

9

POST-WAR & CONTEMPORARY ART  
23. LISTOPADU 2019 – 18.30 HOD  
GALERIE U BETLÉMSKÉ KAPLE, PRAHA

**ETCETERA**

VÝSTAVA BRNO  
10.–16. 11. 2019  
10–18 HOD

ETCETERA GALLERY  
GROHOVA 2, BRNO

---

VÝSTAVA PRAHA  
19.–23. 11. 2019  
10–18 HOD

GALERIE U BETLÉMSKÉ KAPLE  
BETLÉMSKÉ NÁM. 8, PRAHA

AUKCE  
23. 11. 2019  
18.30 HOD

GALERIE U BETLÉMSKÉ KAPLE  
BETLÉMSKÉ NÁM. 8, PRAHA

# MARTIN MAINER

## 1 MARTIN MAINER (•1959) ARMÁDNÍ SEX, 1983–1984

olej, sprej, plátno, 100 x 140 cm  
sign. na rubu ARMÁDNÍ SEX MAINER 1983–4

280 000 Kč ~ 11 200 €

### INFO

Obraz Armádní sex patří mezi prvopočátky tvorby Martina Mainera, svébytného malíře, který svoji uměleckou dráhu započal na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let. Mainer, ovlivněný tvorbou Edvarda Muncha a Jiřího Načeradského, nastupuje v roce 1981 na pražskou akademii k prof. Arnoštu Paderlíkovi, kde jeho výrazná gestická a expresivní malba, odkloněná od oficiální estetiky tehdejší školy, vyvolává okamžitý rozruch a kvůli možné propagaci americké pornografie (obrazy Ursula Andress, Meine Haut ist mein Kapital) i návrh na jeho vyloučení.

Armádní sex byl poprvé vystaven na první ze šesti Konfrontací, které se konaly v ateliéru Jiřího Davida v roce 1984. Námětem a inspirací mu bylo prostředí vojenské katedry, čmáranice na zdech i vzkazy na veřejných záchodcích. V obraze je cítit kritika, zároveň však humor, nadsázka i ironie. Motivy vojáků prolutých samopaly a přetvořených do tvaru slepice s všudypřítomným výkřikem TATATATATA... Bravurně a lehce namalovaný obraz je současně záznamem tehdejší těžké doby.

### LITERATURA

Dušan Brozman, Martin Mainer, Zámek Týnec ve spolupráci s Galeríí Klatovy/Klenová a nakladatelství Arbor vitae 2007, s. 26.  
Richard Adam, 1984–1995. Česká malba generace 80. let, Brno: Wannick Gallery 2010, s. 161.

### VYSTAVENO

Konfrontace I, ateliér Jiřího Davida, Praha 1984.



# PETR LYSÁČEK

## SKUPINA PONDĚLÍ

Petr Lysáček patří mezi významné české umělce, kteří nastupovali na výtvarnou scénu v devadesátých letech 20. století. Ve své práci využívá širokou škálu médií (z nichž některá míjí dohromady): instalace, objekt, fotografie, malba, video, performance. Upozornil na sebe již v době studií na AVU, kdy se výrazně zapojil do výtvarného dění coby člen skupiny Pondělí (založena 1989). Tvorba jednotlivých členů skupiny měla některé společné prvky, mimo jiné smysl pro odstup, ironii a humor apod. To z díla některých umělců skupiny později vymizelo. Dílo Petra Lysáčka si naopak tento charakter udrželo i nadále. Lysáček v současnosti žije v Praze, ale dlouhá léta po studiích pobýval v rodné Ostravě a tamní scénu velmi ovlivnil (společně s Jiřím Surůvkou). 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). Petr Lysáček je od roku 1994 vedoucím ateliéru intermedialních forem na katedře výtvarné tvorby Ostravské univerzity, kam nyní z Prahy pravidelně dojíždí.

Petr Lysáček ve své tvorbě často pracuje s prvky ready-mades a neo-dada, které mu pomáhají zpochybňovat zaběhané formy a obsahy. Je mistrem ve zpracování nalezených či různě získaných předmětů. Tyto předměty recykluje a někdy dotváří vlastními zásahy tak, že vznikají nové souvislosti.

V některých objektech či instalacích jde o vyslovení hlubších spirituálních symbolů, které jsou ovšem podrobeny – pro Lysáčka příznačné – ironii. Tak je tomu například v jedné z raných instalací Rozcestí (1993), v níž autor použil vozík s dětskou stoličkou posazenou na kolejnice, jež se rozbíhají do tří stran tak, že pohyb na kolejích je reálně nemožný. Dětská sedačka symbolizuje svět dítěte, které – na rozdíl od dospělých – najde řešení v neřešitelné situaci. Instalace je symbolem kreativity – někdo cestu dál nalezne. Kolejce mohou pokračovat do neznáma: jde o setkání dvou realit – jedné praktické a jedné, která jde za náš svět.

...

Ve výčtu děl, kde hlavní role hrají neobvyklá technika, recyklace a nápaditá hra s materiály a významy zobrazovaných předmětů, bychom mohli pokračovat do nekonečna. Jisté je, že Petr Lysáček je jedním z nejvynalézavějších umělců posledních dvaceti let. Jeho práce ale nejsou pouhým technickým cvičením: díky humoru a ironii jemu vlastním odkazují k absurditě, relativizují obecně chápané umělecké hodnoty a vznášejí tak otázky po smyslu umění i života.

— z textu Ivony Reimanové

### 5 PETR LYSÁČEK (●1961) S ČSAD STOKRÁT JINAK, 1989–1990

kombinovaná technika, 80 × 55 × 55 cm

140 000 Kč ~ 5 600 €

#### INFO

Skupina Pondělí vznikla na sklonku roku 1989. Její členové – Milena Dopitová, Pavel Humal, Petr Lysáček, Michal Nesázal, Petr Písařík, Petr Zubeck jsou studenti Akademie výtvarných umění v Praze a většina z nich právě dokončuje svá studia. V letech 1984–1989 uspořádali tito umělci celou řadu nevelkých individuálních i kolektivních akcí a zúčastnili se svárovských i pražských konfrontací. Jako koncepční skupina se stabilním počtem členů a vlastním jménem vystoupili na veřejnost poprvé v roce 1990 na výstavě v Galerii mladých v Praze. Ve stejném roce pak vystavovali na výstavě pražské akademie ve Vídni a zúčastnili se akce Pražské dvorky. Jejich výrazovými prostředky je převážně koncept a instalace.

— Výtvarné umění, the Magazine for Contemporary Art, 1/91, Unie výtvarných umělců, s. 51.

#### LITERATURA

Výtvarné umění, the Magazine for Contemporary Art, 1/91, Unie výtvarných umělců, s. 57.

Kol. autorů, lysacek@post.cz, Galerie výtvarného umění v Ostravě 2009.

#### VYSTAVENO

Medicinskaja medhermeneutika + Pondělí, Galerie u Řečických, Praha 1990.

Antisalon, Černá louka, Ostrava 1990.

Junge Kunst der 80er Jahre aus der Tschechoslowakei, Galerie der Künstler, Mnichov 1991.

Pondělí, Galerie M+, Bratislava 1991.

Ostrovny odporu: Mezi první a druhou moderností 1985–2012, Národní galerie Praha / Veletržní palác, Praha 2012.

Pořád spolu, Důl Michal, Ostrava 2018.





