteskní pohled na svět je Čechům hodně vlastní. V tomto ohledu je moje malba českým výtvarným umění a celou českou kulturou jistě ovlivněná“. In: Olga Wewerka, Individuální mytologie, *Ateliér*, č. 6, 19.3. 2015, s. 1.

⁵⁶⁹ Lubomír Typlt v rozhovoru, In: Petr Onufer, Mám chuť to křičet, nebo to budu šeptat? S Ondřejem „Sifonem“ Anděrou a Lubomírem Typltem hovoří Petr Onufer, *Revolver Revue*, č. 74/2009, s. 32.

⁵⁷⁰ Onufer (pozn. 569), s. 32.

také barokní techniku malby, která se vyznačuje zdlouhavým technologickým procesem.⁵⁷¹ V jistém slova smyslu by se tak dal Typlt označit za umělce anachronického, který se svou tvorbou nevztahuje pouze k současnosti, ale je také umělcem „paměťovým“, manipulujícím s časem, který není jeho vlastní dobou.⁵⁷² Tento zdlouhavý proces výstavby obrazu je ale spřízněn také s domácí tradicí existenciální exprese, jejíž výstavba probíhá dlouhým, konstruovaným procesem, narozdíl od zahraničních autorů, kteří více preferují bezprostřednost provedení.

Se zmíněným postojem souvisí také Typltův vztah ke geometrické tvorbě, jíž se věnuje jen v případě, pokud je přesvědčen o tom, že se nejedná o obecně preferovaný typ malby.⁵⁷³ Poprvé se geometrické abstrakci přestal věnovat ihned po velkém zájmu sběratelů v 90. letech⁵⁷⁴; podruhé v roce 2009, kdy měl opět dojem, že se vytrácí její původní utopický avantgardní obsah a začíná převažovat jen její dekorativně estetická funkce.⁵⁷⁵ V počátcích uměleckého směřování je tedy pro Typlta podnětný program utopického modernismu, který však byl z důvodu svého idealismu odsouzen k zániku. Přibližoval se ale také například směřování českého informelu, jenž se soustředil na obsah a ideové poselství děl.

⁵⁷¹ „Při malbě obrazu olejovými barvami na akrylový šeps jsem vycházel z technologického postupu, který byl v malbě přítomný již v baroku. První vrstva na plátně byla hnědočervená barva v barvě bolusu. Bolus je druh načervenalé kaolinové hlínky. V praxi jsem používal barvu anglickou červeň. Tento podklad se používá ze dvou důvodů. Za prvé se prvním nátěrem, který se nechá zcela zaschnout, zaizoluje plátno a není již tak savé. Druhý a důležitější důvod tohoto postupu je, že při malování nejsou v malbě prázdná místa, neprosvítá bílé plátno. Při malbě olejovými barvami, jejichž některé barvy jsou lazurní, se malbou na bolusový podklad okamžitě sčítají lazurní barva a barva podkladu. Pokud například tuto podkladovou červenohnědou barvu natřeme žlutou, tak již nemáme na plátně čistou žlutou, ale barvu, která vzniká barevným působením obou těchto barev.“ In: Srp, Lubomír Typlt. Tikající muž (pozn. 152), s. 30.

⁵⁷² Viz např.: Didi-Huberman (pozn. 22).

⁵⁷³ V roce 1996 přerušil práci na geometrických obrazech z důvodu zvýšeného zájmu sběratelů, kteří tato plátna vnímali jako „vizuálně přitažlivá“. V roce 2008/9 zanechal geometrické tvorby patrně zejména z důvodů, že u mladé nastupující generace se geometrie stává velmi „trendovou“ záležitostí. V současnosti se rozhodl věnovat pouze figurální linii své tvorby, což ale nemusí znamenat definitivní konec jeho geometrií. Tuto vlnu zájmu o geometrii patrně rozpoutalo vítězství Vladimíra Houdka v rámci Ceny Jindřicha Chaluppeckého a poznamenalo následné ročníky Ceny kritiky za mladou malbu. Geometrickou abstrakci pod pojmem „neomoderna“ propaguje ve svých textech kurátor Martin Dostál.

⁵⁷⁴ Po velkém ohlasu sběratelů v souvislosti s obrazem Mobilizace (1996), který byl „výsledkem Typltovy snahy vytvořit si jasně rozpoznatelný styl“ se rozhodne věnovat figurativní tvorbě. In: Karolina Jirkalová, Soustředěně rozložený muž, *Art&Antiques*, květen 2009, s. 46.

⁵⁷⁵ Typlt ke geometrickým obrazům z let 2002-2008: „V obrazech geometrického charakteru by se dalo pokračovat, ale momentálně žádné nové geometrické obrazy netvořím. Maloval jsem je v době kolem roku 2002-2008, kdy byly něčím neobvyklým. Z geometrického malování se stala velká móda a to je mi protivné. Geometrická malba se v současném výtvarném umění posunula na úroveň dekoru. Mízi její objevitelská role a zůstává jen ta čistě estetická. Proto mě momentálně tento způsob malby nechává chladným.“ In: Z emailové komunikace s Lubomírem Typltem, duben 2015.

6.1.3 Konceptuální rysy Typltovy exprese

V určitých obdobích se Typlt paralelně věnuje abstraktní geometrické a expresivní figurální tvorbě. Tato podvojnost figurativní a geometrické linie, která se od sebe rovněž vyděluje diametrálně odlišným rukopisem – v jednom případě charakterizovaným ostrými prudkými tahy vedle sebe kladenými barvami, v druhém případě precizovaným splývavým rukopisem – je často hodnocena jako neobvyklá.⁵⁷⁶ Tato dualita však není v současném umění až tak zvláštní, jak by se na první pohled mohlo zdát. Podobnou polaritu abstraktní a předmětné malby nalezneme například u Gerharda Richtera, který se dlouhodobě věnoval těmto navzájem nezávislým tendencím, jež se v určitých obdobích prostupují a navzájem obohacují.⁵⁷⁷ Zcela odlišné polohy nalezneme také u Daniela Richtera, André Butzera a mnoha dalších umělců. Tento vztah k umělecké tvorbě je možný právě díky specifickému přístupu k médiu malby, řízeném v první řadě jeho racionálním průzkumem. Od roku 2009 rozvíjí Typlt již jen figurální linii, avšak zkušenost s abstrakcí je v jeho práci značně patrná. Své postavy zasazuje do výrazně abstrahovaného prostředí, které zvláště v některých plátnech získává výrazně samostatnou podobu – abstraktní plán se zde uvolňuje od role pouhého pozadí a nabývá svébytných prostorových dimenzí.

Expresivní umělecký názor je tradičně vnímán jako prostředek odhalující autorovo vnitřní já. Naopak Typlt si od svých obrazů drží odstup, není osobní ani autobiografický. Pasuje se spíše do role ironického pozorovatele či komentátora, který se nebojí vymezovat proti převládajícím názorům nebo kriticky pracovat s ikonickými uměleckými díly. Také Typltova schopnost reflektovat vlastní dílo v jeho komplexnosti s sebou nese jistý rys konceptuálnosti, která znemožňuje prvoplánovou interpretaci jeho exprese jako niterného projevu vlastní duše. Typlt také přiznává, že v jeho případě je exprese hodně vědomou cestou, kterou si sám v bezpočtu možných cest sám pro sebe vybral.⁵⁷⁸

Počátky jeho umělecké dráhy jsou sice spojeny s takovým druhem sebeanalýzy v podobě série autoportrétů, avšak záhy do nich vstupuje výrazný moment zcizování, podmíněný výrazným autorským odstupem.⁵⁷⁹ Také později si Typlt drží od svých obrazů distanci, osobní nutkání sice není v zásadě vyloučeno, ale jeho díla nejsou projevem autobiografické „ich formy“. Své malířské stanovisko udržuje mimo, nesplývá s ním, pohlíží na něj zvenčí, z jiných úhlů, jako cizinec.

⁵⁷⁶ Na tuto skutečnost poprvé poukázal Karel Srp. In: Karel Srp, *Monády podvojného*, in: Petr Vaňous – Karel Srp, *Lubomír Typlt*, Praha 2011, nepag.

⁵⁷⁷ Viz. např. Faust – de Vries (pozn. 91); Brill – Godfrey – Serota et al. (pozn. 89).

⁵⁷⁸ Přiznává to jeho tvorbě určitý tvůrčí odstup, koncept, díky němuž není jeho exprese niterným, spontánně vznikajícím projevem.

⁵⁷⁹ Srp, *Monády podvojného* (pozn. 576), nepag.

Tento odstup mu umožňuje, aby ke své expresivní poloze zaujal racionálně konceptuální přístup, který má blíže k systematickému výzkumu. Typlt tak za pomoci kalkulované exprese důkladně zkoumá meze a prostředky expresivního výrazu. Také zájem o barevnou exaltaci a zobrazení vypjatých emocí je v jeho případě ovlivněn vědomým průzkumem tohoto stylu malby, v jehož rámci reaguje na díla svých předchůdců, transformuje jejich formální postupy a „zpracovanou“ formou exprese ironizuje obsahové kódy s nimi spojené.

Také výstavba obrazu se nepodobá spontánnímu výbuchu emocí, ale podléhá přísné racionální rozvaze.⁵⁸⁰ Figury, které mu pomáhají nalézt co nejpřesnější prostorové kompoziční uspořádání, načrtává Typlt perokresbou na barevné plány lazur.⁵⁸¹ Základem obrazů je často podmalba složená z jednotlivých barevně komplementárních horizontálních pásů, na kterých pokračuje přesnou perokresbou, jež utváří kompoziční rozvrh pro výslednou malbu. V tomto bodě přetře Typlt plochu plátna lehkou lazurou a kontury načrtnutých postav dále vytahuje výraznou reflexní barvou, později těla modeluje barvami, čímž dochází k prostupování a míchání barevných vrstev.⁵⁸²

Tento postup, kdy má kompozici vyřešenou již na začátku, mu umožňuje pracovat s čistými a předem zvolenými barvami nanášenými v lazuře přímo na plátno. Je v nich značně upozaděn expresivní princip náhody a bezprostřednosti vzniku obrazu, i přesto že v jeho současné práci cítíme větší zájem o primární hodnoty barvy a spontaneitu malířského gesta.⁵⁸³ Každopádně celý obraz pak vzniká na plátně a představy o tom, jak bude výsledný obraz vypadat, jsou při malování narušeny náhodou nebo chybou, bez nichž by, jak sám podotýká, obraz paradoxně nefungoval.

Práce také vznikají v cyklech, aby bylo možné konkrétní téma a formu co nejpodrobněji analyzovat a dosáhnout pokud možno co nejvypjatějších emocí a barevné konstelace: „*Opakované malování již nalezeného motivu je pro mě hodně svobodné zacházení s nalezenou kostrou obrazu. Pokud mám nalezenou kompozici a můžu už jen variovat malbu, tak se plně věnuji jen práci s barvou. Na tom opakování motivu mě baví, jak námět graduje.*

⁵⁸⁰ „Kvaše jsou na obrazech nezávislé. Kvašem zpracovávám stohy přípravných perokreseb. Perokresba u mně nikdy není konečným výstupem. Kvaš funguje jinak než olejomalba, může pro ni být ve výsledku inspirací.“ In: z emailové komunikace s Lubomírem Typltem, září 2015.

⁵⁸¹ „Hledat přesnou kompozici malbou je hodně náročné, jelikož neustálé přemalovávání motivu ničí čistotu barev. Já pracuji s čistou barvou často nanášenou v lazuře přímo na bílé plátno, proto musím mít kompozici vyřešenou již před malováním.“ In: z emailové komunikace s Lubomírem Typltem, září 2015.

⁵⁸² Ze žluté a zelené tak vzniká tmavě modrá apod.

⁵⁸³ „Momentálně cítím, že mě více zajímá barva a spontaneita malířského gesta. Nechce se mi obraz malovat bez prožitku z malování. Moje geometrické obrazy takto bez prožitku z malování vznikají. Pracuji na nich jako inženýr na výkresu. Samozřejmě, že akt vymýšlení takového geometrického obrazu je sám o sobě plnohodnotnou tvorbou, ale více než kázeň malířského postupu mě nyní zajímá jeho prožívání.“

In: Z emailové komunikace s Lubomírem Typltem, duben 2015.

*Od prvního obrazu se stejnou kompozicí a námětem k poslednímu se barva a její kombinace radikálně mění. Dříve jsem se od zemitých barev dostal až ke kombinacím fialové a zelené. Barva si na obraze začala žít vlastním životem. Nyní už umím vyjít v prvním obraze z kombinace například fialové a zelené. Hledám další možné barevné variace. Navíc i pro mě je zajímavé sledovat, kolikrát dovedu udělat podobnou kompozici v udržitelné kvalitě.*⁵⁸⁴

V souvislosti s konceptuálními rysy Typltovy tvorby lze zmínit tvorbu Sigmara Polkeho, jehož způsob práce se odvíjí od práce s narážkami, citáty, parafrázemi a ironickým citováním tradičních uměleckých směrů.⁵⁸⁵ Rovněž Typltovy obrazy lze vnímat jako komentáře k obrazům z dějin umění, stejně tak jsou uzavřeným světem s ucelenou ikonografií, kde je naznačováno zlo přítomné v chování dětí nebo děti vystavené zlu. Všechny tyto vrstvy se odkrývají jen pozornému a poučenému divákovi.

