

Napsal Zbyněk Sedláček

(E*forum, 02. 04. 2014)

Po nekrologu Daniela Vojtěcha za Zbyňkem Sedláčkem zde přetiskujeme dvě ukázky z doby autorova lounského působení, resp. období krátce po něm. Hodnotovou aktualizaci vztahu člověka ke krajině a přírodě vůbec vyjádřil s koncizností, jíž možno rozumět jako obraně proti verbalismu, jakým jsme zpravidla ohroženi, snažíme-li se zahlédnout v umění sami sebe.

Lounská krajinářská škola

Výstava obrazů krajiny vytvořených lounskými malíři je pokračováním tradice trvající již čtyři desítky let. Společné prezentace tvorby, jejímž podnětem je příroda Lounska, vznikly v 50. letech a účastníci těchto setkání tvoří i dnes základ skupiny vystavujících.

Výstava může vést k položení otázky po vztahu charakteru krajiny a umělecké tvorby vznikající v jejím rámci. Tvorba lounských umělců má po desetiletí své konstanty a dominantní metody, typické právě svým vztahem k přírodní realitě. Nezaměnitelný ráz má také krajina kolem Loun – široké údolí Ohře s říčními meandry, rozlehlé terasy a náhorní plošiny na jih od Loun směrem ke Džbánu, severně rozlehlá hradba kopců Středohoří. Je to krajina na první pohled méně, či spíše jinak poetická a lyrická než jiné oblasti Čech. Vystupují zde do popředí základní determinanty utvářející krajinu, plastická modelace hor, elementární tvary a proměňující se barevnost. Tato oblast, od pradávna vzdělávaná a kultivovaná, si stále zachovala mnohé ze svého přírodního, nelidského základu.

V českém moderním umění zpodobilo krajinu v okolí Loun již více malířů, a tak můžeme sledovat různé přístupy k této tematice, odlišná promítnutí autorského subjektu do obrazu přírody. Kulisa Středohoří tvořila lyrické pozadí mnoha obrazů Otakara Nejedlého, zvláštní barevnost zvlněných svahů Džbánu určovala ráz obrazů Václava Rabase a široké panorama hor, plošin a širokých údolí umožnilo Emilu Fillovi promítnout do kompozice krajinářského díla zkušenost analytického a syntetického kubismu i okouzlení malbami čínských krajinářů.

Zdeněk Sýkora, Vladislav Mirvald a Kamil Linhart, kteří tvoří základ přítomného společenství vystavujících, se obrátili ke krajině na přelomu 40. a 50. let.

Subjektivita autora není výrazně tematizovaná. Autor stojí v pozadí jako prostředník, který dává co největší prostor objektivitě přírody. Krajina neslouží jako prostředek

subjektivizovaného výrazu, jako „obraz duše“, ale stává se zástupným vyjádřením mnohem rozsáhlejšího celku dění celé Země, Země jako součásti Vesmíru. Obraz krajiny pak poukazuje k dynamickému spojení živého a neživého v přírodě, ke skrytým zákonitostem a procesům. Zřetelná elementárnost geologického utváření krajiny Lounska má své paralely v geometrické elementárnosti obrazů a v důrazu na kompoziční konstrukci obrazu – uspořádání základních tvarů a barev na ploše. Nelze z toho samozřejmě vyvozovat geografickou determinaci umělecké tvorby, ale viditelnou souvislost nalézt lze. Svou roli zde sehrálo šťastné spojení vývojových možností, individuálního zaměření autorů a vnějších podnětů.

Není divu, že se právě tito lounští krajináři zapsali do dějin českého výtvarného umění jako přední představitelé konstruktivního proudu, využívajícího prostředky geometrické abstrakce. Krajina sehrála v jejich díle, podobně však již v historii výtvarného umění vícekrát, úlohu zprostředkovatele abstraktního výrazu. Koncem 50. let bylo možné sledovat proces abstrakce v díle Zdeňka Sýkory a v 60. letech ho následovali také Vladislav Mirvald a Kamil Linhart. Konstruktivistická tvorba však neznamenal opuštění krajinomalby. Ta většinou zůstala v podobě jakéhosi rudimentárního základu trvalou složkou tvorby, na níž a nad níž se rozvíjí dílo od vnějšího krajinného motivu abstrahované, nikoli ovšem zbavené souvislostí s přírodním děním, které se spíše zmnožily a zahrnuly i sféry mikrokosmu a makrokosmu. Krajinářská díla představují vůči geometrické abstrakci lyričtější polohu, jež svou nesentimentalitou a tematizací světelných barevných a prostorových proměn přírody připomíná mnohé ze základních principů vizuálně odlišné baladické lyriky přírodních procesů v obrazech Jiřího Johna.