# PETR LYSÁČEK SKUPINA PONDĚLÍ

## 7 PETR LYSÁČEK (•1961) BANÁL, 2004

molitan, holínky, beton, dřevotříska, 150 x 180 x 55 cm

120 000 Kč ~ 4 800 €

### LITERATURA

Kol. autorů, lysacek@post.cz, Galerie výtvarného umění v Ostravě 2009.

### VYSTAVENO

Dresden–Ostrava 4:4, Důl Michal, Ostrava 2004.  
Gury Mariackie, Galeria Szara, Cieszyn, Polsko 2006.  
Forma následuje risk, galerie Futura, Praha 2007.



# MARTIN MAINER

## 8 MARTIN MAINER (1959) DĚLNÍCI. STAVITELÉ KATEDRÁL, 1992

akryl, uhel, juta, autorská lišta, 155 x 310 cm

440 000 Kč ~ 17 600 €

### INFO

Na počátku devadesátých let namaloval Martin Mainer několik velkoformátových pláten úzce spjatých s tématem krajiny. Inspirací mu byla návštěva Turecka, kde pořídil fotografie istanbulského přístavu, které byly předlohou pro plátna s motivem lodí na horizontu. Mainer však také navazuje na klasickou krajinářskou tradici renesančních mistrů (Leonardo, Dürer, Brueghel) a sám čerpá z děl, která jsou jejich ikonickou ukázkou. Zkoumá však opomíjené a často skryté detaily. V roce 1992 např. vytváří monumentální plátno s názvem Pozadí, inspirované obrazem Mony Lisy, a přetváří tak zdánlivě banální obsah do monumentálních rozměrů a vlastní konceptuální roviny.

Obraz Dělníci. Stavitelé katedrál je typickou ukázkou Mainerovy bravurní kresby, malby a osobité imaginace. Ovlivněn pracemi Brueghela zachycuje hemžení dělníků při tvorbě něčeho tak nadpozemského a neuchopitelného jako soudobá stavba katedrály. Atmosféra je samozřejmě podpořena monumentálním rozměrem díla a barvou jutového podkladu malby – sama o sobě připomíná hlínu, bahno. Vše dohromady utváří velkolepou scénérii s množstvím výjevů umocňujících opravdivost možného viděného okamžiku – autorovy představivosti.

Bezesporu můžeme říci, že nabízený obraz je zásadním dílem malířovy tvorby devadesátých let a že jde o práci galerijní hodnoty.

### LITERATURA

Dušan Brozman, Martin Mainer, Zámek Týnec ve spolupráci s Galerií Klatovy/Klenová a nakladatelství Arbor vitae 2007, s. 90–91.  
Richard Adam, 1984–1995. Česká malba generace 80. let, Brno: Wannieck Gallery 2010, s. 174–175.









# JOSEF VÁCHAL

## 20 JOSEF VÁCHAL (1884–1969) SATANU, 1926

bibliofilie, kniha Satanu, překlad básně Giosuè Carducciho (1835–1907), báseň je složena z 4 000 liter řezaných do olova (vlastní písmo pod názvem Ďas), doplněna je 11 celostránkovými barevnými linoryty a 3 menšími dřevoryty, rozměr knihy 59,5 x 34 cm sign. u 7 velkoformátových linorytů J. Váchal, autorské přípisy

410 000 Kč ~ 16 400 €

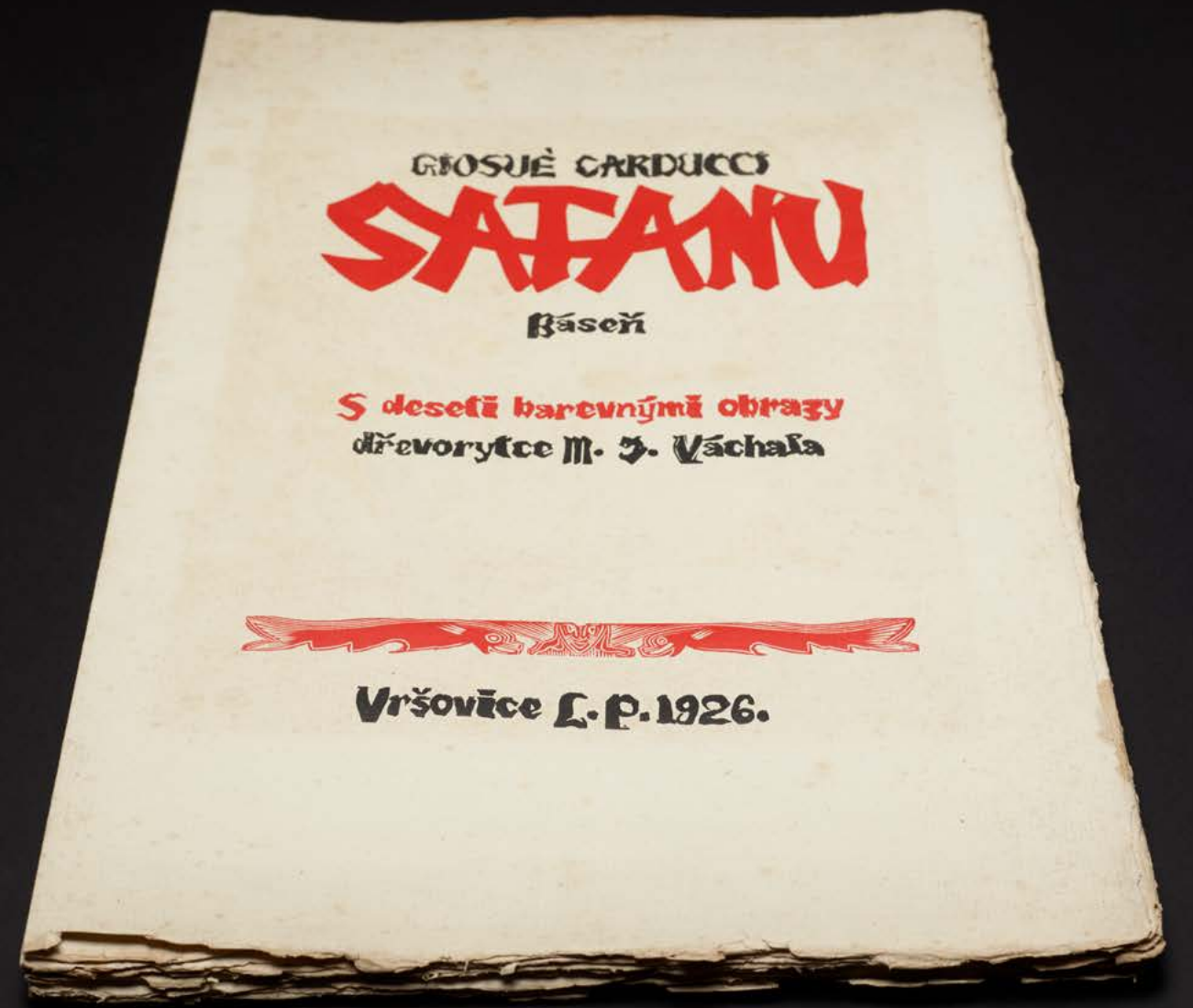
### INFO

Kniha Satanu z roku 1926 je unikátním dílem Josefa Váchala, jednoho z nejvýraznějších českých umělců 20. století, a spadá do autorova vrcholného tvůrčího období. Tisk překladu básně Giosuè Carducciho doplnil Váchal 11 velkými linoryty a několika menšími dřevoryty. Pro text použil své vlastní písmo pod názvem Ďas z liter řezaných do olova.