6.1.4 Manipulace s lidskou figurou

Typltovy figurální malby jsou ovlivněny jeho způsobem vnímání lidské figury, kterou vyjímá z běžných souvislostí a pracuje s ní jako s neutrálním modelem, jenž variuje, zmnožuje a vystavuje vypjatým situacím. Dětské figuranty zkoumá v různých barevných konstelacích a snaží se na nich evokovat nejrůznější emoce. Může také reagovat na díla z dějin umění a převracet jejich význam nebo se tázat po morálních zásadách. Lubomír Typlt si tak po vzoru A.R.Pencka nebo Jiřího Načeradského vytváří osobní svět vizuálních znaků a kódů, které se v obraze variují. Základ tvorby je tedy formulován racionálně. Do této konstrukce dále vkládá obsahově vypjatá témata, dojem syrové expresivity posilují také malířské techniky a prostředky.

Okolní prostředí bývá výrazně potlačeno ve prospěch neplastického jednobarevného pozadí, barevných geometrických linií nebo gesticky nanášených ploch. Tyto prvky vzbuzují dojem, že jeho figurativní obrazy jsou ovlivněny paralelní geometrickou linií, kterou rozvíjel zejména v 90. letech a posléze v období let 2002 – 2009. Zájem o adici figur rozvíjí Typlt již od dětství, nicméně podoba jeho figurativních obrazů je těmi geometrickými rovněž ovlivněna ve způsobu práce s barevným pozadím, které často nabývá charakteru samostatné tvorby.⁵⁸⁶ Zatímco strojová, geometrická tvorba se věnovala zejména tématu rotace

⁵⁸⁴ Z emailové komunikace s Lubomírem Typltem, září 2015.

⁵⁸⁵ Faust – de Vries (pozn. 91), s. 82.

⁵⁸⁶ Podobně jsou předmětné geometrické obrazy poznamenány vlivem druhé tvůrčí linie hledáním života. Na tyto vitalistické kvality poukazuje Marie Rakušanová, In: Marie Rakušanová, Urychlovat nekonečno, in: Marie Rakušanová – Petr Vaňous, *Urychlovat nekonečno*, Praha 2006, nepag.

a absurdity, pro Typltovu figurativní tvorbu je příznačná přítomnost nebo tušení násilí, jež je doprovázeno silnými emocemi a výraznou barevností. V obou případech rezignuje na naraci a koncentruje se na významově abstrahovanou vizuální definici světa, kterou vykresluje s břitkou ironií a citem pro absurdno.

Jeho postavy chlapců a dívek zaujímají performativní úlohu. Jedná se o aditivně přidávané klonované jedince bez osobních rysů, na nichž jsou demonstrovány vypjaté emoce, apokalyptické děje, moralizující a ironické poznámky.⁵⁸⁷ Opakování motivu nevypovídá, narozdíl od Bolfa o vnitřním puzení, ale o výzkumu média malby a možností vystupňovaného výrazu. Stejně tak není motiv chlapce Typltových alter egem. Adice figur je u Typlta spojena s tématem klonování, které je už od 90. let velkým fenoménem nejen v umění, ale i ve filozofii.⁵⁸⁸

6.1.5 Výraz ve službách exprese

Typltovy obrazy se tradičně vyznačují absencí přirozeného prostoru a času, kde okázalá teatralizace absurdních činností odkazuje do roviny symbolických sdělení. V ranné tvorbě se koncentroval na syrovost malířské formy podtržené výběrem drastických námětů smrti. Později se soustředí především na výpovědní hodnotu zobrazených postav, jejich gest, výraz tváře, který je dokreslen intenzivní konstelací komplementárních barev. V jeho tvorbě tak při důkladnějším zkoumání cítíme určitou schematičnost založenou na neustálém variování a rozvíjení kompozičních principů a formálních prototypů. Typlt také rád experimentuje s technickými možnostmi malby, na základě znalosti techniky jiných umělců si vytváří vlastní inovativní technické postupy, které navíc konvenují se zamýšleným výrazem obrazů.⁵⁸⁹

⁵⁸⁷ Podobné „figuríny“ v podobě panenek, manekýnů a automat nacházíme v desátých a dvacátých letech 20. století a lze je spojit s projevy dada, surrealismu, nové věčnosti, futurismu či konstruktivismu. In: Foster, *Philosophical Toys and Psychoanalytic Travesties* (pozn. 152), s. 21. Jmenovitě se jedná o umělce jako Giorgio de Chirico, Carlo Carrá, Fernand Léger, Max Ernst, Georg Grosz, Oskar Schlemmer, se kterými se měl Typlt blíže seznámit během návštěv Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen v Düsseldorfu. In: Karel Srp, Lubomír Typlt. *Tikající muž* (pozn. 152), s. 114.

⁵⁸⁸ V umění lze tuto problematiku spojit s Andy Warholem, který z klonování pomocí grafických technik vytvořil umělecký princip.

⁵⁸⁹ V období 2002-2008 vytváří geometrické obrazy s obráceným malířským rukopisem, opačným expresivnímu, s lineárním obrysem trojrozměrného tvaru, jehož přitažlivého prosvětlení docíloval mnoha vrstvami pomalu schnoucích voskových barev, kladenými přes sebe, pracoval s ojedinělou technikou, kterou si během četných experiment sám pro sebe objevil.

6.1.6 Výrazové možnosti barvy a gesta

Typlt s velkým zaujetím zkoumá výrazové možnosti barvy a její gradace, které zkoumá na různých obrazech kompozičně a obsahově identického motivu. Variuje výraz barvy, precizuje malířská gesta, aby ještě více umocnil expresivní vyznění svých figurativních pláten.

V případě autoportrétů a obrazů s kočkami působí jeho barevná paleta díky odstínům hnědí a pískových tónů poněkud staromistrovským dojmem. V průběhu let se však jeho paleta výrazně proměňuje – na figurálních obrazech uplatňuje prudké tahy vedle sebe kladených barev, které svou agresivní psychedelickou barevností drásají divákovy oči. Obrazy vytvořené v období kolem roku 2006 jsou dokonce malované v RGB⁵⁹⁰ a výrazné komplementární barvy jsou dodnes charakteristickým rysem jeho pláten: „*Maluji dosti často na principu komplementárních barev. Každá barva na obraze má svůj protipól v doplňkové barvě, červená v zelené, žlutá v modré atd. Já si barvy i přes tento určitý rámeček vybírám intuitivně. O barevné různici vím, ale nikdy si ji do ruky neberu, abych si s ní pomohl. Malíř barevné kombinace musí cítit, nemůže jen otrocky vyplňovat obrazovou koncepci*”.⁵⁹¹ Typlt také vynechává polotóny, čímž dosahuje ostré kontrastní barevnosti, která umocňuje psychedelii a agresivitu zobrazených scén.

V některých případech zapojuje Typlt nečekané a neobvyklé výrazové prostředky: Barva se prvotně neváže na modelaci těl a těles v prostoru či na ploše, ale na povrchu těl vytváří nepatřičné abstraktní pruhy, které se prostupují s barevnými pásy abstraktního pozadí [obr.274], a zesilují tak výrazovou agresivitu. Typlt zde hovoří o „neostrosti malby”, principiálně vycházející z tvorby německého malíře Gerharda Richtera, kterou si však pro sebe zásadně upravuje.⁵⁹²

Richter tuto svou techniku aplikoval na figurativní i abstraktní plátna. V polovině 60. let, kdy se zajímal o emoce⁵⁹³, vznikají černo-bílo-šedé obrazy podle fotografií rodinných příslušníků a zvětšené motivy z novin, v nichž se Richter snažil vyvarovat čitelného štětcového rukopisu a namísto toho pracoval s precizní hladkou malbou, kterou následně rozmazával.⁵⁹⁴ Důsledkem je nezřetelnost figurálních motivů, které splývají s pozadím

⁵⁹⁰ Barevný model RGB neboli červená-zelená-modrá je aditivní způsob míchání barev používaný v barevných monitorech a projektorech. Jde o míchání vyzařovaného světla, tudíž není třeba vnější zdroj světla.

⁵⁹¹ Z emailové komunikace s Lubomírem Typltem, duben 2015.

⁵⁹² Typlt však dosahuje podobného efektu odlišným postupem: „*Určitě mě zajímá i ten rozpor, že v expresivní malbě je rozmazanost a neostrost neobvyklá. Smazávám svůj vlastní dělený rukopis. Neomalovávám fotografii. To je můj vědomý posun inspirace Gerhardem Richterem.*” In: Z emailové komunikace s Lubomírem Typltem, duben 2015.

⁵⁹³ Brill – Godfrey – Serota et al. (pozn. 89), s. 24.

⁵⁹⁴ Zweite (pozn. 90), s. 15.

a evokují tak dojem odcizení a vzdálení v čase [obr.275].⁵⁹⁵ Princip rozostření používá Richter od 80. let také ve své expresivní abstraktní malbě [obr.276]⁵⁹⁶, v níž vytváří subtilní přechody mezi dvěma barvami a nechává je, když nanáší pastózní barevnou materii, prostřednictvím fleků nesystematicky navzájem prostupovat. V obou případech tak dochází ke splývání pozadí a popředí, dominantního a druhořadého barevného tónu, státnosti a pohybu, blízkého a dalekého pohledu. Podstata této techniky je tedy paradoxně řízena proti podstatě exprese, protože eliminuje spontánnost spojenou s expresivním gestem.⁵⁹⁷

Typlta zajímá také „klonování gestické malby“, která se vyvíjí prostřednictvím malířského duktusu a je protipólem hladké malby postavené na akademických principech: „*Gestická malba se nemůže ve své expresivní poloze zbavit individuálních diferencí mezi tím, jak jsou jednotlivé motivy namalovány. Lidská chyba, nebo nemožnost stoprocentní reprodukce námětu, to jsou drobná znejištění, která dávají dle mého názoru obrazu život.*“⁵⁹⁸ Z toho důvodu vznikají vždy různé varianty téhož obrazu, které jsou odlišeny pouze nezaměnitelností rukopisu a barevné skladby.

6.1.7 Výrazové možnosti kompozice

Typlt s oblibou zmnožuje základní figurativní motiv v rámci jedné obrazové plochy. Klonuje tak anonymní postavy, u kterých opakuje stejné gesto, stejný úkon [obr.277]. Vyjmutím figury, ale i stylizací geometrických prvků dosahuje Typlt efektu jakéhosi permanentního „přehrávání“ obrazové sekvence, v níž dochází k znepokujující vizuální pomlce [obr.278].⁵⁹⁹ Do obrazu vstupuje okamžik přerušení, který upomíná na strojovost figur a jejich spřízněnost s Typltovou geometrickou tvorbou. Postavy také sdružuje do kompozice davu [obr.279], kde jsou zmnožené tělesné obrysy postaveny na ostře barevné gestické nebo geometrizované pozadí. Vnitřní emoce je tak reflektovaná prostřednictvím barevné exaltace formy a davové pospolitosti ukrývající tajemství. K principu tohoto aditivního principu figur Typlt dodává: „*Vyhýbám se literárním námětům, stačí mi konstelace mezi figurami, která naznačuje jejich vztahy a jejich auru. Zmnožením figur je naznačena*

⁵⁹⁵ Faust – de Vries (pozn. 91), s. 44.

⁵⁹⁶ Tzv. Raketbilder, kdy rozměrné stěrky přetahuje přes plochu plátna a dochází tak k rozmazání monochromních barevných ploch a jejich prostupování se spodními vrstvami barev.

⁵⁹⁷ Godfrey (pozn. 92), s. 87.

⁵⁹⁸ Z emailové dokumentace s autorem, duben 2015.

⁵⁹⁹ Vaňous dále udává následovná srovnání: „*Mechanika opakované situace atakuje lidskou percepci skrze nepatřičnost, prostřednictvím chyby, známé například z proslulého Freudova „přeřeknutí se“.* Je to diagnostický moment očekávaného dekontextu, podobně jako v epickém divadle Bertolda Brechta, který otevírá průchod potlačované imaginaci či, ve svém důsledku, možnosti skutečného porozumění. In: Petr Vaňous, Skeptické poselství Lubomíra Typlta, In: Petr Vaňous – Karel Srp, *Lubomír Typlt*, Praha 2011, nepag.

*nějaká skrytá manipulace s postavou jako autonomním objektem, který v celku, kdy je zachycena figura několikrát ve stejné pozici, začíná ztrácet svoji jedinečnost a stává se kolečkem v soustrojí mechanismů či procesů, které nám ale nejsou odkryty. To napětí mě samotného dráždí, proto jej maluji.*⁶⁰⁰

Typlt však používá také kompozice pracující s figurami zasazenými do konkretizovaného prostorového rámce, kde svou roli hraje naznačený přírodní horizont [obr.280]. Narozdíl od zmnožovaných či přímo klonovaných figur je tu posílena individualita figur, kterým jsou propůjčena osobitější gesta i fyziognomie. Uvolňuje se tu napětí a hermetická sevřenost kompozice. Epicentrum se zpravidla nachází mimo obrazový formát, na což upozorňují zobrazené postavy. Je to pohled za horizont, pohled do nebe, pohled na diváka, pohled na místo mezi figurami, kde se nic viditelného nenachází. O důvodu jejich děsu vypovídají názvy, výrazovost je koncentrována ale i do gest či výrazu tváře. Po formální stránce zde dochází k rozpadu barevných trikolor a k návratu modelačních skvrn do pozic respektujících v plné míře anatomii postav.⁶⁰¹

Stejným způsobem pracuje Typlt také se základními typy svých pozadí, kdy identické figurální kompozice variuje s geometricko-abstraktním či gesticko-abstraktním pozadím a téměř vědecky tak zkoumá různorodé možnosti obrazového řešení jako v případě rozdílných variant obrazu *Koncilia* [obr.281-284]. Stejnou roli průzkumu vyostřeného výrazu zde hraje role barevného ladění [obr.285, 286].

