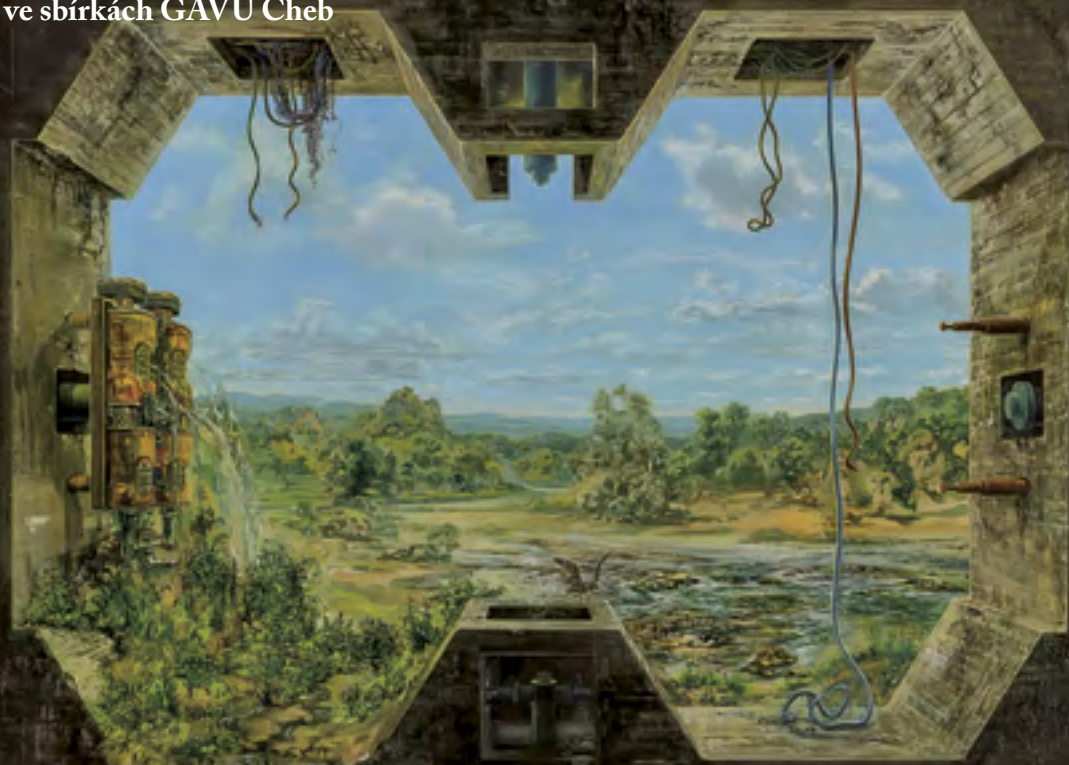


MOŽNOSTI MALBY: FRAUKNECHT – KOTYZA – PATERA – TÁZLER

Plzeňští malíři ve sbírkách GAVU Cheb



Galerie výtvarného umění v Chebu

12. 1. – 23. 4. 2017, vernisáž 11. ledna v 17.00

V roce 1968 realizovala Galerie výtvarného umění v Chebu projekt přehlídky tzv. regionálního umění, jehož smyslem nebyla jen prezentace umělecké činnosti ve třech českých regionech – jihočeském, severočeském a západočeském –, nýbrž výzva „k celkové bilanci a nepochybně i korektuře názorů na problematiku tzv. regionálního umění.“⁴¹ Jednalo se o výstavu nikoli přehledovou, nýbrž výběrovou, přísně „jurovanou“ (z přihlášených prací bylo vybráno přibližně 35 %). Organizaci oblastí a zde působících umělců určila struktura Svazu výtvarných umělců a jeho poboček. Jiří Vykoukal tehdy napsal zajímavý text, ve kterém stručně a výstižně nastínil problematičnost pojmu „regionální umění“: „Osobně se domnívám, že jeho používání i jako pouhého technického termínu není dnes únosné [...] Nejvýmluvnějším dokladem kontinuity výtvarného života v centrech a oblastech je zcela totožná struktura názorového rozpětí. Obávám se, že s tímiž neuhý, tímiž výtvarnými i myšlenkovými klíči je možné setkat se dnes jak na výstavě v Praze v Mánesu, tak dejme tomu v Ústí nad Labem nebo Plzni.“⁴² Současně však konstatoval, že realitu regionálního umění do značné míry ovládá „konformismus“ – na tom se mimochodem mnoho nezměnilo ani v rámci poboček Unie výtvarných umělců, polistopadového následníka Svazu. Přísné porotní hodnocení obeslaných děl bylo zárukou, že kolektivní projekt neupadne do osidel konformního „výtvarnictví“ a vydá nakonec relevantní zprávu o kvalitě umělecké aktivity v daných oblastech, aniž by tvorbu předem třídil podle stylových preferencí. Do výběru se tak dostala „vedle vysloveně aktuálních tendencí malba žánrového typu, vedle exklusivních abstraktních akcentů malba realistická až veristická apod.“, konstatoval Vykoukal.³

