

Bohumil Kubišta

Dvě zátíší z roku 1911 / Zwei Stilleben aus dem Jahr 1911

GAVUCHEB

Galerie výtvarného umění v Chebu
13. 10. 2011 – 8. 1. 2012
Vernisáž 12. října, 17.00



Bohumil Kubišta v roce 1907 / Bohumil Kubišta im Jahr 1907

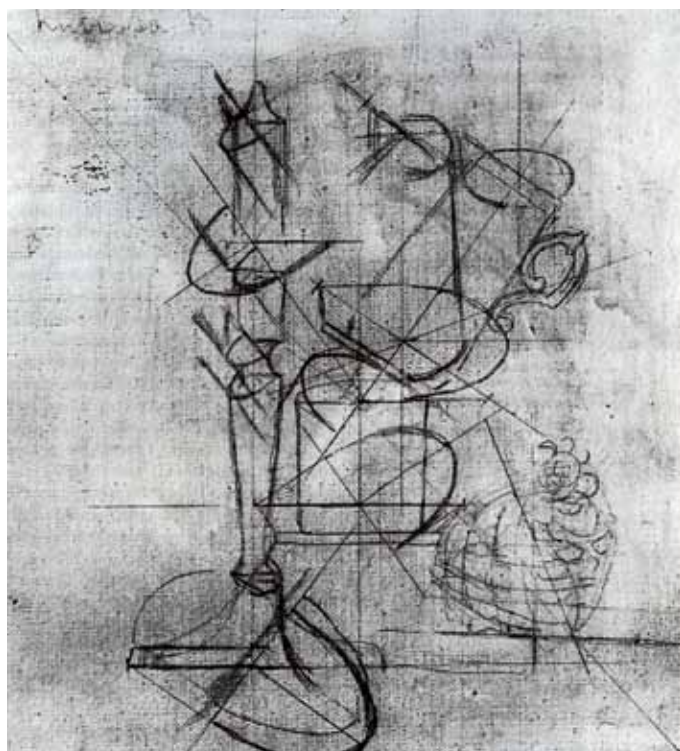
Projekt Opus magnum se tentokrát věnuje prostřednictvím Truhlářského zátíší (1911) a Zátíší s vázami (1911) umění Bohumila Kubišty (1884–1918), jedné z nejvýraznějších osobností české předválečné avantgardy, člena expresionisticky orientované skupiny Osma (1907–1908) a člena německé skupiny Die Brücke v letech 1911–1912. Jeho jméno je nerozlučně spjato s prosazením nových malířských koncepcí. Formovalo je zejména umění Cézanna, které podnítilo Kubištův bystrostný sklon k logické stavebnosti obrazu a k naplňování výtvarného zákona. V malbě však nehledal pouze zákonitosti a vnitřní principy dané logikou rozumu, na jejich základě se chtěl dobrat i těch, které rozum, materiálnost věcí a smyslovou zkušenost přesahují. Cílem nebylo jen svébytné, vnitřně provázané, syntetické dílo; ve svých záměrech usiloval o protnutí racionálního iracionálním, jak bystře rozpoznal již Karel Teige. V tom také spočívala „jinost“ Kubištova pojetí „nového“ umění, s nímž přicházel spolu se svými soupeřícími ze Skupiny výtvarných umělců a které bylo spojeno s fenomény kuboexpresionismu, kubismu a kubofuturismu. Ostatně i pojetí klasického a v kubismu tolik oblíbeného motivu zátíší na tuto výjimečnost upozorňuje. Ve své v převaze figurální tvorbě mu věnoval sice jen dílčí pozornost, o to s větší rozvahou v něm realizoval zamýšlené. Pomoc skýtala aranžovaná kompozice zátíší, která mu usnadňovala prověřovat možnosti výtvarných prostředků a ujasňovat myšlenky. Tematické zátíší se věnoval od roku 1909. Přispěly k tomu pobyty v Paříži (1909; 1909–1910), které měly zásadní vliv na jeho umělecké vyspívání. Pronikl tehdy do centra avantgardního dění, seznámil se s řadou významných umělců, poznal důležité pařížské sbírky. Stopy tvůrčího nadechnutí nesou všechna jeho první zátíší, ať už máme na mysli Zátíší či Zátíší s pivočkami z roku 1909, nebo slavné, synteticky již pojaté Zátíší s lampou (1910). V suverénním zacházení se zákonitostmi barevných vztahů, světlem, barevnými reflexy a rytmickou linií nezapřou poučení Mistra z Aix en Provence. Modelaci zjednodušeného objektu ale neotvíral, „nerozbíjel“, aby se jako Cézanne dostával k podstatě věcí. Tvarům ponechával jejich plasticitu, kterou, veden svým expresivním naturelem, sytil napětím a výrazovou podmanivostí barevných kontrastů, jak dokládá Zátíší s citróny (1909). Na základě rozboru Poussinovy malby, kterou v roce 1910 studoval v Louvru a která mu ozřejmila důležitost ideové provázanosti architektury obrazu,