Princip adice a klonování obrazového motivu, odlišené jedinečností gestické malby je jedním z hlavních principů, které Typlt ve své figurální tvorbě dlouhodobě sleduje. Tyto zákonitosti také dodávají určitou vnitřní propojenost jeho abstraktní a figurální výrazové linie.

6.1.8 Výrazové možnosti emocí

Typlt rafinovaně pracuje s vlnou vyvolávaných a opět zastavovaných emocí, které vyjevuje a „zpřítomňuje“. Stupňování emocí je důmyslně propojeno s narušováním barevné konvence obrazu a použitím nezvyklých barevných akcentů. Typlt se zájmem zobrazuje vypjaté emoce nebo motivy, které silné emoce vyvolávají: smrt, škleb, křik, strach, úžas, stud, úzkost, zlo.

⁶⁰⁰ Lubomír Typlt, in: Petr Vaňous, *Motýlí efekt? Obraz jako různosměrná defragmentace celku v šesti epizodách*, Praha 2013, nepag.

⁶⁰¹ Vaňous, *Skeptické poselství Lubomíra Typlta* (pozn. 599), nepag.

Velká výpovědní hodnota se koncentruje také v názvech obrazů a výstav, které si Typlt sám vymýšlí, a jež osvětlují jaké problematice se daná obrazová série věnuje. Jeho snaha postihnout slovem silné emoce a významy spadá již do období studia na Hollarce, kdy ke svým kresbám vytváří texty s výraznou symbolikou a svérázným jazykem.⁶⁰² Tento jeho potenciál se naplní v psaní textů pro hudební uskupení WWW.

Typlt pracuje s vědomím, že názvy dovedou obrazu i výstavě propůjčit další rozměr, u některých obrazů tak trefný název znásobí účinek samotného obrazu [obr.287]: „*Dost patrné to bylo třeba u obrazu *Básniřky*, tam na to hodně reagovali i diváci. Uměli ty běžící holky najednou jasně pojmenovat. Ta jejich rozpolcenost a strach se s poezií dosti potkávají.*”

⁶⁰³ Na identickém principu jsou potom založeny výrazově silné názvy výstav: „*Kdo bydlí v srdečních komorách?*”, „*Nepřišel jsem k vám na zahradu pro kytky*”, „*Tak se může smát jenom cizinec*”.

6.2 Umělecká východiska

6.2.1 Cesta k umění

Lubomír Typlt se narodil v roce 1975 v Jilemnici v Podkrkonoší. Už v dětství u něho byl patrný zájem o klonování, které se později stane jedním z podstatných rysů jeho tvorby. S oblibou tehdy maloval broučky hrající na hudební nástroje: „*Stejný brouček držel buď housličky, nebo basu atd. Těch broučků bylo třeba i šedesát. Klonování me zajímalo už asi od šesti let...*”⁶⁰⁴ Už v dětství se u Typlta také projeví fascinace obsahově vypjatými vizuálními obrazy, mezi něž patří Goyovy *Caprichos*, v nichž jsou tematizovány nešvary soudobé španělské společnosti.

Těsně před revolucí v roce 1989 nastoupil Typlt na Střední uměleckou školu Václava Hollara v Praze, která tehdy nesla jméno komunistického umělce Emanuela Famíry. V prvním ročníku Typltova studia proběhla Sametová revoluce, díky které se škola přejmenovala, ale prorežimní profesori na škole povětšinou zůstali.⁶⁰⁵ Na druhou stranu byla instituce ke svým studentům velmi benevolentní a ponechávala jim dostatečnou míru volnosti potřebné pro osobní rozvoj. Typlt se primárně soustředí na kresbu, ve které ho inspirovaly především práce Vladimíra Kokolii a Borise Jirků. Díky osobě historika umění Bohumíra Mráze

⁶⁰² Ondřej Anděra v rozhovoru, in: Onufer (pozn. 569), s. 29.

⁶⁰³ In: Z emailové komunikace s Lubomírem Typltem, září 2015.

⁶⁰⁴ Z emailové komunikace s Lubomírem Typltem, září 2015.

⁶⁰⁵ „*Tomu už jsem se smál tenkrát, protože učitelé, kteří mě přijímali ke studiu, byli v době mého přijetí na Famíru náležitě pyšní.*” In: Z emailové komunikace s Lubomírem Typltem, září 2015.

si kromě technických dovedností osvojil také poměrně ucelený kunsthistorický přehled. Okamžitě si zamiloval tvorbu Bohumila Kubišty, Otto Dixe nebo Otto Grosze. Na jejich tvorbě shodně obdivoval, že je záměrně antiestetická, a jejich výpovědní hodnota tak primárně spočívá v obsahové stránce. Zaujalo ho, že tito umělci se nebojí jít otevřeně proti palčivým sociálním, politickým a historickým otázkám.⁶⁰⁶

Dispozice k syrovosti uměleckého projevu Typlta přivede také k zájmu o drsné brutální kapely jako Leibach a Einstürzende Neubaten. Tyto kapely pracují s premisou, že umění by nemělo být jen o komerci, což je plně v souladu s budoucími Typltovými názory, kdy se snaží jít proti obecnému vkusu a potažmo také proti českému umění 90. let. Zájem o hudbu a výpovědní hodnotu textu dále stojí na pozadí Typltova přátelství s Ondřejem Anděrou, se kterým se začne podílet na chodu kapely WWW.⁶⁰⁷ Typlt zde nejprve hraje na trubku a později se výrazně podílí na textech a určování vizuálního stylu klipů. Jeho texty nesou zřetelnou existenciální linku – s ironickou nadsázkou karikují marnost lidského údělu, a tím se protínají s jeho výtvarnou tvorbou.

6.2.2 Studium malby v Čechách

S rozhodnutím, že se uměním chce zabývat i nadále, nastoupil Typlt v roce 1993 na Vysokou školu uměleckoprůmyslovou v Praze, kde čtyři roky studoval v ateliéru ilustrace pod vedením profesora Jiřího Šalamouna.⁶⁰⁸ I přesto, že Typlt již zde vykazoval zřejmé sklony k samostatné volné tvorbě, mu charakter ateliéru vyhovoval. Jednalo se o svobodné prostředí, kde se studenti v kooperaci s profesorem zabývali spíše obecnějšími přístupy k výtvarné tvorbě, k nimž se přistupovalo v zásadě konceptuálně. Profesor Šalamoun tak nevychoval pouze ilustrátory, ale umožnil svobodný tvůrčí vývoj i těm, kteří by v dané době jen těžko jinde nacházeli ateliér, do kterého by zapadli.⁶⁰⁹ Spolu s Typltem sdílel Šalamoun také obdiv k německé drsné malbě, snad i proto začal Typlt právě zde pracovat na sérii svých autoportrétů vykazujících zřetelné vlivy expresionismu [obr.288].⁶¹⁰ V této době se Typlt také seznámí s tvorbou Georga Baselitze, jehož výstavu v Neue

⁶⁰⁶ „Není to francouzský přístup, ale německý. Německý umělec se povětšinou nepohybuje jen v mantinelech estetiky. Chce mít přesah do společnosti. Je agresivní. Žádná „lenoška“ se divákovi nenabízí...” In: Z emailové komunikace s Lubomírem Typltem, září 2015.

⁶⁰⁷ Jejich tvorba byla vydána na CD Neurobeat (2006), Tanec sekyr (2009), Atomová včela (2013).

⁶⁰⁸ Jiří Šalamoun (*17. dubna 1935, Praha) je český výtvarník, ilustrátor, autor kreslených filmů a plakátů. Jeho známým dílem je kreslený Maxipes Fík. Kromě knihy se podílel i na animovaném seriálu, uváděném zejména v televizní sérii večerníčků. V jeho ateliéru zůstal Typlt až do roku 1997.

⁶⁰⁹ K absolventům ateliéru patří například také Veronika Bromová. In: Lubomír Typlt v rozhovoru s Petrem Vaňousem: Petr Vaňous, Propojení dosud oddělených linií. Rozhovor s Lubomírem Typltem, *Tvar*, roč. 17, č. 4, 2006, s. 14.

⁶¹⁰ Jiří Šalamoun studoval v letech 1957-1959 na Hochschule für Grafik und Buchkunst v Lipsku.

Nationalgalerie v roce 1996 v Berlíně navštíví.⁶¹¹ Georg Baselitz, jež si přisvojil „manýristicky formalizované gesto“, mohl být pro Typlta podnětný zejména svou tvorbou z 60. let, v níž se vymezoval proti konzumní společnosti, která do západního Německa přišla spolu s novým hospodářským rozmachem.⁶¹²

Když v roce 1997 začal na brněnské Fakultě výtvarných umění VUT vyučovat Jiří Načeradský, jehož tvorbu dlouho obdivoval, rozhodl se Typlt okamžitě přestoupit do jeho ateliéru.⁶¹³ Na Načeradském obdivoval jeho talent a nezaměnitelnou osobnost, která v sobě spojovala rysy modernosti, punkovosti, kvality a původnosti. U Načeradského, který vždy kresbě přikládal zásadní roli, se Typlt učil nejprve znovu kreslit, protože se podle Načeradského názoru potřeboval odnaučit manýru, získanou předchozím studiem. Oba se shodovali v názoru na kresbu jako naprostý základ tvorby, který rozhoduje o kvalitě a přesvědčivosti obrazu⁶¹⁴ a shodně přemýšleli nejen o formě, ale i o obsahu, které hráli v případě jejich „konstruované“ a racionálně podmíněné exprese stěžejní roli.⁶¹⁵

Ačkoliv Typlta fascinovala Načeradského expresivní figurální poloha, věnoval se zde, příznačně pro svou osobu, zejména geometrické poloze ovlivněné tvorbou Roberta Matty. Hluboce ho však zasáhne návštěva berlínské výstavy Lovise Corintha, který byl tehdy díky novým expresivním tendencím v malbě znovuobjeven: „*Nekompromisní, těžkopádný, kontroverzní, chybní lidsky i politicky. Corinth mě hodně fascinoval, naučil jsem se používat barvy a olej podle jeho technologie.*”⁶¹⁶ Tato vášeň pro Lovise Corintha, kterou společně s Načeradským sdílí, u Typlta posléze převládne, a z podnětů jeho malby potom čerpá v období let 1997-2000.⁶¹⁷ Parodie tradice se u Corintha projevuje v satirickém elementu jeho tvorby, který byl později podnětný pro tvorbu dalších Typltových oblíbenců,

⁶¹¹ Georg Baselitz, Neue Nationalgalerie, Berlin (24.5. – 29.9.1996)

⁶¹² Siegfried Gohr, Markus Lüpertz, Köln 2001, s. 69.

⁶¹³ „Prvního Načeradského jsem viděl na výstavě, když mi bylo asi šestnáct let. Byl to pro mne pozitivní šok. Na menším obraze ze 60. let byla postava ženy, které z rozkroku cákala krev. Hodně nekompromisní obraz, který se nepotřebuje zalíbit, ani nehce! To mě uchvátilo. V českém umění je jen málo malířů, kteří si dovolili nebyť estetičtí a malovat i náměty, které se do obýkáků nehodí.” In: Typlt, Za Jiřím Načeradským (pozn. 565), s. 3.

⁶¹⁴ Typlt: „Ve své podstatě se z dobré kresby dá udělat přesvědčivý obraz. Jen z barev samotných vznikne abstraktní exprese.” In: Z emailové komunikace s Lubomírem Typltem, září 2015.

⁶¹⁵ Typlt, Za Jiřím Načeradským (pozn. 565), s. 3.

⁶¹⁶ Z emailové komunikace s Lubomírem Typltem, září 2015.

⁶¹⁷ „Já jsem z něj kolem roku 1997-2000 hodně čerpal. Pan Načeradský byl na škole FaVut v Brně nadšen tím, že mě Corinth oslovil stejně jako jeho.” In: Z emailové komunikace s Lubomírem Typltem, září 2015.

Typlt má na mysli velkou putovní výstavu Lovise Corintha, která se konala v Haus der Kunst v Mnichově (14.5. – 21.7. 1996), Nationalgalerie v Berlíně (2.8. – 20.10. 1996), Saint Louis Art Museum (14.11.1996 – 26.1. 1997) a Tate Gallery v Londýně (20.2. – 4.5.1997). In: Peter-Klaus Schuster – Christoph Vitali – Barbara Butts, Lovis Corinth, Munich 1996.