Zmíněná trojice tří malířů vytvořila tvůrčí ohnisko, které svou radiací usměrnilo tvorbu dalších lounských malířů: Václava Jíry, Zdeňka Ladry a Jaroslava Čásy. Každý z nich rozvinul vlastní charakteristické postupy a sklony směřující více k expresivitě, nebo naopak k lyrizaci, zachovávají však společnou tendenci konstruovat obraz ve formě zdůrazněného znaku reality. V těchto souvislostech vznikají také fotografie Miroslava Kukly.

U některých vystavujících autorů je krajinomalba základem jejich díla, u dalších převažují z historického hlediska abstraktní tendence, které ale nejsou v žádném rozporu s jejich krajinářskou tvorbou. Základním principem krajin totiž není shoda motivu s vizuálními znaky uspořádanými v ploše obrazu, ale konstrukce svébytného uměleckého samoznaku poukazujícího prostřednictvím sebe k přírodě, vesmírnému celku vně člověka.

[Lounská krajinářská škola, Louny, Okresní muzeum 1991; katalog k výstavě v Muzeu Louny 11. 12. 1991 – 10. 1. 1992.]

[Milana Maura můžeme bezpochyby považovat...]

Milana Maura můžeme bezpochyby považovat za jednoho z nejsoustředěnějších a nejvýraznějších umělců střední generace. Zařazuje se do názorově vyhraněné skupiny výtvarníků reflektujících přírodní dění a vztah člověka k přírodě (v českém prostředí M. Šejn, M. Palla, J. Kubový, O. Karlíková, ve světovém kontextu např. H. de Vries, W. Laib). Osobitost a konzistence vývojové dráhy je pozoruhodnější o to více, že Milan Maur musel ve svých uměleckých počátcích překonávat řadu omezení. Neprošel žádným uměleckým školením, což vyvolalo nutnost delšího vyrovnávání s výtvarnou tradicí a jistou odtrženost od uměleckého světa (na druhé straně však také zapříčinilo nezatíženost dobovými normami a absencí nebezpečí pokleslého výtvarnění), rozvíjel své aktivity v komplikovaných podmínkách normalizačního informačního vakua, byl nucen čelit existenčním tlakům ze strany tehdejších orgánů, reagujících negativně na jeho první zveřejněné autentické projevy, a nadto stále žije a pracuje v Plzni, takže je často považován z perspektivy velkého centra za okrajový zjev nebo regionální projev obecnější tendence.

Současné období Maurovy tvorby trvá již od roku 1983 a je charakteristické zájmem o přírodu, která utváří významovost všech výtvarných prací. Předchozí fáze konce 70. a počátku 80. let byla naplněna intenzivním přechodem od časných krajinomaleb k dílům autonomní nezobrazivé výstavby, spojujícím několik vrstev striktního řádu a individuálních nedeterminovaných zásahů (cyklus „Rastry a doteky“, 1982), dále akcemi zdůrazňujícími zapojení lidského těla a procesuálními díly vytvářenými interaktivně, zviditelňováním náhody. Umělec si v těchto letech, kdy se jen obtížně seznamoval s vývojem světového umění, sám znovu objevil postupy konceptuálního umění. Od roku 1983 je Maurovo dílo orientováno na přírodu, k jejímuž postižení neslouží mimetické zobrazení nebo jeho abstrakce, ale racionálně koncipovaný záznam. Během let se těžiště přenášelo k určitým jevům a složkám přírody, z prostého záznamu se vyvinuly propracovanější metody, spojující více aspektů, místo přímého záznamu posléze nastoupila plošná a pak i prostorová parafráze pozorovaných pohybů, nicméně základní významovost všech kreací a akcí zůstává shodná.

Přítomná výstava se koncentruje na jediný přírodní objekt ze široké škály živé a neživé přírody, kterou Maur zachytil, a to strom s jeho částmi. Kromě stromu a dalších rostlin se jinak setkáme s tematikou vody, říčních břehů, skal, navršených hromad a stohů (propojujících přírodní materiál se záměrnou lidskou činností), pohybu hmyzu – mušek, komárů, bělásků a ryb, letu ptáků, s procesy tání, vlání větru, sněžení či deště. Téma stromu nám poskytuje zúžený retrospektivní pohled na vývoj a rozmanitost Maurových metod od počátku 80. let do současnosti.