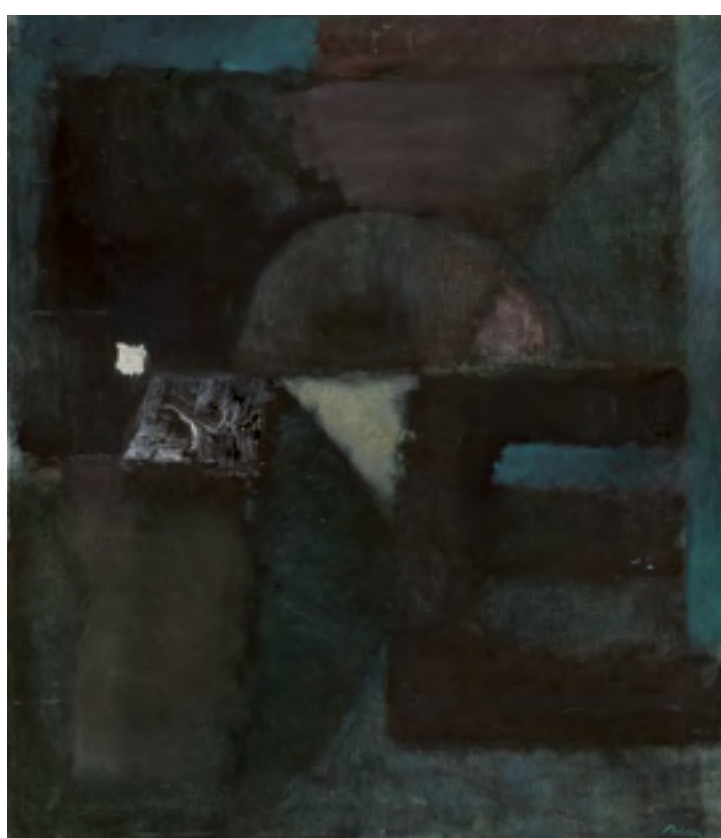
let, přičemž tato struktura, jako konfigurace znaků a forem, zůstává vázána na skutečnost. Tázler zde již rozvinul lyricky chápanou imaginativní poetiku přírodních fenoménů, k nimž se komplementárně vázala poetika civilistní. Pouze manýristická stylizace formy později ustoupí zjednodušené sumarizaci tvaru.

V době normalizace tvořila tato trojice malířů (spolu s básníkem a zčásti i experimentálním výtvarníkem Josefem Hrubým) v Plzni neformální, nikdy nezaloženou a nepojmenovanou, avšak faktickou skupinu, definujeme-li výtvarnou skupinu uměleckým přátelstvím, častým kontaktem, pravidelnými diskusemi, vzájemným sledováním tvorby a společným vystavováním, byla-li k tomu příležitost.⁵ Trojice Frauknecht–Patera–Tázler se společně představila v roce 1982 i v Galerii výtvarného umění v Chebu na výstavě *Západočestí umělci* (spolu s plzeňským sochařem Ladislavem Fládreem). Frauknecht a Tázler působili v šedesátých letech ve skupině Kontakt založené v Plzni roku 1962, Patera, který se narodil v Praze a formovalo jej mimoplzeňské prostředí, byl v té době členem skupiny MS založené roku 1958; v tomto roce měl však také první samostatnou výstavu v plzeňském divadle. V Plzni, kde působil zprvu externě a od poloviny sedmdesátých let trvale, se lidsky i umělecky sblížil právě s Frauknechtem a Tázlerem. Všichni tři v normalizačních letech (politické čistky postihly zejména Pateru a Frauknechta, kteří působili na vysokých školách) současně pozitivně ovlivňovali plzeňský výtvarný vývoj z pozice mimo nomenklaturu jako vedoucí malířských kurzů, z nichž vyšli i tvůrci jednoznačně přesahující významem své tvorby regionální hranice (např. Milan Maur, Václav Malina, Ladislav Sýkora). Po pádu totality v roce 1990 spoluzakládali tvůrčí skupinu P 89 odkazující