Docenění Corinthovy tvorby je ale širšího charakteru. Například Kiefer pokládá Corintha za předchůdce současného umění. Viz. jeho obraz *For Lovis Corinth. Self-portrait with a skeleton*, Musée d'Orsay, Paris. Corinthův odkaz oživil v 60. letech také Georg Baselitz, který jeho obrazy znal ze sbírek Staatlichen Kunstsammlungen Dresden.

George Grosze a Otto Dixe. Typlt se nechává inspirovat jeho technikou, kdy barvy jakoby míchá až na plátně, ale i způsobem aplikace ironie a parodické satiry.

6.2.3 Studium malby v Německu

Nezdolnost, nesmírná pracovitost a cílevědomost stojí za následující kapitolou Typltova studia, díky kterým strávil šest let studiem na Kunstakademie v Düsseldorfu.⁶¹⁸ Typlta vedl k tomuto kroku pocit, že potřebuje výraznější změnu prostředí. V Brně mu všichni vyučující, s výjimkou Načeradského, dávali najevo, že malba je překonaným médiem a nemá smysl se nadále ubírat tímto směrem. Podobné názory zastávala v 90. letech také většina teoretiků a kurátorů, proti jejichž názorům Typlt anarchisticky stavěl svou „staromistrovskou“ malbu. Düsseldorfská akademie byla proti tomu široce vyhlášená svým důrazem na malbu a ateliéry zde byly tradičně vedeny významnými umělci.⁶¹⁹

V roce 1998 je Typlt na základě fotografické dokumentace obrazů mrtvých koček přijat do ateliéru Markuse Lüpertzze, jedné z předních hvězd německé malby.⁶²⁰ Během roční stáže rozvíjí Typlt téma mrtvé kočky, s nímž se do ateliéru hlásil.⁶²¹ Jako profesor se však Lüperz ukáže jako příliš silná osobnost, která se prezentuje v roli génia a od žáků vyžaduje, aby ho slepě následovali v jeho stylu. Tamní prostředí, věhlas profesorů a kvalita výuky Typlta ale natolik osloví, že si umíní absolvovat na düsseldorfské Akademii celé akademické studium.⁶²² Od autoritářského Lüpertzze však přestoupí do ateliéru Gerharda Merze, autora prostorových instalací. Merzova konceptuální tvorba ve velké míře čerpala z tradice amerického pop-artu a principu minimalistické adice. V takto zaměřeném ateliéru se Typlt vrátil ke svým geometrickým dílům, jimž se věnoval už v druhé polovině 90. let a učil se zde pregnantnějšímu způsobu uvažování o díle a různému pojetí uměleckého díla, které se následně trvale promítne do jeho tvorby. Merz však v rámci ateliéru shodně s Lüpertzem

⁶¹⁸ V té době ještě neexistovaly žádné programy na podporu zahraničních studentů, a tak si Typlt musel v cizím prostředí sehnat práci: „Maloval jsem alegorické vozy pro düsseldorfský karneval. Na škole jsem se musel hodně rychle rozkoukat. Je tam zhruba sedm set studentů z celého světa a každý se snaží získat pozornost svého učitele. Někdy ho vidíte jen jednou za měsíc, ale ta konzultace vám dá tolik, že se zase posunete o kus dál.“ In: Judita Matyášová, Lubomír Typlt: Prozkoumávám novou krajinu. In: http://www.lidovky.cz/lubomir-typlt-prozkoumavam-novou-krajinu-fj8-/kultura.aspx?c=A150313_100856_ln_kultura_hep, vyhledáno 11.8.2015.

⁶¹⁹ Učil zde například Joseph Beuys i Gerhard Richter.

⁶²⁰ „Markuse Lüpertzze si vážím především pro jeho proslulé dithyrambické obrazy. Období jejich tvorby se dá vymezit asi roky 1963 a 1975. Jsou malovány křivými barvami, silně expresivní, ale i geometrické. Dokládají, že lze spojit zdánlivě nespojitelné. Gestickou malbu a pregnantní perspektivu, stékající barvu a ostrou hranu stereometrických těles. Ale hlavním přínosem je nové téma německé historie....“ In: Typlt, Markus Lüpertz (pozn. 565), s. 16.

⁶²¹ Tentokrát zkouší Typlt „ryté“ varianty motivu, které však Lüperz zavrhl jako příliš komplikované, efektní, artistní. In: z rozhovoru s umělcem září 2013.

⁶²² Léta studia na UMPRUM v Praze a na VUT v Brně mu v Düsseldorfu neuznali.

projektuje vlastní názory na umění a uplatňuje svou autoritu. Po dvou letech proto nakonec Typlt přestoupí k A.R. Penckovi, politickému vyhnanci z Německé demokratické republiky, u něhož studuje následující tři roky, a kde roku 2005 jako mistrovský žák absoluuje.⁶²³ Penckův lidský přístup, ponechávající studentům jejich volnost a jedinečnost, Typltovi vyhovoval nejlépe. Vyjádřil se vždy tak, aby studentům nechal i trochu nejistotu, čímž je nutil k přemýšlení, současně se jim snažil vstřípit, že si musí vytvořit vlastní nezaměnitelný styl, který je odlišný od ostatních. V tomto svobodném prostředí se Typlt opětovně vrací ke své expresivní poloze.

Během let strávených v Německu prohlubuje Typlt své znalosti týkající se tvorby německých autorů. Ze slavných německých umělců Typlta, kromě již zmíněných umělců, osloví zejména Sigmar Polke a Gerhard Richter. Jejich tvorba je v současnosti označována pojmem „německý pop“, tento termín však oba i přes jeho výstižnost různými směry překračují.⁶²⁴ V souvislosti s Typltem může být zajímavý jejich distancovaný přístup k umělecké tvorbě, prostřednictvím kterého negují také expresivní gesto – provádí ironickou záměnu malířského gesta a technické reprodukce, potažmo didaktického příkladu.⁶²⁵ Z generace mladších umělců Typlta nadchla tvorba Martina Kippenbergera a Alberta Oehlena, jež v 80. letech patřili do hnutí Neue Wilde, ale později se jejich tvorba dále determinovala.⁶²⁶ Určujícími faktory jejich práce je ale shodně s Typltem ironie, konceptuální přístup k médiu malby a neortodoxnost umělecké formy.⁶²⁷

Po ukončení studia v Düsseldorfu žije Typlt ještě střídavě v Praze a Berlíně a to až do roku 2008, kdy se s konečnou platností vrací do Prahy. Umělecký rozhled a tendence k syrové expresi, doplněná o konceptuální nadhled však trvale ovlivní jeho tvorbu.

6.2.4 Autoportréty. Sebeanalýza a desubjektivizace

Během studia u profesora Šalamouna na UMPRUM maluje Typlt své autoportréty, které jsou tradičně vnímány jako klasický prostředek umělcovy sebeanalýzy, využívaný zvláště expresionistickými umělci. Ranný Typltův autoportrét [obr.288] z roku

⁶²³ „Už pro tu nesmírnou vnitřní sílu, která A.R. Penckovi pomohla ustát státní šikanu, nemožnost vystavovat a stále hrozící perzekuci, jej obdivuji. Jeho monumentální plátna jsou nabitá energií a rytmem, který vzniká vztahy mezi znakem, plochou a myšlenkovými schémata, jež na ploše obrazu rozehrává. Nezapomenu na okamžik úžasu, když jsem poprvé jeho monumentální plátna uviděl naživo. Zvládnout tak obrovskou plochu s takovou razancí a jistotou je obdivuhodné a bezprostřednost jeho malířského projevu nemá mnoho konkurentů.“

In: Typlt, Studium v Düsseldorfu 1998-2005 (pozn. 566), s.19.

⁶²⁴ Martina Weinhart, German Pop, Köln 2015 (výstavní katalog k výstavě German Pop, Schirn Kunsthalle).

⁶²⁵ Prange, Kunst als Gebärde (pozn.86), s. 286.

⁶²⁶ Götz Adriani et al., Obsessive Malerei. Ein Rückblick auf die Neuen Wilden, Ostfildern 2003.

⁶²⁷ Engler – Felix, (pozn. 145).

1996 potvrzuje inspiraci expresionismem, či spíše Corinthovým naturalismem ve způsobu husté pastózní malby nanášené ostrým děleným rukopisem a barevné skladbě. Pronikavý pohled umělcových očí ale divákovi odmítá zpřístupnit své nitro. Zrcadlí se zde Typltův obdiv k tvorbě Lovise Corintha a jeho portrétům a autoportrétům, jež reflektují jeho umělecký vývoj ve způsobu práce s barevnou skvrnou směrem od akademického naturalismu, přes impresionismus k expresionismu.⁶²⁸ Nepřikrášlené syrové autoportréty s nadsazenými gesty a grimasami pro něho, ve shodě s expresionistickými premisami, představovaly nástroj pro výzkum vlastního já [289]. U Typlta však veškeré snahy o důslednou sebereflexi postupně ustupují a autoportréty nabývají odlišných, odosobněných rysů. V období studia v Merzově ateliéru se autoportrét ve jménu pop-artové praxe duplikuje až do podoby dvojnásobného zdvojení [obr.290]. Patrný je zájem o princip aditivního řazení prvků, které však díky rukodělné technice nejsou kopií, nýbrž odlišnými variantami s mírným posunem výrazu.

Portréty z roku 2006 již nezobrazují mladého muže, ale zdvojené motivy chlapců ve chvíli zlomyslného šklebu [obr.291] nebo nepřítomného výrazu dvou odlišných osob [obr.292]. Radikálně se proměňuje dosavadní barevná paleta a způsob práce s barvou. Zatímco dosud pracoval Typlt s barevnou skvrnou a pastózním vrstvením, začíná nyní nanášet čisté barvy v barevných pásech prostupujících zároveň pozadí i obličej [obr.293] nebo v podobě nepřirozeně barevných reflexů atakujících tvář [obr.294]. V těchto dílech jakoby Typlt vystoupil ze svých autoportrétů a na své obrazy pohlížel zvenčí, souvislost s vlastním já se však dosud zcela nevytratila. Názvy jako *Cizinec* či *Smějící se cizinec* dávají tušit, že autor do nich promítá sžíravé ironické komentáře, čímž se přiklání k principům zpracované exprese. Rok 2006 je mezníkem, ve kterém Typlt po letech opouští Düsseldorf a začíná střídavě žít v Praze a Berlíně. Obrazy šklebících se „cizinců“ snad tedy postihují aktuální pocity jedince, který pocituje svou odlišnost a vydělení ze společnosti, ale současně se mu nabízí jedinečná možnost kritického odstupu.

Obraz dvou kluků s názvem *Odkud jseš?* z téhož roku [obr.295] napovídá, že v této době Typlt stále řeší téma své identity, která je ale příležitostí k ironicky chladnému komentáři. Kvůli studiu se jako patnáctiletý stěhoval z rodné Nové Paky do Prahy, posléze do Brna. Dalších osm let strávil převážně v Německu. Tento dotaz tak během těchto let představoval nejčastější otázku, na niž byl dotazován. Téma vlastní identity a zcizování zcela oprávněně graduje v roce 2006, kdy po šesti letech opouští Düsseldorf a začíná žít střídavě

⁶²⁸ Malířský styl Lovise Corintha se vyznačuje zřetelným štětcovým rukopisem, inspirovaným starými mistry, zejména Franzem Halsem a Rembrandtem.

v Praze a Berlíně. Není to však jen otázka toho, že v cizině je vnímán jako cizinec. Už Typltovo jméno napovídá o dávném německém původu, cizincem se začíná cítit také ve své vlasti, jeho pohled na domácí uměleckou scénu proto získává zásadní odstup a nadhled. V potaz přichází také jeho maloměstský, téměř venkovský původ, který je neustále konfrontován s jeho neochotou splynout s davem, ale i naturelem domácí malířské scény.

6.3 Hledání antiestetiky

6.3.1 Mrtvé kočky

Snaha odlišit se od estetizujícího umění 90. let, ale také povrchní postmoderní malby a nového světa komerce přivedla Typlta k nevšedním a šokujícím námětům mrtvých zvířat, nejčastěji uchovávaných v lihu v průhledných sklenicích. Motiv mrtvé kočky evokuje krutost a atakuje vkus diváka. Opakovaným ztvárňováním mrtvého domácího „mazlíčka“ Typlt klade otázku kam až je člověk ve své troufalosti schopen zajít. Motivu se věnoval celé čtyři roky a i s odstupem času pro něho tyto obrazy zůstávají klíčové: „*Odmítnutí libivosti a znejistění diváka nejednoznačností vlastního postoje k zobrazované skutečnosti, to bylo záměrem mých obrazů již před vstupem na Kunstakademii v Düsseldorfu.*“⁶²⁹

K neobvyklému motivu přivedla Typlta náhoda, když v příkopu u silnice našel mrtvou kočku. S úmyslem zachytit tento neobvyklý motiv na plátně, ji kvůli zápachu zabalil do igelitu [obr.296] a posléze ji maloval venku na plném slunci, kde se mu olejová malba „spekla“, proto do této husté pasty posléze vyryl její obrys v kresbě. Výsledný obraz – *Kočka zabalená v igelitu* [obr.297] zachycuje bezvládné bílé tělo zvířete v igelitu položené na barelu, který je inventářem vesnických dvorů, jako i jednoho segmentu Typltových obrazů, věnovaných izolovaným obyčejným předmětům, ve kterých pracoval s „poetikou trapnosti“. Barvy laděné v zemitém koloritu jsou na obraz nanášeny širokými tahy štětce, spíše než realistickým zachycením je plátno plochou s vodorovnými a vertikálními tahy hnědé, oranžové, modré a zelené. Realistický prvek je zde znejistěn, a přestože způsob malby sleduje konkrétní vizuální formu, celkové vyznění není opisem skutečnosti. Tělo zabalené v igelitu působí bez tvarým dojmem vystihujícím vyhaslý život zvířete. Výsledný obraz působí svou autentičností, s jakou se Typlt pokusil vyjádřit rozklad zvířecího těla, podobně jako v případě *Černé kočky* [obr.298] z téhož roku. Pohled na tělo z ptačí perspektivy nabízí pohled

⁶²⁹ Z emailové komunikace s Lubomírem Typltem.

na bezvládné tělo černé kočky, jehož nehybnost Typlt vystihl černou skvrnou s vytaženou červenou obrysovou linkou.