Specifickým rysem Maurova počínání se stalo spojování konceptuálního momentu s akčním, navíc s důrazným zaměřením na hmotný artefakt, jehož závažnou vrstvou je autonomní výtvarná, estetická kvalita. Milan Maur od počátku překračuje vyhraněné normy konceptuálního umění i metodická určení akčního umění a body artu, spíše střídá a kombinuje jednotlivé postupy podle povahy díla. Akce nezaznamenává fotodokumentací, nýbrž krátkým verbálním sdělením, které postupně zbavil lyrických a symbolických momentů a redukoval do jednoznačného věcného popisu. Textový

záznam se stal také stabilní součástí všech výtvarných děl. Uvádí konkrétní podmínky vzniku díla, tzn. místo, čas, objekt zachycení a proces, užitou metodu, případně doprovodnou činnost, akci. Spojení akčního aspektu s konceptuálním zhmotňuje v díle v podobě výtvarného artefaktu a textu.

K nejstarším Maurovým přírodním akcím vůbec, spojeným i s tématem stromu, patří „doteky“ z jara 1983, kdy se umělec dotýkal schnoucích stromů v Krušných horách a otiskoval na ně dlaň. Na první pohled zde vystupuje do popředí ekologický moment, kontakt s devastovanou přírodou, důležitým bodem ve vývoji autorovy senzibility byly tyto elementární akce zejména rozlišením otisku – aktivního vtisknutí lidské přítomnosti předmětu – a doteku, ponechávajícího předmět beze změn, probíhajícího v čase spolubytí dotýkajícího se a stromu.

Nejzávažnějším cyklem Maurových prací následujících dvou let je početný cyklus „stínovek“, tematicky často vázaných právě na stromy. Jde o obrazy a kresby jednotného formátu 122 x 122 cm, vytvořené takovým umístěním v krajině, aby na jejich plochu dopadal obrys stínu zvoleného předmětu, a poté přesným obkreslováním pohybujícího se stínu v určených časových intervalech tuší na papír nebo vyrýváním do vlhké bílé barvy. Zdánlivě jednoduchá metoda přinesla výsledek, který Maura rychle zařadil mezi přední autory v oblasti reflexe přírody. Významnou kvalitou se zde stává vizualizovaná temporalita, záznam sledů pohybu, jenž zároveň rozehrává dynamickou korespondenci mezi jednotlivými rovinami výtvarné realizace a reflexe. Stín lze chápat jako okamžitý stav, mezeru mezi liniemi jako časový průběh. Sama linie stínu však v sobě nese jistou procesualitu, protože vzniká postupným záznamem v čase – v okamžiku jejího ukončení je již reálný stín vůči počátku posunut. Zjednodušený pohled by snad mohl vést k exaktnímu výkladu, neodpovídajícímu celé významové vrstevnatosti díla. Autor není pouhým technickým médiem, neboť provádí základní výběr vstupních parametrů včetně polohy desky nebo papíru (jde vždy o určitý průmět) a interpretaci stínu v ploše. Subjekt se svým smyslovým omezením určuje přesný průběh linie, poukazuje na omezení objektivistického přístupu ke světu a zpřítomňuje vztah člověka a přírodního procesu: „V napětí zdánlivého pozitivismu zachycovaných fází konkrétního přírodního procesu a subjektivního vidění takového zachycení je napětí i poselství současně: poselství, že člověk se musí s přírodou poměřovat, musí se s ní subjektivně vyrovnávat, ale nemůže ji přelstít“ (Vojtěch Lahoda: Příroda jinak, katalog výstavy v Galerii mladých, Praha 1989). Stínové kresby a obrazy využívají náhodu jako integrální součást své významové výstavby. Sled záznamů bývá občas přerušen, když mrak zakryje sluneční paprsky. Linie se překrývají, čímž vizualizují pohyb korun stromů ve větru. Zajímavý dojem nalézáme v postupné proměně tvarů, kdy se posunem stínu objevují a zvyrazňují určité morfologické prvky předmětu, jiné naopak splývají s okolím. Autorova zkušenost prokázala, že předběžný kalkul s výsledným tvarem zbytečně omezuje platnost metody a že otevřenost a podřízenost přírodní realitě dávají vzniknout účinným sémanticky naplněným dílům. V reflexivní rovině stojí v popředí noetická dvojznačnost – v díle sledujeme zachycený proces, neznáme však předmět o sobě, jsme o něm informováni pouze tvarovými proměnami stínu, pouhého promítnutí vnějšího tvaru. Přesto bývá i tento záznam natolik

charakteristický, že lze jednotlivé objekty rozlišit, dokonce provést typologii „jazyka stínů“.