Zátíší s vázami / Stilleben mit den Vasen, 1911, olej, plátno / Öl auf Leinwand, 87 × 70 cm, Západočeská galerie, Plzeň



Truhlářské zátíší / Schreinerstilleben, 1911, olej, plátno / Öl, Leinwand, 66 × 52,5 cm, Galerie Zlatá husa, Praha



Podkresba obrazu Zátíší / Unterzeichnung des Bildes Stilleben, kresba tužkou, plátno / Tuschezeichnung, Leinwand, 33,5 × 32 cm, kdes / um 1912, Národní galerie, Praha

přehodnotil uplatnění výrazových prvků, s nimiž pracoval. Místo tří (barvy, linie a světla) začal užívat jen dva, a to barvu, jež obsahovala též valér (světelnou schopnost), a linii, a vyzvedával jejich obsahovost. Důležitost valéru a linie mu potvrzoval soudobý vývoj, jak psal z jara 1910 Vincenci Benešovi: „Barva (...) je v umění jen relativní věc, dostavuje se na ni reakce (...). Kdybys viděl Picassa, mluvil bys snad trochu jinak. Barva nemá jen tón, nýbrž valér (...), to má již Cézanne (...), na toto pole se přesune v brzké době celé umění, a na stranu linie (...). Je to reakce proti době minulé.“ Reflexi zachytily kromě figurativních prací (kubizovaná kresba Autoportrétu z 18. 3. 1910, obraz Kuřák) též malby zátíší z roku 1910: Zátíší s košíkem a Zátíší s nálevkou. Pozoruhodná je zde redukce barev na základní kontrastní dvojakord a využití elementu ostrého bočního světla k abstrahování a geometrizaci tvaru. Zejména v Zátíší s nálevkou se Kubištovi podařilo sloučit expresi barevných a světelných kontrastů s kubizací zjednodušených předmětů. Jiným zajímavým prvkem, s nímž se v těchto zátíších setkáváme, je uplatnění obráceného rozvrhu studených a teplých barev pro osvětlení a ostíněné partie. Jednoduchým způsobem tak akcentoval světelnou hodnotu sousední barvy a vnesl tím do obrazu sugesci záření. Uplatnění imaginativních hodnot barevného světla jako výrazového elementu předkládají v roce 1910 též Zátíší u okna a Kuchyňské zátíší s homolí cukru. Světelnou malbu znovu objevenou kubisty se v nich pokusil užít též obsahově, jak dokládá Kuchyňské zátíší. Pyramidálně uspořádanou sestavu předmětů, v jejichž modelaci neváhal střídát pohledové roviny, produchoňuje valér, drženy ve šklále od šedobílých přes šedé k černé. Podstatná je změna v přístupu k zátíší, jež Kubišta proměňuje v symbol protější a obyčejnosti venkovského života, jak dokládá dopis Žofii Pohorecké. Obdobně jako v Zátíší u okna i zde je hlavním tvárným elementem světlo. Je dvojí: předměty ostře vyzařující a vnitřní, z předmětů vyzařující. Šlo o důležitý modelační a obsahový princip, který se stal osobitým prvkem jeho tvorby, v níž s jistotou stmeloval kubizaci a řád s expresivními prvky. S polaritou světla a s valérovou bohatostí jedné barvy pracují i obě vybraná zátíší z roku 1911: Truhlářské zátíší a Zátíší s vázami. Spadají do umělcovy zralé tvorby. Jejich mimořádně zajímavá koncepce spočívá ve vzájemné myšlenové a výtvarné provázanosti. Kromě magického účinku barevného

světla, daného střetem reflektorově vedeného bočního světla se světlem vnitřním, ireálným, vyzařujícím z hapticky podaných hmot, uplatňují obě malby další aktivní moment, a to pohyb. I ten je dvojí: ireálný, vyvolaný napětím kontrastů světla a barev, a zjevný, daný – v případě Zátíší s vázami – zavíjející se a odvíjející se rotací vycházející přímo z těl zobrazených váz, což umělci umožnilo uplatnit kubistickou vícehledovost i evokovat proces jejich vzniku, zatímco v Truhlářském zátíší je rotační pohyb dán sestavou truhlářského náčiní a rytmickou fazetací desky stolu. Aktivní princip, jenž se zde pohybem a polaritou barevného světla prosazuje, nabízí styčné body s umělcovými úvahami o účinnosti „akční síly“, o jejímž vlivu na vnitřní podstatu moderního umění psal ve svých studiích, a zároveň nás upozorňuje na znalost Bergsonovy filosofie a jeho tvořivého „elánu“.