Námětově netradiční, ale formálně bravurní obraz *Kočka s pytlek vody* [obr.299] představuje významově neuchopitelný námět. Nezřejmá vzájemná souvislost mezi mrtvou kočkou a pytlek vody klade otázku po možném násilném důvodu smrti mrtvé kočky a narušení tradičních humanistických zásad. Neobvyklý, a ve vztahu k okolí naddimenzovaný motiv, je zasazen do pusté krajiny s vysokým horizontem, kde se prostupuje pohled z ptačí perspektivy s pohledem na horizont. Ve stále akademické paletě se výrazně ozývají tóny rudé barvy. Tradičním malířským pojetím, kompozicí a motivem kočky upomíná obraz na *Milostnou noc* [obr.300] Emila Filly, avšak zatímco u Filly je rudá kočka na krajinném pozadí symbolem erotických pudů, je u Typlta rudá barva odkazem na smrt.

Podruhé se Typlt odhodlal malovat motiv mrtvé kočky podle modelu v roce 2000 [obr.301]. Obraz *Bílé kočky na barelu* [obr.302] vykazuje živější práci s barevnou hmotou a prosvětlenější barevná paleta poukazuje na autorův zájem o vykreslení světelných podmínek. Typlt opět volí nezvyklý pohled z ptačí perspektivy na barel s mrtvou kočkou, zabírajícím celou plochu obrazu. Expresivně vyostřeným dojmem působí větší obraz *Oranžové kočky* [obr.303] z téhož roku, kde zobrazení dvou bezvládných kočičích těl, živý rukopis dělených barev a dráždivá barevnost nejpregnantněji ilustrují Typltův zájem o umění expresionismu a jeho drásavé formální a obsahové zpracování námětu. Jak poznamenává Marie Rakušanová jedná se patrně o nejvýraznější dílo poukazující na souvislost Typltovy malby s tradicí německého expresionismu.⁶³⁰ Expresivního působení motivu je nově dosaženo kontrastem výrazné oranžové a zelené barvy – právě paleta komplementárních barev se pro Typltovy pozdější práce stává charakteristickým doprovodným rysem, kterým úmyslně stupňuje výraz svých pláten.⁶³¹

Obrazy mrtvých koček nemají výpovědní hodnotu co se fenoménu smrti týče, mají být spíše vnímány jako průzkum hmoty v okamžiku její proměny, destrukce. Tímto záměrem se Typlt ocitá blízko tvorbě Georga Baselitze a Eugena Schönebecka z první poloviny 60. let, která zachycuje rozpadající se tělesné fragmenty. Motiv mrtvého zvířecího těla však není tak neobvyklý, jak by se mohlo na první pohled zdát a souvisí s určitou snahou autora obrátit se proti konvenčnímu, spíše estetizujícímu pojetí umění. Také Typltův oblíbený malíř Lovis Corinth zachycoval motivy z prostředí řeznictví a jatek, které ale stojí v ostrém protikladu

⁶³⁰ Na výrazné souvislosti této práce s tvorbou německých expresionistů upozornila již Marie Rakušanová, In: Marie Rakušanová, *Urychlovat nekonečno* (pozn. 586), nepag.

⁶³¹ Motiv mrtvé kočky se Typlt věnuje i během studia u Markuse Lüpertzze, ale rytá kontura kočičího těla se stává až příliš artistní, což je v rozporu se syrovou brutalitou německého umění a nachází větší spojitost s českým expresivním uměním, jehož podoba je precizována v průběhu zdlouhavého tvůrčího procesu.

ke klasickému žánrovému malířství. Corintha zajímá na poražených zvířatech tělesná naturalističnost, prudkými tahy štětce se snaží o zachycení mísení masa a krve [obr.304].⁶³²

Podobný zájem o bezvládné zvířecí tělo, které se stalo spíše beztvarou hmotou nalezneme také u poměrně realistické malby Wenera Büttnera, německého umělce z okruhu hamburské Neue Wilde, s nímž Typlta spojuje dispozice k ironickému až sarkastickému vyjádření, tedy prostředkům zprostředkované exprese, která upřednostňuje racionálnější přístup k expresi, jež není napojen na umělcovo nitro. Büttner, jehož cynismus je řízený proti neoliberalní společnosti, si však vědomě vybírá triviální nebo absurdní motivy, čímž malbu zdánlivě snižuje na směšné, i z toho důvodu nalezneme na jeho obraze s označením „zátiší“ mrtvé prase bezvládně ležící na pneumatice [obr.305]. Typltova plátna mají být především úmyslně vedenou anarchií proti vkusu diváka, který očekává estetizovanou či tklivou existenciální malbu. Namísto toho mu Typlt předkládá obsahově vypjaté motivy, jejichž břitká ironie a drastičnost jsou v zásadním rozporu se soudobou produkcí domácí provenience, vůči jejímuž konformismu se Typlt programově vymezuje. Naopak navazuje na požadavek zobrazení života i s jeho stinnými stránkami, čímž do praxe uvádí Nietzscheho filozofii, v českém prostředí reflektovanou jen velmi zřídka.

6.3.2 Oběšené kočky

V roce 2001 dochází k dalšímu vyostření již tak drastického námětu, kdy se Typlt rozhodne namalovat oběšenou kočku, která vykazuje rysy vystupňovaných emocí, násilí a kalkulovaného výrazu: „*Měl jsem s tím hlavně zpočátku morální problém, ale je to asi vůbec nejsilnější motiv, na který jsem přišel.*”⁶³³ I přesto, že jejich prověšení působí věrohodným dojmem, maloval Typlt všechny oběšené kočky z hlavy, a sám oběšenou kočku nikdy neviděl.⁶³⁴ Nejedná se tedy o záznam viděné skutečnosti, ale o konceptuálně zvolený motiv, jenž byl vybrán zcela cíleně z důvodu své drastičnosti a společenské neakceptovatelnosti [obr.306]. Oběšená kočka na některých obrazech vstupuje do blízkosti objektů z Typltových geometrických obrazů [obr.307], čímž se mu daří vyvolávat dojem absurdity.

⁶³² Téma mrtvé kočky nalezneme v historii umění také u Théodora Géricaulta, který se soustředí na vylíčení důstojnosti smrti prostřednictvím strohého záznamu reality a vystižením “tuhého” stavu mrtvého těla. V českém umění otevřel dekadentní téma mrtvé kočky sochař Jan Štursa, který takřka informálně ztvárnil utopenou kočku ve vosku. Surový způsob zachycení mrtvého těla nalezneme u více malířů, kteří se však neodvážejí sáhnout právě k motivu kočky, tradičně vnímané jako domácího mazlíčka. Chaima Soutina, malíře Pařížské školy, zajímal na obrazech s námětem hromadění masa, biologický rozklad.

⁶³³ Jirkalová (pozn. 574), s. 48.

⁶³⁴ Poučení hledal Typlt u Leonardova obrazu “oběšence” – Leonardo da Vinci nakreslil v roce 1479 oběšeného Bernarda Bandiniho Baroncelliho, vraha Guiliana de Medici.

6.3.3 Pinocchio. Tíha lidského údělu

V roce 2003 propojí Typlt obrazem *Kluk s konvemi* [obr.308] svou expresivní figurativní a geometrickou objektovou tvorbu. Nahý kluk s rukama ověšenýma konvemi ilustruje boj s vlastní marností a odráží Typltův sarkastický postoj ke světu i sobě samému.

Tento motiv potom rozpracovává v dalším roce v triptychu Pinocchiů, nazvaném *Alchymista* [obr.309], *St. Anger* [obr.310] *Metafyzik* [obr.311], jejichž odlišnost od jiných figurativních obrazů je způsobena jiným formálním zpracováním, které je bližší technice jeho geometrických pláten. Postavy jsou vyděleny z přirozeného času a prostoru a konfrontovány se záměrně nesymbolickými banálními atributy jako jsou zahradní konve, školní židle či skleněné desky. Jak upozorňuje Marie Rakušanová, Typltovi jde o vyjmutí výjevu z kontextu přirozeného času i prostoru, tedy o absolutizaci daného okamžiku, o jeho posunutí do roviny univerzální a absolutní platnosti.⁶³⁵ Tyto obrazy se vymezují od jakékoliv nahodilosti, spontánnosti, namísto toho se vyznačují řádem, kterého Typlt kromě zvoleného splývavého rukopisu dosahuje rovněž aplikací euklidovské fyziky a pythagorejské geometrie.

Typltovi tu primárně nešlo o postavu Pinocchia, ale o motiv dlouhého nosu a čepice, prostřednictvím kterých dokreslil bezvýhodné zoufalství zobrazené postavy. Dlouhá špičatá čepice je inspirována motivy španělského malíře Francisca Goyi, který takto ve svých obrazech zobrazoval vydělení kacířů od církve. Také motiv nahého těla s rucemi ověšenými konvemi je ironickým pozastavením nad směšností narušující lidskou důstojnost. Typlt tak tragikomicky parafrázuje násilí, kterými dané systémy pokřívují lidskou důstojnost. Obraz s názvem *Pinocchiův konec* [obr.312], ve kterém se Pinocchio marně snaží zbavit svého handicapu v podobě nepřirozeně dlouhého nosu, je potom pomyslným epilogem celého cyklu.

Absurdita cyklu proniká také do motivů s názvem *Urychlovat nekonečno* [obr.313, 314], který má podobu rytíře nesoucího konve, jemuž ve výhledu brání na hlavu naražený kovový kbelík. Nálada absurdity a silné ironie je patrná rovněž ve vizuálně spřízněném klipu WWW nazvaném *Míč*, jehož text je dílem Lubomíra Typlta.⁶³⁶ Nejedná se však o existenciální absurdno, spřízněno s tvorbou umělců, spojených s českou groteskou, kteří tak protestují proti dobové společenské situaci. Typltova tematizace absurdity není formou individuálního existencialistického protestu, ale konceptuálně konstruovaným celkem, což ho od umělců domácí provenience zásadně odlišuje.

⁶³⁵ Rakušanová, Urychlovat nekonečno (pozn. 586), nepag.

⁶³⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=46LAavZ9efw>.

6.4 Parchanti

6.4.1 Agrese parchantů

Od roku 2003 hrají v Typltových obrazech důležitou roli postavy dospívajících chlapců, které on sám nazývá „*parchanty*”. Toto označení však nepoužívá v jeho tradičním smyslu, kdy se jeho prostřednictvím označuje nemanželské dítě. Vybírá si je jako pojmenování pro surové děti, které překračují hranice slušného chování a úmyslně využívají násilí ke svému pobavení, protože si jsou vědomi své trestní bezúhonnosti. V jejich „dětských hrách” jsou přítomny negativní vlastnosti, jako agresivita a touha ubližovat slabšímu jedinci, neboť chce v rámci své obecné moralizující dispozice poukázat na to, že se jedná o období, kdy děti napodobují důvěrně známé chování svých rodičů a formuje se charakterový profil jejich osobnosti. Reaguje tak na postavení dětí v západní společnosti, v níž jsou vnímány jako veskrze čisté a nedotknutelné bytosti. Typlt k volbě negativních dětských hrdinů dodává: „*Ted' jsem četl takovou zajímavou myšlenku, že ve středověku děti nevnímali jako symbol nevinnosti, jak to máme teď. Naopak. Zjednodušeně řečeno byly děti brány jako ďáblové, ze kterých je potřeba teprve vychovat dobré lidi. To mým obrazům dost nahrává. Děti podle mě skutečně nejsou nevinné, ale při poznávání světa jsou občas schopné dělat dost kruté věci.*“⁶³⁷ Typlt děti tedy vykresluje jako ty, kteří dokáží ublížit, a to mimořádně krutě. Chlapecké postavy používá jako nástroje, na nichž názorně demonstruje tuto společenskou problematiku, zvolené motivy slouží ale také jako nástroje pro posílení výrazové síly jeho pláten, jejichž vznik je řízen promyšlenou konceptuální snahou o znázornění zla v obsahové i formální stránce díla.