„Stínovky“ vznikaly i v dalších letech, ač s menší intenzitou. V období let 1991–95 vytvořil Milan Maur řadu velkých stínových obrazů hrušně ze zahrady domu v Ječné ulici v Plzni, kde žije, jednoho z prvních námětů stínových kreseb. S touto rozměrnější sérií (jednotného formátu 140 x 140 cm) se setkáváme i zde, ve Výstavní síni E. Filly. Významový posun se projevil jednak v důsledném spojení s akčními prvky recepční povahy, přibližujícími se bez jakéhokoli mechanického zásahu přírodnímu fenoménu (autor se dotýkal kmene, pojídal plody, poslouchal bzučení včel v koruně, čichal vůni stromu...), jednak v umístění situačního textu přímo do plochy obrazu stejnou technikou, jakou je proveden záznam černou olejovou barvou.

S řadou „stínovek“ úzce souvisí řada sedmi horizontálně rozložených plátén, která vznikla vztyčením větve ve středu obrazu a záznamem pohybu stínu během celého dne. Vystavená sekvence, kladoucí maximální nároky na fyzické nasazení autora, představuje extrémní pól silně oprostěného zpřítomnění temporality.

Do některých starších stínových kreseb pronikla tematika pohybu ve větru. Tento fenomén Milan Maur zachytil později i v samostatných kreacích, mezi nimiž má důležité postavení „Vlání topolu ve větru“ (1988), které kombinuje sled plošných záznamů s volně zavěšeným prostorovým drátěným objektem (blízkým řadě realizací „V rytmu letu...“, vytvořených v první polovině 90. let).

Ještě starším námětem mnoha metodicky rozdílných prací je opadávání listů. V první polovině 80. let Milan Maur toto téma rozvinul v rozmanitých přístupech k problému, od úzce konceptuálních až po výtvarně akcentované. Autor označil listy na větvi čísly a zapisoval pořadí jejich opadávání. V jedné variantě vznikla řada čísel, umožňující divákovi hledání zákonitostí a odchylek v sledovaném procesu, v jiné byla řada transformována do bodů v geometrickém rastru („optické rytmy“) a v další převedena do akustické formy rytmů hudebních nástrojů. Výtvarník později pozoroval opadávání skrze sklo obdélníkového formátu, průmět pohybu padajících listů rychle zaznamenával barvou a z praktických důvodů (obtíže se skladováním mnoha skel) přenášel na papír. Záznamy ukazují pozoruhodné tvarové rozdíly mezi jednotlivými druhy stromů, v běžném vnímání přírody téměř nerozlišované.

Totožnou metodou záznamu na skleněnou desku vznikaly také následující cykly: pohyb větve na hladině, pozorování mezery mezi stromy z více pohledů, přibližování se k horizontu. První zaznamenává pohyb přímo, stejně jako cyklus opadávání listů, nahrazuje tedy řadu diskontinuálních stínových sekvencí kontinuálním záznamem dráhy. Další uvedené cykly vnášejí do díla aktivní pohyb autora, který přistupuje k nehybnému předmětu a obzírá jej z různých stanovišť.

Aspekt pohybu je zdůrazněn také v řadě kresebných záznamů „Převalování větve“ na papíru, kde autor pohybuje podle předem stanoveného pravidla samotným objektem,

fragmentem vyššího celku – stromu.

Repertoár Maurových postupů a témat je, jak jsme již zmínili v úvodu, podstatně rozsáhlejší. Přesto má uskutečněná monotematická výseč, zastupující škálu technik i umělcův historický vývoj, dostatečně reprezentativní povahu. Dokládá aktivní zapojení reálného prostoru, času a pohybu do individuálního výtvarného faktu, soudržnost realizovaných děl, velkou variační členitost zvolených postupů a dynamický vztah výtvoru k přírodě, k níž odkazuje jako k nevyčerpatelnému, nepřetržitému a člověkem neobsáhnutelnému univerzu.

Dílo Milana Maura z tohoto pohledu přesahuje kategorii výtvarného umění přímo zaznamenávající přírodní fakta a řadí se k tvorbě umělců, kteří dospěli k celostné koncepci řádu univerza, ať již ze strany lyrické, expresivní nebo konstruktivistické.

Leden 1996

[Milan Maur: Téma strom, Ústí nad Labem, Unie výtvarných umělců ústecké oblasti ve spolupráci s nadací „Lidé výtvarnému umění – výtvarné umění lidem“, městem Ústí nad Labem, nadací Český fond umění a Ministerstvem kultury České republiky 1996; nestránkovaný katalog výstavy ve Výstavní síni Emila Filly, Ústí nad Labem 26. 3. – 13. 4. 2006, kurátor Zbyněk Sedláček.]

www.ipsl.cz