Kniha vyšla v nákladu 17 kusů, přičemž nabízený nevázaný exemplář je Váchalovým vlastním „osobním“ výtiskem. Kniha je doplněna nejenom signaturami, ale i Váchalovými vlastními přípisy (Frontispis ke knize Giosuè Carducciho Satanu, Meteory, Bukolier, Zykoris) a do nákladu 17 kusů výtisků nepatří.

12 dohledaných exemplářů knihy je v současnosti umístěno ve státních institucích (Galerie hlavního města Prahy, Národní muzeum, Památník národního písemnictví, Národní knihovna) i v soukromých sbírkách.

Přiložen posudek PhDr. Hany Klínekové z roku 2019.





GIOSUÉ CARDUCCI  
**SATANU**

Basen

S deseti barevnými obrazy  
dřevorytce M. J. Váchala



Vršovice L. P. 1926.



Satane, Tvá chvála,  
rozdracena jesti zatvrdká jich skála!  
Nádherne kdys Arimán, plně svatozáře,  
Kstarla též, mramory míval za oltáře,  
vzdouch Venuš, jen býval šalem  
joněky, prozáren zlatem,  
jež z moře zrozená dýchala v nádher-  
né zori.

Z cedrových hájů Tvá postava se noří  
vznešené Kypridy, mučenec, paní,  
jež slavný z Libanu sbor vítá kavní,  
Pannenská úzkost a čisté lásky vesel  
Ti platily i písně, lantě set,  
kde běhá Cyperská pěna břeh sněžná  
vedem,  
na Mědském břehu, plněm vonných palm.  
Však křesťan barbarský  
v chrámy Tvé vněkl,  
nad hody lásky úděsem vzkrákl,  
bojácný, spělil je pochodně svatou,



neb kdo dal vzbudit se italské píse,  
mněchu tě, vydobýt dívoce vše  
v cestu jež postavil Kapitól pevný,  
Přivodce divů těch, Satane, je zjevný.  
Odbojně po staré tradici klusa,

Vikléja naplnil i Jana Husa.  
Hlasem když prorockým ve žitro bouřil,  
v pokore neshkonil hlavy své v kouřil  
krutého žaru, kol těl jamž kněží,  
čín žejich nový věk, nový čas vítá.  
Mitra se zachvěvá, koruna kácí,  
pokora z klášterů rychle se ztrácí.  
Dělo viz Satane, splněno svoje,  
vzpouří se vedrača v klášterů koje.  
Askosi káže, bojuje, volá,  
svět v úžas uvádí Savonarola.  
Lidská hle, jak myšlenka povta trhá,  
vstává,  
Luther směje kůtnu svou  
ze sebe strhává!

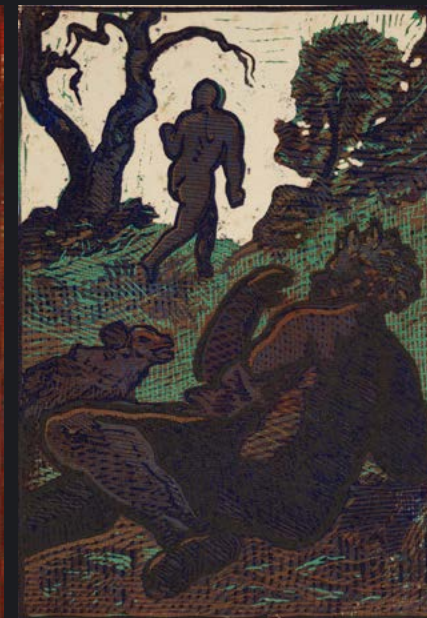


sochy a vázy v prach všlapané nečistou  
pačou.

Síd ale do chýše rozvalín,  
Ti psancí rodný schystal klán  
a slavil. Svůj odevřel Ti dím,  
ku krbu přerádil Tě penálům.  
Přítomnost Tvá vždy všemě hnula.  
Když žena mocně nádra rozedmula,  
uprostřed rozloužení všakých luh,  
vždy pláls co mučenec, co bůh.  
Stárena bledá, přišerná báha,  
s pohyby v způsobu mořského krabey,  
nemocnou přírodu sílí a kělč  
ve jménu Tvém, jaké pověst svědčí.  
V čarodějné kuchyni odchymuska zřít Tě,  
hadat, z hvězdných konstelac rozplétaje  
nitě,  
z kobek chmurných skrze mřez,  
Satane, jím nový obzor vykougliš.  
Uděsná kde povst se škelebi.



šimolou vezdy oživenou, kolotáním,  
(Tvůj což dar.)  
Králi Stění, Zjeví kerál,  
skutečný přijímáš tvar.  
V blesku žiješ sláve, v hřmění,  
v lesku oka, v rozněžnění,  
ať se zahráhá, brání, nyže.  
Satane, Tvé plání žije,  
ušakné vyzývající v den!  
Ve krevi Ty žiješ jen,  
v bujně révy, která Pláje,  
bleskem radost rozehraje,  
kdy má skončil, neví ani.  
Prchavý jest život náš jak sen..  
Jež osladí On, potěší.  
Bolest je zaplašena, srdece láskou hřeší,  
Satane, i Jehou těž verš náš naplněný,  
z nitra vyvírajících hrdlostí zpěněný,  
pysně králů pohrdaje, bohem i papoží..  
Ať jich srdce posvěží



Bezjměrná Ty nádrží pohybu a žití,  
hitofo, duchy, rozme, čile z smyslu čití,  
co v pohár tekoucí vino paprskem se rtil,  
jako duše pohledem lidskému se oku stěvis,  
lásky pověst vzájemně v laji koléhaže  
v úsměvu si slunce, zem, spolu šepotaje,  
a jak sváže věčerek z hor pospíhá v navy,  
o snoubení tajemném rozzechvěně zživ-  
lak Ti zpívám hymnu svou,  
povta rozvažuje,  
hodí Králi, Satane, Tebe evokuje!  
Z cesty! S žakny zmiz už, s keropenkou,  
žlů a lupů hněchu,  
vic už se ti nevyhne Satane starý v tichu!  
Archanděle mrlvi žič, hbedy jak Michaele  
jeho meče mystické celé zregavěly,  
křídla vypelichala v prázdné nakléání se.  
Vic už starý Jehova blesky nebřání se,  
dávno z nebe andělů štratlil se kůry,  
v propast co meteory sřítli se s hůry.



šeb v ohněm voze z země k země jedou  
pod gest požehnáním národy se zvedá,  
burácí a kácí, žehná, sálí, kělč,  
Iťle ze všech zemí Satane jen vděčí.

Satane, buď pozdraven,  
Silo vzdoru, duchu,  
rozumu Ty síla, pohybe a vgruchu!  
Myšlenka Ty jasná, silná beže spuru,  
Rozumu myšlenka, vítězná ve spuru!  
Tobě dýmy kadidla,  
svěží ples, dík sterý,  
za loj, žes přemah  
Jehovu pátery!







Frontispice de l'ouvrage "Jésus-Christ ou Satan?"

J. K. K.



J. K. K.



# KURT GEBAUER

Svámi Plavkyněmi, Trpaslíky, Zdraviči a celou řadou dalších zásadních děl si Kurt Gebauer vydobyl pozici jednoho z nejvýznamnějších českých sochařů současnosti. Jeho tvorba, spojovaná obvykle s proudem tzv. české grotesky, vycházela vždy především z reakce na společenskou i politickou situaci současného člověka a po sametové revoluci u něj tato motivace začala nabývat ještě přímočařejšího charakteru (např. Pokus o prodloužení nadšení, Střihání vlajky, Gottwklec).