V rámci západočeské pobočky Svazu obeslali Trienále z Plzně také malíři Karel Frauknecht (1925–1994), Jiří Patera (1924–2003) a Miroslav Tázler (1925–2006), všichni narození kolem poloviny dvacátých let, v té době tedy všichni přibližně v Kristových letech, na prahu zralé fáze své tvorby. Frauknecht vystavil obraz *Schůze* z roku 1965 (kat. č. 118), formálně založený na dozvucích kubistické skladby figury a prostoru a tematicky odrážející autorův celoživotní urputný, levicově orientovaný sociální a politický zájem (Frauknecht, jeden z mnoha naivně agilních přívrženců komunistické ideologie, chápané jako vrcholový výhonek humanismu, byl v roce 1970 vyloučen z KSČ). Patera se představil obrazem *Šedá karta* (kat. č. 132) datovaným do roku 1967.⁴ Malba svým enigmatickým, abstraktně lyrickým charakterem patřila k tomu, co Vykoukal označil v rámci Trienále za „aktuální tendence“ a „exklusivně abstraktní akcenty“. Jednalo se o svrchovaný, neobyčejně kultivovaný a důsledný výraz autonomie malířského jazyka. Tázlerův obraz *Podzim* z roku 1968 (kat. č. 137) se sice rovněž hlásil k lyrické abstrakci, ovšem založené v tomto případě na tvarové stylizaci vizuální skutečnosti, která si v Tázlerově tvorbě ponechala určující roli. Všichni tři umělci ve vystavených dílech představili již typickou problematiku své tvorby. Frauknecht v kubizujícím rozložení a reintegraci prostoru předjímal své celoživotní ohledávání možností vzájemného vztahu výtvarných elementů a jejich struktury na jedné straně a vizuální reality na druhé, Patera, o rok starší než jeho kolegové, umělecky však zřetelně vyzrálejší, představil mistrovskou realizaci své osobité kompozičně-koloristické výstavby obrazu. Představovala radikální vykročení k abstraktní malířské struktuře, jež se u Pateru odehrálo již na přelomu padesátých a šedesátých

k jménu plzeňského literárního a výtvarného publicisty a kritika Bohumila Polana. Jejich neformální skupinové debaty se tak měly přesunout na platformu skutečné skupiny stimulující výtvarný život v Plzni. Skupina existuje dodnes, její vývoj šel však po postupném odchodu či skonu tří zakladatelských osobností jiným směrem a ze zakladatelské ideje a etosu mnoho nezbylo. Malíři Frauknecht, Patera a Tázler se stali osobnostmi profilujícími viditelné linie regionálních uměleckých dějin.⁶ O generaci mladší Vladivoj Kotyza (* 30. 11. 1943) nemohl být součástí uvedeného neoficiálního plzeňského malířského triumvirátu jak z generačních důvodů, tak i jakožto osobnost založená zcela soliterně. Závažností svého malířského přístupu a důrazem na možnosti malby, jež u něho technicky rozšiřovala profesionální restaurátorská příprava, však logicky doplňuje význam a odkaz jmenovaných umělců v plzeňském kontextu. Kotyzova malba vyniká technickou bravurou, která není nikdy samoučelná. Malba je médiem obrazové transformace skutečnosti jakoby zhuštěné v momentu hyperrealistické podrobnosti a jejího časového utkvění. Obecně tuto tvůrčí polohu vystihují termíny magický nebo fantastický realismus.⁷ Kotyza patřil ke klíčovými osobnostem generace narozené ve třicátých a čtyřicátých letech, jejichž tvorbu bylo možno rámcově zařadit pod tuto označení (např. Alena Koenigsmarková, Jiří Kovařík, Vojmír Frič).⁸ V Chebu se na jaře 1982 představil samostatně na výstavě *Vladivoj Kotyza: obrazy, kresby*. Galerie nedlouho předtím, v roce 1979, zakoupila dvě vynikající práce autora: obraz *Nový pobled* a *Figurální studii II*.