Postavu hocha přidává nejprve k motivu oběšené kočky, a označuje ho tak za dosud skrytého viníka její smrti [obr.315]. O absenci parchantova svědomí vypovídá škodolibý úsměv ve tváři a sebevědomý postoj, jimiž naznačuje radost z překračování hranic zakázaného. Prostřednictvím širokých tahů štětce a výrazné barevnosti červeno-žlutých a zelených tónů Typlt ještě úmyslně podtrhuje emoční vypjatost scény. Variací tohoto motivu jsou obrazy ze série *Jdi do rohu a styď se* [obr.316] z následujícího roku, na nichž je chlapec označen jako jasný pachatel, zvolený trest je však vzhledem k závažnosti činu zcela neadekvátní. Umístění postavy v rohu místnosti zády k divákovi je také úmyslnou citací Kippenbergery série autoportrétních soch v životní velikosti, známých pod jménem „*Martin, ab in die Ecke und schäm dich*“ [obr.317], jež vznikly jako ironický komentář na označování

⁶³⁷ http://www.rozhlas.cz/radiowave/kultura/_zprava/1556320.

Kippenbergerovy osoby jako opilého cynika s pochybným chováním.⁶³⁸ Později se objevuje také motiv dvou parchantů v koutě [obr.318, 319], kteří se se zlomyslným šklebem vysmívají mírnosti trestu. Typlt tu tak upozorňuje na neadekvátní tresty pro dětské zločince, a současně se staví proti konvenčnímu použití šklebu, jenž byl v českém prostředí spojen s uměním české grotesky, a jejím zpracovaným pojetím exprese, která se však stále definuje v protestním vztahu k nesvobodě společnosti. Typltův škleb již naopak neobsahuje jakoukoliv subjektivní projekci autora do plátna, je prostředkem kalkulované exprese. Typlt tyto prostředky volí na základě předcházejícího konceptuálního konceptu, jehož cílem je tematizace morální zodpovědnosti dětských pachatelů a náležitých trestů. V těchto plátnech je však stále přítomen onen moralizující prvek exprese, jehož prostřednictvím se obrací proti společenským konvencím, ale na místo toho, aby jeho exprese vyvěrala z jeho osobního autentického prožitku, je determinována konceptuální snahou o zobrazení absurdna a expresivního výrazu.

6.4.2 Morální vyhnanci

Kolem roku 2006 se v Typltově tvorbě odehrává zásadní proměna. Během pobytu v Berlíně začal malovat obrazy laděné pouze v základním barevném spektru – smaragdové zeleni, kraplaku, modrém ultramarínu a kadmiové žluti.⁶³⁹ Nutno podotknout, že v poměrech nemíchaných, pastózních komplementárních barev modré k oranžové, zelené k červené, žluté k fialové se pohyboval už Vincent van Gogh nebo Bohumil Kubišta. Tato barevnost je také ustáleným pomocníkem pro záměrné dosažení expresivního výrazu – komplementární barvy používá například Georg Baselitz nebo Gerhard Lüpertz.

Typlt tuto specifickou barevnou skladbu aplikuje na plátno v rámci složitého a předem, promyšleného konceptu, jehož snahou je maximalizace expresivního výrazu. Základ pláten tvoří podmalba složená z jednotlivých barevně komplementárních horizontálních pásů, přes které pokračuje přesnou perokresbou, jež utváří kompoziční rozvrh pro výslednou malbu. V tomto bodě přetře Typlt plochu plátna lehkou lazurou a kontury načrtnutých postav dále vytahuje výraznou reflexní barvou; později těla modeluje barvami, čímž dochází k prostupování a míchání barevných vrstev.⁶⁴⁰ Při tomto postupu není barva zcela ukotvená, osciluje mezi vazbou na předmětnost a mezi abstraktním odhmotněním

⁶³⁸ O Kippenbergově nevhodném chování se zmiňoval článek v německém časopisu o umění. In: <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/martin-kippenberger/martin-kippenberger-room-guide-introduction-3>, vyhledáno 17.8.2015

⁶³⁹ Tyto změny jsou naznačeny již v některých jeho dřívějších obrazech, viz: *Kočka s modrým pruhem* – předchůdce postav na geometrickém pozadí – jednotlivé svislé pruhy – žlutá, modrá, zelená.

⁶⁴⁰ Ze žluté a zelené tak vzniká tmavě modrá apod.

v autonomních plochách, figurální motiv tak částečně prostupuje bez respektu k jeho tělesnosti. Obrazy opakují stále totéž kompoziční schéma chlapce s bezbranným zvířetem v ruce [obr.320-322]. Tito jedinci evokují vyhnance, kteří odmítli přijmout pravidla a kódy chování, a kvůli tomu byli odsunuti za bránu civilizace do nehostinné pustiny. Děsivá modř jejich očí a výraz šklebu ve tváři, jež je podivnou směsicí smíchu a bolesti, je symbolem jejich revolty, ale i reakcí na jejich společenskou izolaci. Prostřednictvím této techniky se Typltovi daří vyvolávat a podtrhovat vyostřené emoce, které ještě zesiluje barevnou akcentací, čitelným štětcovým rukopisem a pronikavým pohledem dětského „parchanta“. Motiv šklebu tu tedy opětovně využívá ve zcela odlišném kontextu, než jaký mu byl propůjčen v rámci české grotesky.

Některé práce z tohoto cyklu se rovněž dají vnímat jako konceptuální antiteze k obrazům z dějin umění, jejichž podněty Typlt s oblibou proměňuje a dává jim opačný smysl. Obrazem *Chlapce s holubicí* [obr.323] převrací Typlt význam raného Picassova obrazu *Dítě s holubicí* [obr.324], z něhož číší poetická něžnost a křehkost, jež v divákovi probouzí empatii. Typlt naopak zdůrazňuje fyzickou převahu parchanta, v jehož náručí je holubice odsouzena ke kruté smrti. Tuto domněnku posiluje také doprovodný text z písně *Chlapec s holubicí*: „mít někoho koho bych mohl zatahat za vlasy / shodit do bláta / nebo třeba zalít do betonu.“⁶⁴¹

6.4.3 Výchovné tresty

V následujících obrazech přichází na řadu výchovné tresty, které „parchanti“ přijímají z rukou dospělých. Typlt se snaží poukázat na to, že tělesné tresty, které byly v minulosti vnímány jako tradiční výchovné prostředky, jsou dnes lehce zaměnitelné s fyzickým týráním, přestože měly své opodstatnění. Dětské postavy jsou pro vyučenou tahány za uši, v reakci na to se v parchantově tváři objevuje výraz bolesti a afektu [obr.325]. Expresivní výraz tváře tu tedy opět není odrazem vnitřního nitra umělce nebo odrazem společenské deprese, ale absurdní banality, čímž Typlt ve skutečnosti útočí také na konvenční vnímání exprese a jejího utopického náboje.

Kromě obsahu, bortícího tradiční představy o expresi, je v těchto plátnech rozpoznatelná také inovativní technická změna, spočívající v rozmazávání kontrastních rudo-zelených a fialových pruhů barvy – nejen v rámci tělesných schránek, ale také na pozadí, které díky tomu nabývá samostatných specifických výrazových kvalit. Zájem o technické

⁶⁴¹ Z emailové komunikace s Lubomírem Typltem, duben 2015.

řešení pozadí se tu osamostatňuje a tvoří další, samostatný plán Typltových pláten. Tyto technické inovace jsou ovlivněny Typltovou znalostí tvorby Gerharda Richtera, ale vycházejí také z Typltovy abstraktní tvorby, která se nyní projevuje alespoň v rámci figurativních pláten.

6.4.4 Dívky se slunečníky

V obrazech dívek se slunečníky polemizuje Typlt s žánrovou akademickou malbou konce 19. století a tematizuje problematiku latentní agresivity: „*Chtěl jsem zaútočit na kýčovitě pojímání dívčího věku. Znovu jsem se díval na ty známé obrazy z 19. století, kde jsou děvčata v šatech, mají paraplička, kloboučky. Napadlo mě, že představím toto téma jinak, v jiných souvislostech, abych vyvolal pochybnosti. Opravdu může být ta roztomilá dívka schopná násilí? Nikdy nebudu zobrazovat prvoplánové násilí, kaluže krve. Zajímá mě drobné ponížení, dětská zlomyslnost, kterou si člověk pamatuje celý život. Dobře je to zachyceno ve filmu Bílá stuha Michaela Hanekeho.*”⁶⁴²

Obrazy slečen se slunečníky tedy představují parafrázi známého námětu z přelomu 19. a 20. století, který nalezneme v tvorbě Josefa Mánesa [obr.326] nebo Maxe Švabinského [obr.327]. Daný námět však v Typltových obrazech získává zcela nový rozměr. Nejen, že zde ironizuje sentimentalitu tak typickou pro tento žánr, ale pod jeho dikcí ztrácejí dívky svou nálepku idealizovaných a pasivních erotických objektů a stávají se bytostmi, z nichž číší agresivita. Jejich útočnost je přítomná ve výrazu jejich tváří, ale i v extrémně vyostřeně a nepřirozeně barevnosti. Množství primárních, sekundárních i terciárních barev je nanášeno ve větších plochách a zároveň tak, aby se jednotlivé barvy od sebe navzájem odrážely [obr.328, 329]. Rukopis a barevné ladění se vyznačuje větší mírou volnosti a živelnosti, s jakou jsou jednotlivé tahy rudé a fialové kladeny na plátno, čímž je narušena schématická konstrukce patrná v dřívějších plátnech.

S motivem dívek se slunečníkem pracuje Typlt i v následujícím roce, v těchto obrazech karikuje typické činnosti neemancipovaných žen a dívek, které souvisí s přehnanou péčí o vzhled [330], což z obrazů činí silně působící moralitu. Na druhou stranu nechybí těmto obrazům grotesknost, které je docíleno kontrastem vystupňované formální expresivity s banalitou. Expresivní formu obrazu, jež byla určena pro nastínění zásadních společenských otázek tedy Typlt záměrně aplikuje na banální motiv, čímž neguje program modernistického expresionismu.

⁶⁴² Matyášová (pozn. 618).

6.5 Davové scény a princip adice

6.5.1 Konzilia, shromáždění a seance

V roce 2011 začíná Typlt komponovat skupinové scény chlapců a dívek. Chlapci jsou zachyceni v noci v okamžiku společných shromáždění či seancí, na nichž se zabývají metafyzickými a mysteriózními otázkami a procesy. Tito chlapci-spiklenci mají společné tajemství, k němuž nemá divák přístup. Patrná je zde inklinace k větší sumarizaci a duplikovatelnosti tělesných forem, mizí snaha o výraz a individualizaci jednotlivých postav, které se stávají manipulovaným nástrojem, sloužícím k vyššímu poslání. Potlačeny jsou také jakékoliv prostorové a místní popisné skutečnosti, postavy jsou proto obklopeny nehostinným bezčasým prostorem, stylizovaným do dvou barevných horizontálních pásů.

Tato plátna působí díky světelné expozici a barevné skladbě ze smaragdové zeleně, kraplaku, chromové žlutí a ultramarinu dojmem mysteriózních nočních scén. Opakuje se zde motiv „jádra” – levitující hmoty s oslepující září, která zalévá noční prostor světlem, čímž Typlt vytváří efekt evokující temnosvit barokních mistrů [331,332]. Barevné světelné odlesky se odráží na chlapeckých tělech, pomocí nich modeluje Typlt jejich tělesné formy a následně je rozmazává, čímž smazává rozdíl mezi popředím a pozadím. V obrazech koncilií [obr.333- 337] z roku 2013 je téměř celá plocha obrazu vykryta do zmnoženým davem chlapců, na jejichž tvářích se odráží zelené a fialové reflexy. Pozadí je pojato ve vertikálních geometrických pásech, které jsou v každé variantě obrazu pojaty odlišným způsobem – od úzkých vertikálních čar až k temně fialové splývavé malbě.

Postavy na těchto plátnech svou duplikovatelností zavrhuje klasický program expresionismu, který klade důraz na subjektivitu konkrétního jedince. Tito jedinci ztrácejí svou vůli ve prospěch náležitosti k většímu celku, o čemž vypovídá také způsob Typltovy práce s barvou, ale i identické postoje a výrazy, potlačující jakýkoliv náznak individuality.

6.5.2 Šatičky

Kolem roku 2010 se Typlt dostal k motivu dívčí figury v šatičkách. Kombinace malby těla a šatů otevřela nový prostor, který mu umožnil více se zabývat volnou gestickou malbou. Postavy dívek nahrazují postavy chlapců, ale otvírají i nové tematické okruhy. Diptych složený z obrazů *Bílých* [obr.338] a *Červených šatiček* [obr.339] vznikl jako reakce na dekadentně-expresivní tvorbu Edvarda Muncha, který pracuje se symbolikou bílých a červených šatů. Zatímco nositelky bílých šatů jsou v Munchově symbolice nevinnými

nedospělými bytostmi, nositelky červených šatů jsou chápány jako svůdné pokušitelky Munchových mužských postav. Typlt tuto námětovou rovinu zcela opomíjí, vypůjčuje si pouze barevnost šatů, na kterých provádí barevnou exaltaci formy. Typlt zde ještě ponechává členění na dva základní horizontální pásy pozadí, horní pás však dále člení do svislých linií v komplementárním ladění žluté a fialové. Znásobené figury postrádají individuální rysy a plní úlohu pouhých klonovaných komponentů, postrádajících jakékoliv individuální rysy. Nekonečná linearita je dále znásobena vertikálními liniemi pozadí, posilujícími zdání lineárního řazení nekonečnou geometrickou řadou. Tuto nekonečnou linearitu Typlt znejistňuje vynecháním poslední klonované postavy. Postavy samotných dívek jsou naprosto identické a Typlt v nich opět cíleně potlačuje individualitu, spjatou s programem expresionismu. Namísto toho z nich vytváří identické klony, jež jednají na základě předem daných pokynů.