Dílo s názvem Plátna II vychází ze série prací, které Gebauer vytvořil v době vrcholícího válečného konfliktu v bývalé Jugoslávii a které byly spolu s díly dalších autorů v roce 1995 věnovány Národní galerii v Sarajevu. Intenzivně prožívané události válečného běsnění na Balkáně se promítly do mimořádného, velmi silného souboru děl s existenciálním podtextem. Silueta člověka se vzpaženými rukama a pohledem upřeným nahoru evokuje pohyb směrem vzhůru, který může být na jednu stranu osvobozující (jak jej známe z Gebauerových Plavkyň), na druhou stranu je však v tomto případě především mementem mori, připomínajícím relativitu lidské existence, nestálou povahu bytí člověka ve světě, po němž nakonec zůstane jen efemérní vzpomínka, postupně mizející stopa nejasných obrysů. Syrovost výrazu díla podtrhuje minimalizace výtvarných prostředků a použití techniky kresby ohněm na volně visícím plátně, kdy při samotném procesu vzniku díla mohlo vlastně kdykoli dojít k jeho zničení. Motiv siluety člověka na plátně Gebauer rozvíjel také koncem devadesátých let, tentokrát však šlo o kresbu (či otisk) těla červeným vínem, tedy látkou, která opět zdůrazňuje mnohovýznamový charakter jeho děl.

— Martina Mrázová

## 24 KURT GEBAUER (●1941) PLÁTNA II, 1995

kresba ohněm na plátně, 250 x 135 cm

140 000 Kč ~ 5 600 €

PROVENIENCE  
Dílo pochází ze sbírky Nadace pro současné umění.







fakt, že se jeho názor i výraz vyvíjí již delší dobu ve dvou paralelních rovinách, sochařské a performerské. Jeho dnešní tvorba má své kořeny především v land artu a rituálových performancích, v nichž se manifestačně vracel k přírodě a předtechnologické společnosti. Ruller nejde cestou nudných formálních zlomů, nezříká se své minulosti, ale kultivuje nashromážděné poznání a mísí je s novou zkušeností, která jej pozvolna posunuje směrem od přírody zpět ke společnosti. To je ostatně tendence patrná v poslední době i v širším měřítku. Návrat do společnosti není ovšem zdaleka tak empatický, jako byl návrat k přírodě. Je to spíše opatrný pátravý pohyb těch, kdo opustili svůj „Walden“, když začali pociťovat jeho omezující hranice. Na této cestě – zdá se – znovu objevují, že člověk je „svět v malém“. Pozorují skutečnost v celé její mnohoznačnosti očima jednotlivce a reflektují ji jako jedinci, kteří jsou součástí složitého společenského organismu. Průvodním znakem tohoto trendu je opětná „intelektualizace“ umění, které znovu pátrá v humanitních disciplínách po obsahových a formálních oporách, které by mu pomohly navrátit lidský obsah a smysl pro společenský kontext do oblasti, která pomalu dospěla k formální sterilitě a intelektuální vyprahlosti. Performance je umění staré i nové. Její vlny se přelévají světem už déle než třicet let s různou intenzitou. Do popředí pozornosti se opět výrazně dostala v sedmdesátých letech, protože o ní dvojnásob platí to, co o (mini-málním a konceptuálním) umění té doby všeobecně: „musíte u toho být“, neboť je to dílo „vytvářené v ‚situaci‘ umělcem či divákem – nebo oběma zároveň – a jeho trvání je omezené“. Narušuje ustálený pořádek a monopol jednotlivých uměleckých oborů a pohybuje se mezi nimi, na jejich pomezí, „korumpuje“ jeden obor druhým. Vyjdeme-li z předpokladu, že umění sedmdesátých let nebylo jen poslední křečí modernismu, ale především otevřením dveří do postmoderního prostoru, můžeme uvažovat o performanci jako o manifestačním projevu raně postmoderních snah, které usilovaly o restrukturaci ustálených hranic různých oborů kultury i vědy s cílem vrátit jim pružnost a dynamiku. Základní vlastností performance je mezioborovost, ne nepodobná současným tendencím ve vědě a výzkumu, kde se tradiční rigidní ohraničení jednotlivých disciplín ukazuje být překážkou vývoje. Performance je především symbiózou výtvarných a divadelních prvků (k nimž se připojuje i např. zvuk, „hraná“ fotografie nebo video) a stejně jako ostatní vizuální média prodělává v osmdesátých letech obsahovou změnu, která ji vrací obloukem zpět k člověku a problémům jeho existence.

Na jevišti za Jižním městem Ruller odložil deskriptivnost přede hry a rozvinul příběh beze slov, jehož kulisami i rekvizitami jsou téměř výhradně „nalezené objekty“. Nachystané pytle sypkých materiálů, sádry a barevných pigmentů působí rovněž jako bezprostředně nalezené. Hlavním a ústředním materiálem Rullerovy akce je ovšem jeho vlastní tělo, jeho prostřednictvím stírá hranici mezi hereckým a výtvarným projevem, když střídá pomalý pohyb s nehybnými pózami, v nichž těží ze své sochařské invence. Úhelným kamenem představení je živá socha, živý pomník, ale základní divákvů vjem je ve své syntetičnosti spíše malířský, hlavně proto, že místo (scéna) je pro Rullera stejně důležitým faktorem jako „herecká“ akce, místo je výzvou určující obsahovou rovinu performance. Ruller znovu sahá do minulosti, tentokrát ale do té velice vzdálené, a zachází s ní jinak než předtím na pouti sídlištěm. Přivlastňuje si útržky prehistorických mýtů a rituálů, mísí dávnověk, Východ i Západ a koření je tím, co ještě nedávno bylo „moderním“ či „výdobytkem civilizace“. Vrací se k symbolice žitvů, života a smrti, vypůjčuje si, co potřebuje ze svých vlastních starších performancí (Padání, Mezi tím, S kůží na trh…), tentokrát však jde dál za pouhou vzpomínku na pravěký rituál.

Pod horu štěrkopiskou si nasype z velkého papírového pytle hromadu bílé sádry, velkou tak „na tělo“, a padne do ní obličejem. Bílý prach setře látkový rozdíl mezi pleťí, vlasy a oděvem. Podivný mutant vstane a zanechá svůj otisk na velkém potrubí. Pomalu a s dlouhými zastaveními šplhá po příkrém štěrkopískovém svahu odcizené planety, jen kulisa palisády koriguje časovou dimenzi a připomíná, že jsme v „divadle“. Potom se vrátí ke své bílé hromadě a začne pracovat se sáčky barevných pigmentů, které sype na sebe od hlavy k patě i na bílý prachový piedestal. Znovu se chopí prázdných hnědých archů a vydá se k laguně řídkého bahna. Zapálí na sobě bundu a padá v plamenech do mělké vody, kde spočine jako zčernalé pozůstatky člověka po světové katastrofě. Obrací se v kalné louži a převtěluje do nové látky, bahna. Zabláčená postava, symbol degradace lidského jedince na nejnižší stupeň jeho existence, vstává, aby znovu nesla svůj kříž. Posledním „found object“ na cestě je těžká zrezivělá železná konstrukce převyšující lidskou postavu. Ruller se do ní zaklíní a dlouho ji nese obtížným terénem, překoná hlubokou strouhu a nakonec jí, na hranici svých fyzických sil, vynese na vrchol travnatého pahorku. Stmívá se a v měsíční kulise sídliště se rozsvěcují první okna. Kožená brašna, která celou cestu putovala za Rullerem, vydá sklenky, víno a chléb a Janáčkovu hudbu. Primitivní mytologie se mísí s mytologií křesťanskou i mýtem moderní civilizace. To vše je v soudobém umění i v každém z nás obsaženo stejně jako fylogeneze člověka v lidském plodu. Zabláčený a vyčerpaný Ruller obchází unavený hlouček a všem rozděljuje víno a chléb. Poslední večere. Možná i první po zmrtvýchvstání člověka. Časové plány se vyrovnávají, dochází k prostorovému sblížení a smíření.