Kromě magičnosti světelného fluida a sugesce pohybu, propojuje tyto obrazy také důraz na symboliku předmětů. Zatímco Truhlářské zátíší vyslovuje hold mužské práci a mužskému elementu (dominance modré), Zátíší s vázami nám předkládá květinou, vázami i volbou barev ženský princip, nemluvě o oblasti křivek, která v tomto zátíší převládá a která harmonicky vyvažuje krystalickou strukturu Truhlářského zátíší. Jde o pozoruhodnou, na svou dobu unikátní koncepci, pro niž nenajdeme v tvorbě jeho někdejších soupeřníků srovnání.

Smysl pro symbolické významy, k jehož rozvíjení dali umělci podnět staří mistrů (Poussin) i samo duchovní klima střední Evropy, a které prohlubovalo též přátelství s Janem Zrzavým, vykazuje kromě zmíněných zátíší a mnoha figurálních děl z let 1911–1912 také Zátíší s lebkou. Vzniklo v roce 1912, jenž byl pro Kubištu rokem těžkých existenčních útrap. Námět o životě staré symbolistní téma vanitas. V jeho meditaci o smrti a věčně se obměňující síle života (podtržené symbolikou šestiúhelníku postupujícího lebku a živoucí rostlinou), podané soudobým výrazem, se Kubištovi podařilo skloubit moderní malířské pojetí s hlubokým duchovním obsahem, jenž jeho zájem už neopustí.

Pomyslnou tečku za zátíšími udělaly v roce 1913 obrazy Zátíší skleněné a Zátíší malířské, pomíne-li Důstojnické zátíší (1914–1916) z let malířovy aktivní vojenské služby. Někdejší střet hmotné objemovosti a krystalickosti s plošnou znakovostí věcí se zde rozpouští v mělké reliéfnosti desintegrovaných předmětů, rytmizované systémem linií, světlem a fakturou štětce. Byť v nich stál Kubišta kubistické analýze nejbliže, odvrátil se od ní. Zabýval se syntetizující, elementárně podanou plastičností a zaměřoval se, jak dokládají práce z let 1914–1918, na její archetypické kořeny. Šlo mu o syntézu, v níž by se protlo racionální a smyslové s iracionálním. Věděl, jak psal Zrzavému, že modernost se nekryje výhradně jen s kubismem nebo s futurismem, že to „může být jakýkoliv útvar jiný“, že jde o „duchovní náplň nové formy“. Toto přesvědčení se také stalo Kubištovým křídlem a poselstvím pro příští generaci; přispěly k němu i průzkumy realizované v jeho zátíších.

Mahulena Nešlehová



Rodná chalupa Bohumila Kubišty ve Vlčkovicích u Hradce Králové; snímek z roku 1943
Geburtshaus Bohumil Kubištas in Vlčkovice bei Hradce Králové / Königgrätz; Aufnahme aus dem Jahr 1943



Portrét z roku 1912 / Porträt aus dem Jahr 1912



Mezi důstojníky; snímek z první světové války / Unter Offizieren; Aufnahme aus dem Ersten Weltkrieg



Obálka katalogu posmrtné výstavy, Praha, únor 1920 / Einband des Katalogs der posthumen Ausstellung, Prag, Februar 1920

Bohumil Kubišta – malíř, grafik a výtvarný kritik, (*1884, Vlčkovice). Studoval na UMPRUM v Praze (1903–1904) a na pražské AVU (1904–1905); po absolvování jednoroční vojenské služby v Pule pokračoval ve studiu na Reale Istituto delle Belle Arti ve Florencii (1906–únor 1907). Účastnil se obou výstav Osmy (1907 a 1908). Spolu s Emilem Fillou se stal vůdčí osobností nastupující generace. Stal se členem Die Brücke (1911–1912) a vystavoval s berlínskou Neue Sezession. Bezvýhodnou existenční situaci vyřešil na jaře 1913 vstupem do rakousko-uherské armády. Jako důstojník nastoupil v istrijské Pule k dělostřelectvu. Po vypuknutí 1. světové války se k vlastním pracím dostával jen sporadicky. Konec války a vyhlášení národní samostatnosti prožil v Praze, kde nečekaně 27. 11. 1918 podlehl nákaze španělské chřipky.