Naopak obrazy dívek z následujícího roku disponují výrazněji individualizovanými rysy. *Bílá* [obr.340] a *Červená trojice* [obr.341] zobrazuje pokaždé pohled na tři dívky obrácené na diváka se zlomyslným smíchem, kterým získávají větší individualitu. Pod jejich těly se rýsuje pozadí svislých barevně komplementárních rozmazaných pásů, jimiž Typlt narušuje vlastní gestický rukopis, posiluje tak dojem divokosti a zdánlivé nehotovosti. Těmito prostředky vytváří Typlt obrazy, které působí svou expresivitou, jíž je však dosaženo konceptuální konstrukcí scén. Výraz tváře je volen úmyslně, aniž by odkazoval na subjektivní pocity jakékoliv osoby. Rovněž barevnost a technické provedení dojmem autentické bezprostřednosti jen působí. Ve skutečnosti jsou plátna výsledkem soustavné práce, která je pro Typlta téměř vědeckým výzkumem, v jehož rámci prozkoumává různé varianty a meze expresivního výrazu.

6.5.3 Rozplývání tělesných forem

V roce 2013 obmění Typlt tyto dráždivé teplé barvy za paletu studených tónů v modré a šedé. Naprosto je tu potlačena individualita dívek, z jejichž obličejů se staly průhledné nádoby bez výrazu [obr.342]. Vrací se zde Typltův ikonický motiv mrtvé kočky, jejíž bezvládné, na zad zvrácené tělo je nyní umístěno v dívčích rukou. Znepokojivým dojmem působí obraz s názvem *Druhá vlna* [obr.343], zobrazující sestupnou řadu čtyř dívek držících v rukou mrtvou kočku. Znepokojení je sem vneseno tím, že pátá, na zad zvrácená kočka volně levituje v prostoru, a je tedy narušena řada duplikovaných tělesných forem. Typlt k těmto obrazům dodává: „Tyto obrazy jsou silné výjevy i pro mě samotného. Nemám k nim výklad, proč? Ta řetězová kompozice dívek s kočkami v náručí mě samotného hodně fascinovala.“

*Figury jsou na ní řetězeny podobně, jako jsou stoly na mých obrazech řetězeny do nekonečné kompozice. To, že přes neexistující obličej vidíme zvrácené hlavičky koček, to je hodně zneklidňující.*⁶⁴³ V těchto plátnech tedy Typlt dále rozvíjí motiv figurální adice a potlačení individuality. Typlt se tu také nechal volně inspirovat souborem kreseb *Střelnice* [obr.344] od Toyen, v němž je rozveden námět opakujícího se předmětu umístěného v širokém, panoramatickém prostoru. Shodné jsou také surreálně vyhlížející „prázdné“ tělesné formy [obr.345], ve kterých Typlt potlačil expresivní rukopis, ale i jakoukoliv emocionalitu, která by byla s výrazem tváře spojena. Typlt tedy velmi rád používá aluze na díla jiných umělců, ale v rámci intelektuální hry převrací význam jejich pláten, pohrává si se stupňováním expresivního výrazu a negací obsahů, spojených s expresionistickými díly.

6.6 Režie strachu

6.6.1 Ohrožení. Útěk žhářů

Motiv žhářství zpracovává Typlt v letech 2010 a 2011, viníkem jsou zde opět dětské postavy, které se děsí následků svého neuváženého chování. Jejich prvotní údiv [obr.346] velmi rychle přeroste ve strach před ničivými důsledky činu, kterému nelze čelit jinak než zběsilým útekem. Patrný je zájem o psychologický moment strachu, jež je v rámci kalkulované exprese tematizovaný v obličejích, útěku, ale i vypjaté gestické barevnosti. Motiv jejich zděšení se nachází mimo obrazovou plochu, a proto zůstává důvod jejich strachu a následek jejich konání neprozrazen. Tyto kompozice běžících postav vstupují do úzkého dialogu s obrazy Načeradského běžců, které Typlt od mládí hluboce obdivoval. Načeradského běžící figury byly inspirovány fotografiemi sportovců z dobového tisku, avšak vzhledem k době vzniku byly většinou vnímány a interpretovány jako snaha vymanit se z tíže dané doby.⁶⁴⁴ Typlt si na nich cení přesvědčivého znázornění pohybu, které je v evropské malbě poměrně ojedinělým tématem. Dalším inspiračním ovlivněním je Henry Darger, který je podle Typlta jedním z nejinspirativnějších umělců vůbec.⁶⁴⁵ Ve svém životním díle *Realms of the Unreal* odhaluje ve sladkých barvách sentimentální krajinu obydlenu roztomilými, nevinými dětmi, jež jsou ale sužovány zlem, mučením a bolestí [obr.347].

⁶⁴³ Z emailové komunikace s Lubomírem Typltem, září 2015.

⁶⁴⁴ Jindřich Chaloupecký, Jiří Načeradský, Brno 1986, nepag.

⁶⁴⁵ „Je jen malo umělců, kteří jsou tak inspirativní, jako je on. Nemám žádnou Dargerovu monografii, viděl jsem dohromady jen pár reprodukcí, ale ovlivnění tam silné je.“ In: Z emailové komunikace s Lubomírem Typltem, září 2015.

V pohybu těl a ve tvářích Typltových běžících dívek čteme paniku z nebezpečí, které jim hrozí.⁶⁴⁶ Typlta však primárně opět nejvíce zajímá průzkum expresivní exaltace formy, kterou zkoumá na příkladu několika hlavních kompozičních a barevných schémat [obr. 348, 349]. Zatímco některá plátina jsou pojata svižným gestickým rukopisem, v jiných plátnech se více projevují zadní geometrické plány. Obrazy tedy opět nereagují na žádné reálně pocíťované nebezpečí, ale jsou záměrně konstruovány tak, aby bylo jejich prostřednictvím možné soustavně zkoumat možnosti gradace expresivní formy.

6.6.2 Útěk před neznámým

Po účasti na výstavě *Motýlí efekt* v Rudolfinu, kde Typlt prezentoval plátina s motivem řvoucích mimin, zůstává v malířském projevu uvolněnější. Jeho nové práce z poslední doby jsou na první pohled dynamičtější než ty starší a také barevná škála se rozšířila. Co zůstalo, je tušený pocit ohrožení, který se vznáší nad jeho skupinkami dětí a dospívajících. Hrozba přichází vždy z prostoru mimo obraz, ať ji způsobuje vítr, který dívkám vyráží slunečníky z rukou a hrne vlasy do očí, nebo cosi nevyřčeného, před čímž tyto postavy bez obličejů prchají. Tyto otevřené obrazové konstelace Typlt rozvíjí především na základě převráceného vztahu mezi figurou a pozadím. Figura je barevně rozkládána, rentgenována, deformována pohybem či vnějšími tlaky, je na ní pácháno fyzické i psychické násilí.

Velmi sugestivně působí zejména obraz *Básnířek* [obr.350], v němž rudou krajinou utíkají směrem divákovi dívky bez tváře. Gesto uleknutí se zde setkává s poezií, která je tradičně vnímána jako projev rozervané duše. Labilitu dívek dokresluje skutečnost, že jsou načtnuty s rozplývajícím se obličejem, díky čemuž působí jako stíny postav již dávno zaniklých. Vyostřené expresivity je tu dosaženo živým rukopisem a barevnou exaltací. Typlt se tedy opět pokouší o vystupňování expresivního výrazu, aniž by použil výrazu tváře, který v tomto směru disponuje velkým potenciálem.

Typlt ve svých pečlivě konstruovaných obrazových sériích tedy systematicky zkoumá meze a prostředky expresivního výrazu, a úmyslně neguje obsahy, spjaté s vypjatým existencialistickým expresionismem niterného charakteru. V jeho podání se jedná o ironické a humorné parafráze, jež jsou dílem umělce, který malbu vnímá jako pole pro otevřenou intelektuální hru, v níž může pracovat s citacemi uměleckých děl a provádět obsahové inverze expresionismu.

⁶⁴⁶ In: Typlt v tiskové zprávě výstavy *Tikající muž*, GHMP Městská knihovna, Praha (6.6. – 9.9. 2012).

7. ZÁVĚR

Práce prokázala, že původní utopický a v podstatě neudržitelný koncept expresivní malby jako spontánního, autentického sebevyjádření a morálního apelu, byl v zásadním rozporu s podmínkami kapitalistického trhu, ale i tendencemi, usilujícími ve jménu Greenbergových tezí o formalizaci umění. Jejím přínosem je, že zprostředkovává pohled na to, čím se exprese v druhé polovině 20. století skutečně stala, jakou pozici měla v politicky a umělecky izolovaném Československu, a jak se otevření hranic následně projevilo na domácích malířských tendencích, spojených s expresivním názorem.

Po druhé světové válce byly některými uměleckými teoretiky, v čele s Haroldem Rosenbergem, ve snaze o návaznost na umění modernismu, prosazovány principy umělecké tvorby, kladoucí důraz na expresionistické výrazové gesto jako znak autentického zážitku, subjektivity, spontánnosti. Abstraktní expresionismus tedy narozdíl od původního expresionismu posouvá svůj zájem na fyzičnost a proces vzniku malby, v jehož rámci mají být zachovány hodnoty bezprostřednosti a niterné intuice. Přesunem pozornosti na formální záležitosti, kterým postava Clementa Greenberga přikládá stěžejní roli, zde v procesu autonomizace umění, dochází k osvobození od politických či morálních otázek, čímž je zcela potlačen koncept modernistické exprese jako vzdoru proti společnosti. Tato teorie vyžadovala striktní aplikaci elementární exprese, která pracuje s nevědomím a negací racionální kontroly;

tento koncept je však v podstatě neudržitelný, což také dokládají projevy umělců jako Franz Kline nebo de Kooning, kteří si své kompozice v rozporu s Rosenbergem skicují a následně je převádí na plochu plátna. Bezprostřednost, spontánnost a proklamovaná subjektivita jsou tedy paradoxně potlačeny racionální přípravou kalkulované exprese ve jménu estetizace malby a z gesta, původně myšleného jako spontánní otisk autorova nitra, se stalo charakteristické a duplikované logo umělce. Vidíme, že program abstraktního expresionismu se z důvodu problematické aplikace teoretického diskurzu velmi záhy vyprázdnil. Pro nastupující pop-artovou generaci se subjektivistický koncept abstraktního expresionismu stal exponovaným předmětem radikálního zkoumání, kritických negací a polemických příspěvků, které se expresi definitivně snaží zbavit již narušené modernistické aury a současně zaútočit na formalismus, do něhož se malba v souvislosti s abstraktním expresionismem dostala.

Evropský informel byl naopak více determinován silným poválečným existencialismem, a je proto založen na silných, autentických prožitcích elementární exprese. V tvorbě francouzských umělců však kromě existencialistického prvku nalezneme také příměs dadaistické provokace či opovržení vůči přetvářce vysoké kultury, čímž umělci

prostřednictvím zpracovaných forem exprese nabourávají konvenční představu o nedotknutelnosti a hodnotách modernistického expresionismu.

Již koncem 60. let je v projevech umělců jako Beuys patrné opětovné obrození spirituality a spontánnosti, tedy hodnot spojených s elementární expresivitou. Nebyl však zavržen ani nově objevený racionální přístup, naopak se stal etablovanou protikladnou konstantou, která stojí za výraznou transformací a diverzifikací současného expresivního názoru. Mezinárodní vlna neoexpresionistické malby 80. let je některými svými teoretiky a kurátory nesprávně interpretovaná jako projev autentické subjektivity, tedy elementární exprese. Neoexpresionismus je však třeba vnímat především jako součást postmodernismu, jehož příchod byl doprovázen absencí jakékoliv utopické dimenze a ztrátou revoluční umělecké perspektivy. Tato díla tedy vzbuzují pouze povrchní zdání autentičnosti, ve skutečnosti se veskrze jedná o projev kalkulované inscenace, která si žádá promyšlený koncept a racionální odstup. Zdánlivá srozumitelnost a působivá estetičnost a fyzičnost maleb zajišťuje umělcům jako Julian Schnabel nebývalou popularitu a tržní úspěšnost, což je v ostrém protikladu k intencím utopického modernistického expresionismu, který umělce staví do zásadní opozice proti většinové společnosti. V reakci na tento neoexpresionistický proud se však paralelně projevují i tendence, které dokáží konceptuálně pracovat s traumatem umělce, jež bylo do té doby v duchu Schopenhauera vnímané jako pramen umělecké kreativity. Jsou tu také tendence k tzv. konceptuální expresi, jež je založena na vědomé aplikaci expresivního výrazu; tito umělci zaujímají kritický, analytický postoj k prostředkům expresivní malby a vystupňovaným emocím, spojeným s expresionismem a zdiskreditovaným neoexpresionismem.