Z hlediska formální výstavby lze toto představení chápat nejspíše jako

„tvoření skrze destrukci“, skládání nesourodých částic v nový celek. Ruller přesto s jednotlivými fragmenty, které tvoří novou stavbu, nezachází zcela v intencích dekonstrukce. Nejsou to střepy, z nichž čas již odvál význam, ale naopak částice, kterým umění v posledních několika letech význam znovu vrátilo (a v Rullerově tvorbě explicitně), proto tu nemá místo ironie. Ruller pak skládá zdánlivě neústrojně kulturní ostatky do pevného tvaru, zakotveného v době, kterou žijeme, a v „místě“, které jsme si pro život vybudovali. Je to místo natolik beztvaré a beztvárné, že poslouží stejně dobře pro vzpomínku na dvacáté století i na úsvit dějin, jako by bylo počátkem i koncem kruhu.

Ruller intuitivně identifikuje sérii těch humanistických problémů, které zatím humanitní disciplíny u nás pojmenovávají jenom váhavě, zvláště filozofické otázky smrti, násilí a degradace člověka. Pro svou výpověď volí stoickou meditativní polohu, v níž je aktér takřka nezúčastněným komentátorem. Je strůjcem paradoxu v tom smyslu, že ačkoliv je bezprostředně přítomen ve fyzické stavbě svého díla, zůstává současně ne nad ním, ale mimo ně. Strnulá tvář anonymního mima vypráví příběh cizího těla, které násilí nezná-zorňuje, ale zakouší. Fyzické i psychické vypětí performance je vším možným jenom ne hereckou kreací s polystyrenovou činkou. Přesto Ruller navozuje pocit, že to, co se mu a s ním děje, se ho netýká, lépe řečeno týká jen do té míry jako televizní přenos vzdálené katastrofy. To jeho výkonu dodává groteskní nádech „malé surovosti“, která nebolí. Flagelantstvím nepřiznané fyzické i duševní bolesti sice Ruller demonstruje inspiraci východními filozofiemi (kterým se euroamerická kultura začala otvírat už koncem šedesátých let), ale pro českého diváka právě tím zůstává doma, promlouvá známým jazykem podmračeného českého fakíra z ranní tramvaje. Arendtová hovoří o rozporu mezi lhostejným přijímáním zpráv o vzdáleném, byť masovém násilí a mezi mnohem intenzivnějším, lidsky adekvátním, prožitkem téhož vnímatele, který je bezprostředním svědkem násilí na jednotlivém, byť neznámém člověku. V našich krajích se stalo zvykem nereagovat adekvátně ani na násilí páchané bezprostředně na nás samých, a právě s tím Ruller podvědomě pracuje. Naštěstí pro nás dosud nemáme potřebu tuto vlastnost vysvětlovat vznešeným sebezapřením, ale sami ji vnímáme jako groteskní a absurdní. Performer tak sice záměrně vtahuje diváka do situace bezprostředního kontaktu s násilím, ale zároveň ordinuje anestetikum grotesky, zahlazující stopy po šoku a směřující reakci do hlubší, kontemplativnější polohy. Ačkoli se zkusmo dotýká nejtemnějších hlubin lidského stavu ponížení, zůstává v podstatě optimistou, který neztrácí víru v možnosti člověka projít zdí lhostejnosti a vymanit se vlastními silami z každé degradující situace.

Výtvarné umění násilí na člověku reflektuje odedávna jak v poloze vyjadřovacího prostředku, tak v poloze sdělení. Ve dvacátém století vyplulo násilí opět na hladinu vědomí v surrealistickém hledání individuální a sociální svobody. Koncem šedesátých let se tento prvek objevil s novou intenzitou právě v performanci. Měl tvar přímého násilí vůči osobě performera i další formy například zvířecí obětí, které v podstatě všechny stavěly na pudovém, živočišném základu lidského podvědomí a v tomto ohledu sledovaly surrealistickou (freudistickou) linii. V osmdesátých letech se násilí vrací do současného umění znovu, ale v nové podobě, která již nechce ani osvobodovat podvědomí, ani kompenzovat komplex viny za moderní koloniální války. Umění znovu reflektuje masovou kulturu, která si již stačila přivlastnit avantgardní experiment s násilím jako výhodný tržní artikl. Tentokrát však jde více o samotný problém násilí než o další variace na téma pokleslosti masové kultury. Ruller si s násilím nepohrává, nenechává se jím mučednicky fascinovat, ale pátrá, zda jsou z násilného světa ještě otevřena východiska nejen pro lidstvo, ale i pro člověka. V jeho osobě udělala performance na cestě svého vývoje přesmyčku a od freudistického chápání zla a násilí jako pudového naturelu člověka přešla blíže k rousseauovské představě o lidské bytosti jako v jádru dobré a přírodně nevinné, ničené civilizací.

Adorno tvrdí, že umění dvacátého století používá „anti-formy“ k vyjádření pro umění nezbytného „smyslu pro pochybování o sobě… zrozeného z morální mezery mezi pokračující existencí lidstva a jeho katastrofami, minulými i budoucími“. Pro Adorna je touto „anti-formou“ anti-umění, shromažďující akumulovanou lidskou agónii, která je podmínkou zachování umělecké formy jako takové. A právě anti-umění podle něho artikuluje problém dvacátého století, jímž je smrt lidskosti, humanity, stejně jako smrt boha byla problémem, s nímž se potýkalo devatenácté století.

To, co Ruller předvádí, se divákovi dlouho zdá být jenom ilustrací Adornovy teze o smrti humanity. Ne snad krutý, ale odlišštěný způsob, jakým nakládá s vlastním tělem, je vizualizací dehumanizace naší doby, která obětuje člověka tomu, co považuje za pokrok lidstva. Ruller se sebou nezachází násilně a chce věřit, že ani nepocituje jako nepřijemné to, co se divákovi jeví krajně nepohodlné. Spíše než o násilí je možné v jeho případě hovořit o mezním a nezvyklém soustředění na možnosti vlastního těla, o vypjatém použití tělesnosti pro předávání duchovních zpráv. Postupy, které používá, nejsou v širším měřítku ojedinělé (barvy, oheň atd.). Způsobem, jakým používá své tělo, však Ruller posouvá běžně užívané prostředky, z nichž se již do jisté míry stalo klíšé, do poněkud odlišné dimenze. Divadelní prvky ustupují prvkům výtvarným. Když na sebe sype barevný prach, nejde o válečné barvy,



Rullerova performance v roce 1988, Jižní město, Praha

ale o transformaci lidského těla do nového materiálu, pigmentu a sádry, o alchymickou metamorfózu organické substance v anorganickou. Tato proměna je natolik přesvědčivá, že prašný sádrový otisk těla na rezavém prachu obří roury působí jako stopa trilobita, tolik vzdálený lidskému časovému horizontu, že za ním nevidíme živý organismus.