Bohumil Kubišta – Maler, Grafiker und Kunstkritiker, (*1884). Studierte an der Kunstgewerbeschule (UMPRUM) in Prag (1903–1904) und an der Realschule (AVU) in Prag (1904–1905); nach der Absolvierung eines einjährigen Militärdienstes in Pula setzte er sein Studium am Reale Istituto delle Belle Arti in Florenz (1906–07) fort. Er beteiligte sich an den Ausstellungen der Künste der Brücke (1911–12) und der Berliner Neuen Sezession. Zusammen mit dem Emil Filla wurde er einer der führenden Persönlichkeiten der neu antretenden Generation. Er wurde Mitglied der deutschen Gruppe Die Brücke (1911–12) und stellte mit der Berliner Neuen Sezession aus. Eine ausweglose existenzielle Situation löste er im Frühjahr 1913 durch den Eintritt in die österreichisch-ungarische Armee. Seinen Dienst als Offizier trat er in Pula auf Istrien bei der Artillerie an. Das Kriegsende und die Ausrufung der nationalen Unabhängigkeit erlebte er in Prag, wo er am 27.11.1918 unerwartet einer Ansteckung mit der Spanischen Grippe erlag.

Das Projekt Opus magnum widmet sich dieses Mal mit den Werken Schreinerstillleben und Stilleben mit Vasen der Kunst Bohumil Kubištas (1884–1918), einer der markantesten Persönlichkeiten der tschechischen Avantgarde der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg, Mitglied der expressionistisch orientierten Gruppe Osma [Die Acht] (1907–1908) und der deutschen Künstlergruppe Die Brücke (1911–1912). Sein Name ist untrennbar verbunden mit der Durchsetzung neuer malerischer Konzeptionen. Diese wurden namentlich durch die Kunst Cézannes geprägt, die Kubištas angeborene Neigung zu einem logischen Bildaufbau und zur Erfüllung bildkünstlerischer Gesetzmaigkeiten unterstützte. In der Malerei suchte er jedoch nicht nur nach den durch die Logik der Vernunft gegebenen Gesetzmaigkeiten und inneren Prinzipien, auf deren Grundlage wollte er auch jene Gesetzmaigkeiten und Prinzipien ergründen, die über die Vernunft, die Materialität der Dinge und die sinnliche Erfahrung hinausgehen. Ziel war nicht nur das eigenständige, innerlich verwobene, synthetische Werk; in seinen Vorhaben bemühte er sich um ein Durchkreuzen des Rationalen durch das Irrationale, wie schon Karel Teige scharfsinnig bemerkte. Darin bestand auch das „Andersein“ von Kubištas Konzeption einer „neuen“ Kunst, mit der er gemeinsam mit seinen Weggenossen aus der Skupina výtvarných umelců [Gruppe bildender Künstler] auftrat und die mit den Phänomenen des Kuboexpressionismus, des Kubismus und des Kubofuturismus verbunden war. Übrigens verweist auch die Konzeption des klassischen und im Kubismus so beliebten Motivs des Stilllebens auf diese Ausnahmestellung. In seinem überwiegend figuralen Schaffen widmete er ihm zwar nur partielle Aufmerksamkeit, um so wohl überlegter realisierte er in ihm aber seine Absichten. Eine große Hilfe war ihm dabei die arrangierte Komposition des Stilllebens, die es ihm erleichterte, die Möglichkeiten der bildkünstlerischen Mittel zu überprüfen und sich über seine Ideen klar zu werden. Der Thematik des Stilllebens widmete er sich vom Jahr 1909 an. Einen Beitrag dazu leisteten seine Aufenthalte in Paris (1909; 1909–1910), die einen grundlegenden Einfluss auf sein künstlerisches Reifen hatten. Er drang damals in das Zentrum des avantgardistischen Geschehens vor, schloss Bekanntschaft mit einer