České umění fázemi této postupné diverzifikace expresivního výrazu neprošlo, expresivní malba zde však v tomto období získala silné postavení, a byl tu také položen důraz na individualismus, autentičnost, prožitek nitra, tedy hodnoty spojené s elementární expresí. Toto směřování je zásadním způsobem určeno zcela odlišným postavením umělce, který je vytržen z dosavadních společenských vazeb a odsouzen k životu v ústraní, kde se s jeho „zakázanou“ tvorbou setkává jen okruh stejně smýšlejících jedinců. V expresionistickém utopickém smyslu se tu tedy umění stává symbolem tichého protestu či introvertního nesouhlasu. V této izolaci se tu vyvinula specifická podoba existencialistické exprese, vyznačující se výraznou subjektivitou a společenskou kritikou, která však nebyla na plátno převáděna v bezprostředním procesu, jež je s elementární expresí spojován. Obrazy českých umělců byly naopak složitě konstruované – kompozice byla zpravidla promyšlená předchozí kresebnou přípravou a obrazy byly následně utvářeny v průběhu zdlouhavého tvůrčího

procesu. Elementární exprese, jako výraz nitra, je tu tedy propojena s kalkulovanou expresí, jejíž pomocí je celý obraz vytvářen. Homogenost této linie zde v druhé polovině 60. let narušil Jiří Načeradský, jehož projev, zcela srovnatelný se západními tendencemi, tu ve své době nebyl zcela pochopen, a byl proto chybně interpretován v tradiční linii existenciální protestní malby. Předlohou mu byly dokumentární fotografie z oblasti sportu, k nimž ho nepoutal žádný osobní vztah a následné dodání expresivity spočívalo v aplikaci rozmazaného rukopisu a ironických grimas sportovců. Načeradský tedy preferuje racionální odstup od vybraného motivu, který již není spojen s osobou umělce, ani se společenskými jevy. Námětem je naopak banalita, které Načeradský zdání expresivity jen dodal. Konečné rozbití specifické domácí exprese jako modernistického rezidua odporu provedl až Vladimír Skrepl se svou divokou pastózní malbou a neortodoxním postmoderním přístupem, vyznačujícím se přebíráním stylů jiných umělců, a negací subjektivního přepisu a pečlivého procesu konstruování obrazu.

V návaznosti na společenské poměry, kdy se diametrálně proměňuje postavení umělce ve společnosti, a dochází k diferenciaci uměleckých tendencí se tu utváří již značně odlišné přístupy a aplikace expresivního výrazu. Dnešní expresi proto také nemůžeme jednoznačně dekódovat prostřednictvím teorií, jež jsou platné pro umění modernistického expresionismu, můžeme na ně však nahlížet skrze kompletní vývoj a proměny v pojetí „expresivního“ umění, čímž si uvědomíme určité nečasové paralely, které mohou výrazným způsobem obohatit náš pohled na tvorbu vybraných umělců, Josefa Bolfa, Jakuba a Špaňhela a Lubomíra Typlta, a přispět k vysvětlení jejich vzájemné odlišnosti. Vždy je však nutné přihlížet k aktuálnímu kontextu, který je pro konečnou interpretaci díla stěžejní.

Rozbor tvorby námi zkoumaných umělců na pozadí těchto proměn expresivního názoru nám poukázal na důvody a prameny jejich odlišnosti. Tvorba Josefa Bolfa je nejvíce spjata s programem exprese ve smyslu sebeodhalení a subjektivní výpovědi. Nejsilnější jsou tyto subjektivní konotace v případě jeho kreseb, jejichž vyjevování nitra je analogické pozdní tvorbě Adrieny Šimotové, kde bezprostřední odhalování podvědomých obsahů vypovídá o silné účasti elementární exprese a vyřazení racionální kontroly. Tato subjektivní výpověď byla v roce 2002, kdy ji Bolf pro sebe objevil, v ostrém rozporu se soudobými trendy, pro něho samého je však řízena vnitřním puzením a lze ji nahlížet jako snahu, jak své trauma ve smyslu psychoanalýzy racionalizovat, tedy podvědomé učinit vědomým a tím ho eliminovat.

Obrazy jsou však narozdíl od kreseb promyšleným racionálním konstruktem, v němž se osobní zkušenost ztrácí v mnohoznačnosti použitých inspiračních zdrojů, jež kolem jeho

osobního příběhu vytváří postmoderní významový labyrint. Bolf nezapře výrazné poučení konceptuálním uměním, komiksem, graffiti estetikou nebo hororovými filmy a postmoderní ambivalentností. V obrazech je také úzká hranice mezi tím, co je skutečnou externalizací jeho vlastního nitra, a co je důsledkem vědomě aplikované hyperbolické nadsázky, která v některých případech dává vzniknout takřka hororové obraznosti. Tyto prvky lze určitým způsobem nahlížet jako nástroje, které mu před divákem pomáhaly skrývat či odlehčit silnou subjektivní projekci, vypovídají o tom také jeho texty, v nichž se k otevřené autobiografické lince a obsesivní potřebě návratu do vlastního dětství přiznal až v textu *Nehotové dny* z roku 2010. Princip Bolfovy výstavby obrazu obsahuje ale i návaznost na specificky českou linii expresivní malby, jejíž výsledná podoba je usměrněna do „konstrukce“, čímž upomíná například na konstruovaný způsob výstavby obrazu Mikuláše Medka. O promyšlené přípravě svědčí také cílené vyhledávání tematických inspiračních zdrojů, které jednotlivým obrazovým sériím předchází, ale i role přípravných kreseb. V případě jeho obrazů je tedy elementární exprese výrazným způsobem doplněna o prvky exprese kalkulované.

Výraz raných pláten Jakuba Špaňhela ještě vychází z osobního existencialistického prožitku a jeho přenesení na plátno, a projevuje se také v motivech, které mají spojitost s jeho rodným regionem Karvinska a Ostravska, ale i ateliérem na pražské Akademii. Jako bezprostřední, elementární exprese byla často hodnocena i jeho tvorba z let následujících. Špaňhelův rukopis po závěru studia na pražské Akademii tento melancholický existencialismus sice stále evokoval, rozbor jeho tvorby, inspiračních zdrojů a vlivu konceptuálně orientovaných profesorských osobností poukázal na odlišnou realitu. Ve skutečnosti prošel Špaňhel během studia v ateliérech Milana Knížáka a Jiřího Davida a následně Jiřího George Dokoupila výrazným konceptuálním školením, které jeho vztah k expresi do určité míry změnilo. Nezauljal k ní nadměru racionální vztah jako Lubomír Typlt, ale vybrané motivy, počínaje diplomovou prací, prozrazují větší odstup od vybraných motivů, tedy i odklon od elementární exprese.

Nacházené souvislosti s existenciální tvorbou sester Válových jsou proto jen zdánlivé, Špaňhelovy práce neodkazují k hlubšímu obsahu, melancholie a vypjatý subjektivismus jsou jen zdáním, o čemž vypovídá i to, že Špaňhel není typem umělce, pro něhož by bylo malování obsesivní záležitostí. Temný kolorit, vnímaný takřka jako domácí fenomén, spjatý s depresí informelu a potměnými barokními plátny, je potom řízen spíše konceptem efektní líbivosti, evokující melacholické nálady, čemuž napovídá také časté používání zlaté barvy. K existenciálním hodnotám přistupuje Špaňhel s ironickým odstupem a vyprázdněností a vytváření jednotlivých motivů v časově neuzavřených cyklech prozrazuje jeho vstřícnost

k požadavkům trhu, v čemž intuitivně reaguje na nové podmínky, do kterých se malba v nových demokratických podmínkách dostala. Určité naivní okouzlení konzumem nalezneme v jeho tvorbě již v průběhu studia v rámci jeho členství ve skupině Luxsus. Skupinová filozofie vytváření „lábivých“ obrázků vstupuje již v této fázi do ostrého rozporu s myšlenkovými principy expresionismu, který se divákovi přizpůsobovat nehodlal.

Obsah Špaňhelových děl tedy naprosto postrádá vypjatý obsah. Expresivní výraz se omezuje spíše na práci s formálními aspekty exprese, postrádajícími hlubší obsahové opodstatnění. Zcela v intencích neokonzervativní postmoderny se tak jeho tvorba pohybuje ve službách neoliberálního konformismu, proti němuž byl hrot modernistického expresionismu původně paradoxně namířen. Větší spojitost jeho tvorby proto nacházíme s abstraktním expresionismem či americkým neoexpresionismem, které se primárně soustředí na efektnost a monumentálnost formy. Potřeba předmětnosti, vycházející ze Špaňhelových předmětných předloh poukazuje naopak na vnitřní souvislost s domácí uměleckou scénou, kde byla zobrazivá malba ve spojitosti s expresí upřednostňována z toho důvodu, že lokální umění se tradičně konstituovalo na základě vztahu člověka ke společnosti.

Počátky tvorby Lubomíra Typlta jsou determinovány obdivem záměrné antiestetičnosti a drastických motivů. Ve shodě s tím hledá Typlt syrový výraz, který je namířen proti obecnému vkusu publika, čímž dospívá k intuitivnímu napojení na expresionismus, jako umění burcujícího vkus měšťáka. Projektovaná je sem určitá autentičnost, doprovázená zprostředkovanými, ironizujícími rysy exprese. V této snaze jít proti konvencím a nabourávat zavedené představy o expresivní malbě nachází Typlt patrně také shodnou dispozici s profesorem Jiřím Načeradským, který rovněž vyhledával odstup od vybraného motivu a jeho malba byla ukotvena pečlivou kresbou, určující základní kompozici.

Tendenci k racionalizaci a ironickému odstupu u Typlta dále rozvine mnohaletý pobyt a studium malby v Německu, kde se detailně seznámí s tvorbou generace starších neoexpresionistů, ale i Neue Wilde a tzv. konceptuální expresí. U Typlta postupně zcela mizí přímý subjektivní vztah k zobrazovanému, své motivy si vybírá racionálně a zaujímá k nim ironický odstup, což je opakem tklivého českého existencialismu. Pečlivý proces výstavby obrazu naopak na určitou spřízněnost s českou výtvarnou „propracovaností“ děl poukazuje. Také expresivní rukopis nemá spojitost s bezprostředním a subjektivním prožitkem motivu, je řízen kalkulovanou snahou o co nejexpresivnější výraz. O této dispozici k racionálnímu odstupu a konceptuálnosti vypovídá také Typltova schopnost přecházet od figurální exprese ke geometrii.

Po absolvovaném školení již Typlt k malbě přistupuje takřka vědecky, manipuluje s lidskou figurou, kterou duplikuje, demonstruje na ní vypjaté emoce, které však nejsou důsledkem vypjatého psychického stavu, ale ironicky zacílených banalit. V souladu s tím zkoumá na identických kompozicích i různou barevnou gradaci komplementárních barev, kde se barva neváže na modelaci těl. V jiných plátnech volí určitou moralizující tendenci, kdy zobrazuje individualizované agresivní a zlomyslné chlapecké jedince oplývající negativními vlastnosti a emocemi, jež jsou příznačné pro svět dospělých. Absence subjektivních emocí a konceptuální odstup jsou založeny na formách zprostředkované a kalkulované exprese. Typltovo použití ironie není ostnem obráceným proti společnosti, jako u generace Michaela Rittsteina, pro níž byl tento vztah mantrou jejich práce, Typlt ironii používá v případě tematizace obecných mezilidských vztahů nebo pro zesměšnění typických expresionistických námětů. Ty jsou tradičně vnímány jako projev vyhrocených psychických stavů, v Typltově podání jsou naopak prezentovány jako banality způsobené fyziologickými nebo fyzickými podněty. Tento aspekt jeho tvorby poukazuje na jeho spřízněnost se starší tvorbou německých umělců, jako Albert Oehlen nebo Martin Kippenberger, jež je označovaná jako konceptuální exprese.

Prostřednictvím práce se podařilo nastínit přerod, kterým expresivní malba v průběhu 20. století prošla na domácí i zahraniční scéně. Díky těmto poznatkům mohly být také vykresleny rozdílné typy hybridizované exprese na příkladu současných českých umělců, Josefa Bolfa, Jakuba Špaňhela a Lubomíra Typlta. Bez tohoto předchozího exkurzu by nebylo možné postihnout správně veškeré fazety, které determinovaly jejich tvorbu, a určily jejich vztah k expresi. Doufám, že se mi také v dostatečné míře podařilo poukázat na nerelevantnost stále vžitého názoru, že současný expresivní obraz je zákonitě bezprostřední malbou, podávající odraz autorových emocí. U Josefa Bolfa jsou bezprostřednost a role podvědomí zohledněny pouze v kresbě. Jakub Špaňhel využívá bezprostřednost v rámci malířského gestického projevu, který je však aplikován poněkud poučeně. U Lubomíra Typlta jsou spontánnost a autentičnost téměř zcela nahrazeny racionalizací ve výběru motivu i způsobu malby a z vybraných umělců tak patrně nejvíce narušuje konvenční představy o pojetí exprese jako subjektivní výpovědi.

Domnívám se, že zvolená opora, vycházející ze Seelova čtení expresivního výrazu byla poměrně jednoduchým, avšak efektivním návodem, s jehož pomocí lze nazírat dalekosáhlé změny, které se s expresí v průběhu 20. století udály. Jejím prostřednictvím nám také vyvstanuly odlišnosti izolovaného českého umění, díky nimž bylo možné vykreslit specifika tvorby Josefa Bolfa, Jakuba Špaňhela a Lubomíra Typlta.