Ruller svá představení nazývá akcemi,-což je termín, pod nímž si málokdo dokáže představit epickou rovinu, kterou jeho performance zcela jistě má. Ta nespočívá jenom ve scénáři, ale i v Rullerově nesporné herecké schopnosti upoutat divákovu pozornost, vést jeho představivost a přimět jej, aby si zkonstruoval vlastní verzí neexistujícího příběhu. V době, kdy zámořská kritika přičítá úpadek performance hlavně nízké úrovni profesionální herecké a mimické výbavy aktérů, je to schopnost zčasná, jakkoli jen podpurná. Všechny formy i interpretační roviny pak Ruller směřuje do bodu, v němž se vymyká z doslovného přijetí Adornovy teze. Na pahorku nad městem dá divákovi prožít katarzi; divák poznal a byl očištěn. Katarze, slovo odumírající v dobré společnosti mnoha dalších kategorií postižených entropickou nákazou, je tu kříšena spolu s člověkem.

Rullerův „herecký“ projev je civilní, není v něm nic extatického ani agonického. Přesto obsahuje jistou příměs postmoderního romantismu, projevující se náznakem výlučnosti tvůrce-performera, který je od diváka oddělen nepřekročitelnou bariérou. Tento pocit umocňuje ještě několik fotografií a kameramanů, kteří se neustále pohybují v prostoru mezi aktérem a diváky a sledují každý jeho pohyb. To počinání je ryze dokumentárního charakteru, videotechnika není přímou součástí performance, „tancem s technologií“. Hektická činnost mnoha objektívů, z hlediska performance nefunkčních, nenavozuje jenom status aktérový výlučnosti, ale mohla by potenciálně obsahovat i další významy odvozené z psychoanalytické interpretace. Samozřejmě, snaha o důkladnou dokumentaci je v Rullerově případě víc než pochopitelná, vždyť sada fotografií a videopáska je to jediné, co z tohoto náročného a pečlivě připravovaného díla zbyde. Otázkou zůstává, zda je skutečně Rullerovým přáním zapojit tento dokumentační roj do performance do té míry, aby se de facto stával jednou z obsahových vrstev.

Mladá česká tvorba zatím většinou jenom opisuje velké kruhy kolem pražského centra a dobývá sídliště od Jižního k Zahradnímu městu. Přesto by ráda vstoupila do dialogu se světem a nabídlá víc než opožděné reakce a variace na společné téma. Je si vědoma rostoucí kulturní mezery, ale

Rullerova performance v roce 1988, Jižní město, Praha

Rullerova performance v roce 1988, Jižní město, Praha

Rullerova performance v roce 1988, Jižní město, Praha

Rullerova performance v roce 1988, Jižní město, Praha

Rullerova performance v roce 1988, Jižní město, Praha

Rullerova performance v roce 1988, Jižní město, Praha

Rullerova performance v roce 1988, Jižní město, Praha

Rullerova performance v roce 1988, Jižní město, Praha

Rullerova performance v roce 1988, Jižní město, Praha

Rullerova performance v roce 1988, Jižní město, Praha

Rullerova performance v roce 1988, Jižní město, Praha

Rullerova performance v roce 1988, Jižní město, Praha

Rullerova performance v roce 1988, Jižní město, Praha

Rullerova performance v roce 1988, Jižní město, Praha

Rullerova performance v roce 1988, Jižní město, Praha

Rullerova performance v roce 1988, Jižní město, Praha

Rullerova performance v roce 1988, Jižní město, Praha

Rullerova performance v roce 1988, Jižní město, Praha

Rullerova performance v roce 1988, Jižní město, Praha

Rullerova performance v roce 1988, Jižní město, Praha

Rullerova performance v roce 1988, Jižní město, Praha

Rullerova performance v roce 1988, Jižní město, Praha

Rullerova performance v roce 1988, Jižní město, Praha

Rullerova performance v roce 1988, Jižní město, Praha

Rullerova performance v roce 1988, Jižní město, Praha

Rullerova performance v roce 1988, Jižní město, Praha

Rullerova performance v roce 1988, Jižní město, Praha

Rullerova performance v roce 1988, Jižní město, Praha

Rullerova performance v roce 1988, Jižní město, Praha

Rullerova performance v roce 1988, Jižní město, Praha

Rullerova performance v roce 1988, Jižní město, Praha

Rullerova performance v roce 1988, Jižní město, Praha

Rullerova performance v roce 1988, Jižní město, Praha

Rullerova performance v roce 1988, Jižní město, Praha

Rullerova performance v roce 1988, Jižní město, Praha

Rullerova performance v roce 1988, Jižní město, Praha

Rullerova performance v roce 1988, Jižní město, Praha

Rullerova performance v roce 1988, Jižní město, Praha

Rullerova performance v roce 1988, Jižní město, Praha

Rullerova performance v roce 1988, Jižní město, Praha

Rullerova performance v roce 1988, Jižní město, Praha

Rullerova performance v roce 1988, Jižní město, Praha

Rullerova performance v roce 1988, Jižní město, Praha

Rullerova performance v roce 1988, Jižní město, Praha

Rullerova performance v roce 1988, Jižní město, Praha

Rullerova performance v roce 1988, Jižní město, Praha

Rullerova performance v roce 1988, Jižní město, Praha

Rullerova performance v roce 1988, Jižní město, Praha

Rullerova performance v roce 1988, Jižní město, Praha

Rullerova performance v roce 1988, Jižní město, Praha

Rullerova performance v roce 1988, Jižní město, Praha

Rullerova performance v roce 1988, Jižní město, Praha

Rullerova performance v roce 1988, Jižní město, Praha

Rullerova performance v roce 1988, Jižní město, Praha

Rullerova performance v roce 1988, Jižní město, Praha

Rullerova performance v roce 1988, Jižní město, Praha

Rullerova performance v roce 1988, Jižní město, Praha

Rullerova performance v roce 1988, Jižní město, Praha

Rullerova performance v roce 1988, Jižní město, Praha

Rullerova performance v roce 1988, Jižní město, Praha

Rullerova performance v roce 1988, Jižní město, Praha

Rullerova performance v roce 1988, Jižní město, Praha

Rullerova performance v roce 1988, Jižní město, Praha

Rullerova performance v roce 1988, Jižní město, Praha

Rullerova performance v roce 1988, Jižní město, Praha

Rullerova performance v roce 1988, Jižní město, Praha

Rullerova performance v roce 1988, Jižní město, Praha

Rullerova performance v roce 1988, Jižní město, Praha

Rullerova performance v roce 1988, Jižní město, Praha

Rullerova performance v roce 1988, Jižní město, Praha

Rullerova performance v roce 1988, Jižní město, Praha







# MILOŠ URBÁSEK

„Touto sérií monochromních bílých koláží Miloš Urbásek poprvé ve svém umění dosahuje nejen evropské úrovně, ale i bez podrobného poznání západoevropského vývoje vkládá do výtvarného jazyka vlastní, nezaměnitelný akcent. Když tyto rané koláže porovnáme s monochromními pracemi Yvese Kleina, Raimunda Gierkeho nebo Manzoniho, okamžitě si všimneme, že Urbásek materialitu používá prakticky jako autonomní estetický prvek.“ (H. P. Riese, 1991)

Malíř a grafik Miloš Urbásek patří k okruhu umělců, kteří měli svým projevem blízko ke konstruktivním tendencím a k tvorbě umělců skupiny Křižovatka. Celoživotním tématem jeho tvorby se stalo písmo, k němuž přistupoval z hlediska nové věcnosti a konkrétnosti jako ke znaku současné civilizace. Písmo zbavil konkrétních významů a soustředil se na vlastní architekturu a prostorovou strukturu znaku, zpravidla izolovaného tiskařského písmena nebo číslice, které sestavoval do různých rytmických konfigurací a variací.