Reihe bedeutender Künstler und lernte die wichtigen Pariser Sammlungen kennen. Spuren dieses schöpferischen Atemholens tragen alle seine ersten Stillleben, gleichgültig, ob wir nun sein Stillleben mit Pfingstrosen (1909) oder das berühmte, bereits synthetisch konzipierte Stillleben mit Lampe (1910) im Sinn haben. Im souveränen Umgang mit den Gesetzmaigkeiten der Farbbeziehungen, mit dem Licht, den Farbreflexen und der Rhythmik der Linien können sie die Belehrung durch den Meister aus Aix-en-Provence nicht verleugnen. Die Modellierung des vereinfachten Objekts schloss er jedoch nicht auf, „zerschlug“ er nicht, um wie Cézanne zum Wesen der Dinge zu gelangen. Er beließ den Formen ihre Plastizität, die er, geleitet von seinem expressiven Naturell, mit der Spannung und der expressiven Überwaltigungskraft der Farbkontraste füllte. Auf der Grundlage der Analyse von Poussins Malerei, die er im Jahr 1910 im Louvre studiert hatte und die ihm die Wichtigkeit des gedanklichen Zusammenhangs der Architektur des Bildes klar machte, kam er zu einer Umwertung der Verwendung der Ausdruckselemente, mit denen er arbeitete. Statt dreier (Farbe, Linie und Licht) begann er nur zwei zu verwenden, und zwar die Farbe, die auch verschiedene Valeurs (Lichtwerte) beinhaltet, und die Linie, und hob deren Inhaltlichkeit hervor. Die Bedeutung der Valeurs und der Linie wurde ihm durch die zeitgenössische Entwicklung bestätigt, wie er im Frühjahr 1910 an Vincenc Beneš schrieb: „Die Farbe ist in der Kunst nur eine relative Sache, eine Reaktion auf sie bleibt nicht aus. Wenn Du Picasso sehen würdest, würdest Du wohl ein wenig anders reden. Die Farbe hat nicht nur einen Ton, sondern ein Valeur, das hat schon Cézanne, auf dieses Feld wird sich in naher Zukunft die gesamte Kunst verschieben, und auf die Seite der Linie. Das ist eine Reaktion gegen die vergangene Zeit.“ Diese Reflexion hielten die Malereien von Stillleben aus dem Jahr 1910 fest: das Stillleben mit Korb und das Stillleben mit Trichter. Bemerkenswert ist hier die Reduktion der Farben auf einen grundlegenden kontrastiven Doppelakkord und die Verwendung des Elements eines scharfen Seitenlicht zur Abstrahierung und Geometrisierung der Form.

Mit der Polarität des Lichts und dem Reichtum an Valeurs einer Farbe arbeiten auch die beiden hier gezeigten Stillleben aus dem Jahr 1911: das Schreinerstillleben und das Stillleben mit Vasen. Sie fallen in das reife Schaffen des Künstlers. Ihre außerordentlich interessante Konzeption beruht auf dem gegenseitigen gedanklichen und bildkünstlerischen Zusammenhang. Neben der magischen Wirkung des farbigen Lichts, die durch das Zusammentreffen eines reflektorartig geführten Seitenlichts mit einem inneren Licht gegeben ist, einem irrealen Licht, das aus den haptisch dargebotenen Materialien strahlt, kommt in beiden Gemälden ein weiteres aktives Moment zur Geltung, und zwar die Bewegung. Auch die ist von zweierlei Art: eine irrealer, die durch die Spannung der Kontraste von Licht und Farben hervorgerufen wird, und eine offenkundige, die – im Fall des Stilllebens mit Vasen – durch die direkt von den Körpern der dargestellten Vasen ausgehende einwickelnde und abwickelnde Rotation gegeben ist, was dem Künstler ermöglichte, die kubistische Mehrfachsicht zur Geltung zu bringen und den Prozess ihrer Entstehung zu evozieren, während im Schreinerstillleben die Rotationsbewegung durch die Zusammenstellung des Schreinerwerkzeugs und die rhythmische Facettierung der Tischplatte gegeben ist. Das aktive Prinzip, das sich hier durch die Bewegung und die Polarität des farbigen Lichts durchzusetzen sucht, bietet Berührungspunkte mit den Überlegungen des Künstlers über die Wirksamkeit der „aktiven Kraft“, über deren Einfluss auf das innere Wesen der modernen Kunst er in seinen Studien geschrieben hat, und weist uns zugleich auf seine Kenntnis der Philosophie Bergsons und seines schöpferischen „Elans“ hin.