Na počátku své tvorby se však Urbásek řadil ke skupině umělců, vůči nimž se nekonstruktivisté ostře vymezovali. Jednalo se o okruh abstraktních umělců strukturálního projevu, kteří se počátkem šedesátých let představili na legendárních bratislavských Konfrontacích, jež Urbásek, tehdy ještě jako student bratislavské Vysoké školy výtvarných umění, spolu s Eduardem Ovcáčkem, Jozefem Jankovičem a dalšími umělci organizoval. Ani v této fázi tvorby ale Urbásek neusiloval o čistě subjektivní záznamy či projekce vlastního subjektu do matérie uměleckého díla, spíše jej zajímaly estetické kvality materiálových struktur bez důrazu na symbolické obsahy.

A byly to právě koláže z let 1964 a 1965, které stály na pomezí těchto dvou vyhraněných uměleckých tendencí a které pomohly Urbáskovi překonat cestu od materiálové struktury uměleckého díla k autonomnímu písmovému znaku, již vzápětí potvrdil i svou účastí na zásadní výstavě československého lettrismu *Obraz a písmo* ve Špálově galerii v roce 1966 (J. Padrta).

Koláž s názvem *Presse française* z roku 1964 je vrstvenou a vytrhávanou koláží, sestavenou z fragmentů francouzského tisku s drobnými útržky Urbáskovou rukou psaných poznámek, která může vzdáleně připomínat neustále přelepované vrstvy plakátovacích ploch v ulicích současného města. Sémantické sdělení koláže je zde zcela negováno nejen převážně vertikální orientací textů a obrazů, ale především výraznými gestickými zásahy monochromní šedou barvou s drobnými akcenty rumělkou, jež překrývají okrové tóny novinových papírů a vytváří komplikovanou, měkkou strukturu. Monochromní materiálovou strukturou tak místy prosvitají útržky textů, které již předjímají Urbáskovo pojetí písma zbaveného původního významu, písma jako znaku schopného stát se autonomním poselstvím obrazu. V Urbáskových kolážích tak můžeme spatřovat počátek procesu objektivizace písmového znaku, jenž se již v následujícím roce stal výhradním motivem jeho obrazů, ve kterých vzápětí převládla jasnost tvaru a racionalita obrazové skladby.

— Martina Mrázová



## 41 MILOŠ URBÁSEK (1932–1988) PRESSE FRANÇAISE, 1964

koláž, sololit, rám, 69 x 50 cm  
sign. Urbásek B. X. 64

190 000 Kč ~ 7 600 €

# RADOSLAV KRATINA

## 50 RADOSLAV KRATINA (1928–1999) VELKÝ KOVOVÝ VARIABIL, 80. LÉTA

kovová plastika, dural, výška na fotografii 132 cm

360 000 Kč ~ 14 400 €

### INFO

Dílo sochaře a grafika Radka Kratiny (1928–1999) patří ke klíčovým jevům poválečného racionálně orientovaného umění, které se v Československu prosazovalo v průběhu šedesátých let zejména v souvislosti se vznikem skupiny Křižovatka (1963), výstavou Nová citlivost (1968) a založením mezinárodně působícího Klubu konkrétistů (1967). Představitelé tohoto proudu, označovaného jako neo-konstruktivistické tendence, navazovali na odkazy meziválečné avantgardy, zejména domácího Devětsilu, německého Bauhausu nebo holandského hnutí De Stijl.

Od roku 1965 Radek Kratina ve svém díle soustavně rozvíjel principy variability. Své reliéfy a objekty, které nazval variabilny, vytvářel s vědomím následné proměny, ať posunem, pootočením, povytažením či změnou sklonu. Jako materiál nejdříve využíval dřevo, a od roku 1970 kov. Materiálové vlastnosti kovu mu totiž umožnily preciznější opracování jednotlivých elementů a jejich napojování pomocí otočných čepů v různých úhlech, čímž se nám divákům otevřelo mnohem širší pole možností manipulace a proměn. K nejvýraznějším a prostorově nejvíce dominantním kovovým variabilům patří ty, které vznikly vršením jednotlivých dílců do vertikálních prutů.

### VYSTAVENO

Radoslav Kratina: Variabilny, Stanislav Zippe: Obrazy, Galerie Delta, Frýdek-Místek 1992.

### PROVENIENCE

Současným majitelem získáno od autora.





# KAREL MALICH

51 KAREL MALICH (1924–2019)  
BEZ NÁZVU, KOLEM R. 1972

kov, dřevo, provázek, 74,5 x 57 x 54 cm

2600 000 Kč ~ 104 000 €

PROVENIENCE  
Původně ze sbírky Schwarz Gallery, přiložena dobová fotografie  
s přípisem Artura Schwarze.





#### INFO

Karel Malich patří bez jakéhokoliv přehánění k zásadním osobnostem českého umění, a to nejen dvacátého století. Nedávno zesnulý umělec vytvořil od padesátých let až donedávna velké a uznávané dílo, které v lecčems může sloužit jako precedent k emancipaci moderního českého poválečného umění. Za klíčové roky jsou v tomto směru považována léta od konce 50. let do první poloviny 70. let, jsou to také roky, kdy se formoval a přetvářel Malichův vizuální jazyk. Jestliže Malich poměrně rychle na přelomu 50. a 60. let převrátil svůj výjem z krajiny do abstraktní polohy, docházel pak v průběhu šestého desetiletí ke stále redukovanějším geometrickým polohám. Na přelomu 60. a 70. let se ocitl v blízkosti minimálních tendencí, nicméně pro Malicha zůstával stále důležitý konkrétní předobraz a téma díla, a to i v situacích, kdy se pohyboval na hranicích viditelného a neviditelného. Počátkem 70. let tak dospíval od abstraktních reliéfů a geometrických prostorových objektů k abstrahovanému citění energií, krajiny či vzdušných těles. Odtud vedla cesta k jeho proslulým závěsným drátěným plastikám.

Jedním z témat Malichovy tehdejší práce byly také prostorové plastiky krychlí a kvádrů, do nichž a z nichž se odvíjí energie v podobě různě formovaných a směrovaných drátů. V tomto smyslu je klíčová nabízená plastika, svého druhu přechodové dílo, ve kterém k výše jmenovanému přibyl i systém svazování pomocí provázků, který otevírá další Malichův umělecký vývoj. Dílo, vytvořené s největší pravděpodobností kolem roku 1972, se prostřednictvím sběratele a galeristy Artura Schwarze dostalo do zahraničí. Schwarz je pozoruhodná osobnost, která mimo jiné podnikla řadu nákupů v tehdejší Českoslovesku od progresivních umělců té doby. S uměním obchodoval ve své Galerii Schwarz, kterou oficiálně provozoval do roku 1975. Schwarz se narodil se v roce 1924, tedy ve stejném roce jako Karel Malich. Proslavil se zejména velkou sbírkou surrealismu a dadaismu.





# MILOSLAV MOUCHA

Miloslav Moucha patří mezi několik málo českých umělců-emigrantů, kterým se po roce 1968 podařilo prosadit v zahraničí a jejichž mezinárodně uznávané dílo bylo v Čechách po revoluci teprve postupně objeveno (M. Cvach, V. Škoda ad.). Jako samouk se začal Moucha umělecké tvorbě systematicky věnovat počátkem šedesátých let. Osudovým se pro něj stalo setkání s filozofem a spisovatelem Josefem Jedličkou, který měl na jeho způsob myšlení a nahlížení světa zásadní vliv. V roce 1968 Moucha emigroval do Francie, kde pak působil jako profesor morfologie a struktury na École des Beaux-arts v Besançonu (1974–1990).