Neben dem Magischen des Lichtfluidums und der Suggestion einer Bewegung verbindet diese Bilder auch der Nachdruck auf dem Symbolgehalt der Gegenstände. Während das Schreinerstillleben der Arbeit des Mannes und dem männlichen Element huldigt (Dominanz von Blau), stellt das Stillleben mit Vasen durch die Blume, die Vasen und auch durch die Wahl der Farben das weibliche Prinzip vor, ganz zu schweigen von der Rundheit der Kurven, die in diesem Stillleben vorherrscht und die ein harmonisches Gegengewicht zu der kristallinen Struktur des Schreinerstilllebens bildet. Es handelt

sich um eine bemerkenswerte, für ihre Zeit einzigartige Konzeption, für die wir im Schaffen seiner einstigen Weggenossen nichts Vergleichbares finden. Den Sinn für symbolische Bedeutungen, zu dessen Entfaltung dem Künstler die alten Meister (Poussin) und auch das geistige Klima Mitteleuropas an sich Anlass gaben und welcher zusätzlich durch die Freundschaft mit Jan Zrzavý vertieft wurde, weist außer den genannten Stillleben und vielen figuralen Werken aus den Jahren 1911–1912 auch das Stillleben mit Totenschädel auf. Es entstand im Jahr 1912, das für Kubišta ein Jahr schwerer existenzieller Sorgen war. Das Sujet nimmt das alte symbolistische Thema der Vanitas wieder auf. Den Schlusspunkt seiner Stillleben bildeten im Jahr 1913 die Gemälde Gläsernes Stillleben und Malerstillleben, wenn wir das Offiziersstillleben (1914–1916) aus der Zeit des aktiven Militärdienstes des Malers außer Acht lassen. Das einstige Aufeinandertreffen der materiellen Voluminosität und der Kristallisationsfähigkeit mit der flächigen Zeichenhaftigkeit der Dinge löst sich hier auf in einem flachen Relief desintegrierter Gegenstände, das durch ein System von Linien, Licht und Faktur des Pinsels rhythmisiert wird. Auch wenn Kubišta in ihnen der kubistischen Analyse am nächsten stand, wendete er sich doch auch von ihr ab. Er befasste sich mit der synthetisierenden, elementar gegebenen Plastizität und konzentrierte sich, wie seine Arbeiten aus den Jahren 1914–1918 belegen, auf deren archetypische Wurzeln. Es ging ihm um eine Synthese, in der sich das Rationale und Sinnliche mit dem Irrationalen überkreuzen würde. Er wusste, wie er an Zrzavý schrieb, dass Modernität sich nicht ausschließlich nur mit dem Kubismus oder mit dem Futurismus deckt, dass das auch „jedes andere Gebilde sein kann“; dass es um den „geistigen Gehalt der neuen Form“ geht. Diese Überzeugung wurde auch zu Kubištas Credo und Botschaft an die kommenden Generationen; zu ihr trugen auch ihre Erkundungen bei, die in seinen Stillleben realisiert wurden.

Mahulena Nešlehová

Bohumil Kubišta: Dvě zatíši z roku 1911 / Zwei Stillleben aus dem Jahr 1911

Opus magnum

13. 10. 2011–8. 1. 2012

Kurator / Kurator: Mahulena Nešlehová

Vernisaz / Vernissage: 12. 10. 2011, 17.00

Doprovodné akce: 19. října, 17.00, Mahulena Nešlehová: Život a dílo Bohumila Kubišty
Otevírací doba / Geöffnet: út–ne / Di–So, 10.00–12.00, 12.30–17.00

Souběžné výstavy

Jiří Balcar – Retrospektiva / Retrospektive

Velká galerie / Grosse Galerie, 13. 10. 2011–8. 1. 2012

Dagmar Urbánková – Chlebová Lhota

Museum Café, 13. 10. 2011–8. 1. 2012

Alexis Milne – Narušení pořádku / Dismantle the Order

Malá galerie / Kleine Galerie, Videoroom, 8. 9.–23. 10. 2011

Josef Zlamal – The Other Side

Malá galerie / Kleine Galerie, 27. 10. 2011–8. 1. 2012

Jan Švankmajer – Krátké filmy z 60. let

Videoroom, 27. 10. 2011–8. 1. 2012

Galerie výtvarného umění v Chebu

přispěvková organizace Karlovarského kraje

náměstí Krále Jiřího z Poděbrad 16, 350 02 Cheb

T: +420 354 422 450, F: +420 354 422 163

info@gavu.cz, www.gavu.cz

V roce 2011 vydala Galerie výtvarného umění v Chebu. Text Mahulena Nešlehová, překlad Walter Anuss, grafika Kolář & Kutálek, tisk Dragon Press, s. r. o., náklad 1000 ks.