Raná tvorba Miloslava Mouchy se vyvíjela od symbolistních počátků k akcím a instalacím, v nichž hrála zásadní roli interakce s přírodními fenomény a vzájemné konfrontace materiálů. Výjimečné postavení Mouchových akcí, ve kterých se již místy projevovala určitá intuitivní představa vnitřního řádu světa, potvrdilo zařazení některých fotografií z těchto akcí do antologie Klause Groha Aktuelle Kunst in Osteuropa v roce 1972. Koncem sedmdesátých let se však Moucha opět vrátil k malbě, a to k malbě redukované na základní geometrické prvky. Jeho malby z této doby, založené především na polaritě bodu a plochy, mají velmi blízko k lyrickému geometrizovanému pojetí Václava Boštíka, s nímž byl ostatně Moucha v blízkém kontaktu a jehož tvorbu pomáhal ve francouzském prostředí prosazovat. Po silném prožitku z pěší pouti do Santiaga de Compostela, kterou Moucha podnikl v roce 1984, se jeho postoj k barvě i formě obrazu proměnil. Namísto dosavadních víceméně monochromních maleb začal malovat bohatě strukturované geometrické kompozice čistých barev. Pod vlivem této cesty namaloval obrazy ze Španělského cyklu (1984–1987) a následně obrazy z Cyklu podle sv. Jana (1987–1988). A někdy mezi těmito dvěma obrazovými cykly vzniklo i několik obrazů z Cyklu podle sv. Jiří, který je specifický svým formálně i barevně mnohem klidnějším vyzněním.

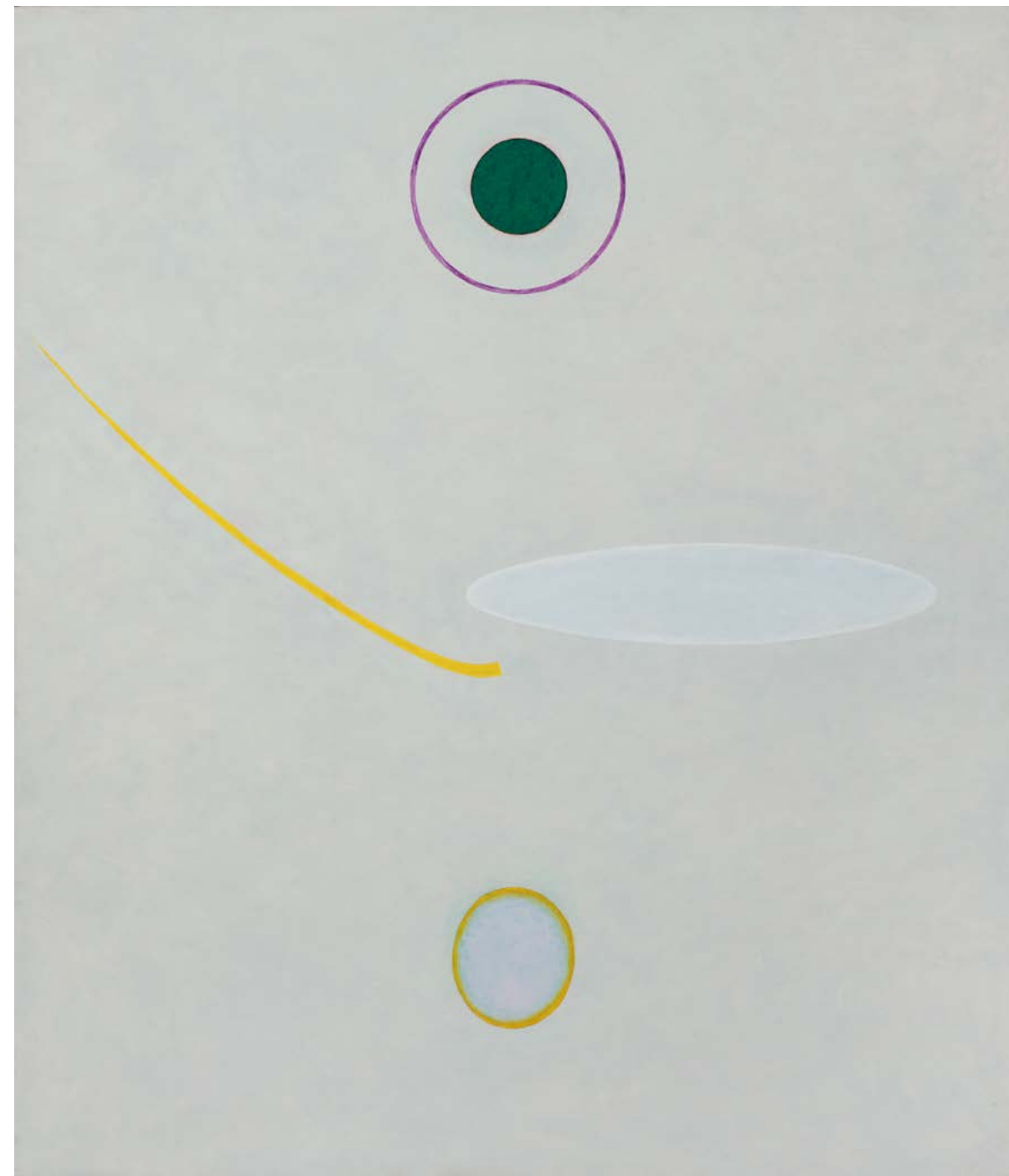
Východiskem obrazů z Cyklu podle sv. Jiří byl podle Miloslava Mouchy obraz Paola Ucella Svatý Jiří bojuje s drakem, respektive jediný abstraktní prvek v jinak realisticky pojatém výjevu. Mouchu zaujaly na drakových křídlech bílé kruhovitě skvrny se zeleným středem, znázorněné perspektivně jako různě nakloněné ovály. Geometrie, na niž mohl umělec italského quattrocenta ve svých obrazech poukázat jen jaksi skrytě a mimochodem, je naopak v Mouchově malbě zcela odhalována a tematizována. Moucha své vyjádření nepotřebuje skrývat za smyšlené mytologické výjevy, ale může se soustředit na to podstatné. Monochromaticky pojatá plocha jeho obrazu se stává jakýmsi silovým polem, v tomto případě s trojicí geometrických elementů, v nichž se koncentruje energie celého obrazu. Jednotlivé prvky jsou pravidelně uspořádané na vertikální osu, vychýlenou a dynamizovanou ve střední části obrazu, kde klidný rytmus vzájemných prostorových vztahů narušuje ostře žlutá křivka. Obraz je prodchnutý intenzivní spiritualitou, nesenou především mimořádným barevným citěním, zvláštní světelnou atmosférou a vnitřním napětím mezi jednotlivými elementy. Moucha o svých malbách prohlašoval, že chce, aby byly určeny k meditaci, protože z meditace a kontemplace, z intenzivního prožitku světa, se rodí. Jeho malby můžeme vnímat jako velmi subtilní, citlivé hledání toho nejzákladnějšího skrytého řádu světa. Už v roce 1972 si koneckonců poznamenal, že „geometrie byla při zrození světa a skrze ni můžeme pochopit jeho početí“.

— Martina Mrázová

## 53 MILOSLAV MOUCHA (•1942) CYKLUS PODLE SVATÉHO JIŘÍ, 1987

olej, plátno, 140 x 120 cm  
sign. na rubu Moucha 1987

250 000 Kč ~ 10 000 €





WWW.ETCETERA  
-AUCTIONS.COM