Petr Jindra



Jiří Patera, *Hloubení*, nedat., olej, plátno, 71 × 62 cm, inv. č. O 675

Jiří Patera, *Podzimní*, nedat., olej, plátno, 70 × 60 cm, inv. č. O 674



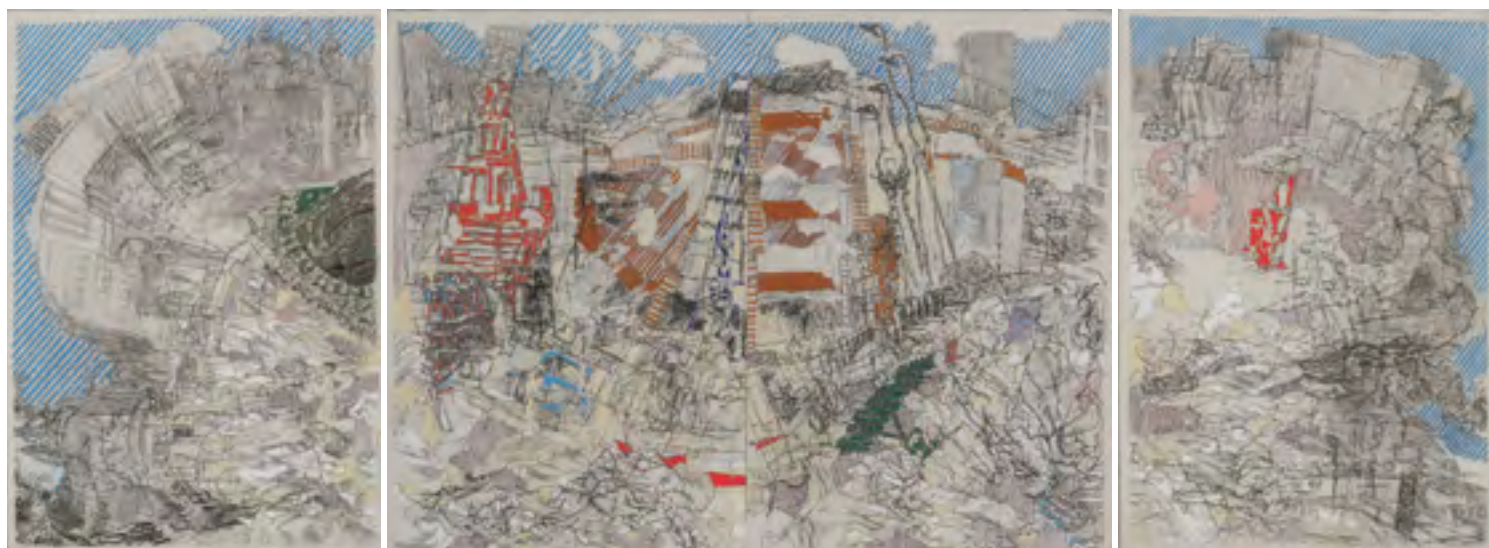
Jiří Patera, *Ateliér*, 1982, olej, plátno, 140 × 110 cm, inv. č. O 543

Pozoruhodný obraz *Hloubení* zakoupila GAVU v roce 1989, v souvislosti s přípravou samostatné umělcovy výstavy v roce 1990.⁹ Malířským provedením, citlivě propracovanou tmavou tonalitou a pojetím malby jako autonomního sémantického pole je obraz blízký plátnu *Šedá karta*, které reprezentovalo Paterovu tvorbu na zmíněném Trienále. Obraz patří do téhož, mimořádně cenného období umělcovy tvorby.

Obraz *Ateliér* GAVU zakoupila v roce 1982 v souvislosti s výstavou *Západočestí umělci* pořádanou téhož roku (viz výše) a obraz *Podzimní* v roce 1989 (spolu s plátnem *Hloubení*), snad již v souvislosti s přípravou Paterovy samostatné výstavy v roce 1990. Obrazy pocházející z Paterovy tvorby přelomu sedmdesátých a osmdesátých let názorně ukazují její tehdejší principy kompoziční a barevné výstavby plochy. Je zde jakési gravitační jádro, z něhož jsou vyvedeny zde obsažené rytmické a valérové možnosti do obrazové plochy na způsob hudební kompozice. Patera měl silný smysl pro kompozičně-koloristickou výstavbu obrazu, z níž vytvořil určitou metodiku, kterou si jeho žáci z plzeňského kroužku někdy až mechanicky osvojovali. V autorově pojetí však byla malba paralelou přírodní řecké filosofie, opírající se o živlovou skladbu světa. Konečně Paterův fenomenologický přístup k realitě udržoval a ve zdánlivě zcela abstraktních kompozicích, k nimž patří obě díla, vztah obrazu k smyslové skutečnosti.

Krajní části *Triptychu* zakoupeného GAVU v roce 1990 označil autor jako topografický raport: *září, říjen 85: III. řada. Moskevská k Mráčku IV. F. 1. část / září, říjen 85: III. řada. Moskevská k nádraží V. F. 2. část.*

Frauknecht experimentoval s možnostmi malby s pozoruhodnou samostatností a osobitostí jak formálně, tak tematicky. K malířsky unikátnímu námětu urbanistické mapy části města Plzně Frauknechta zřejmě přivedly



Karel Frauknecht, *Triptych*, 1985, tempera, papír, 62 × 42,5 cm, 62 × 82 cm, 61 × 42 cm, inv. č. O 686/1–3

Nedatovaný obraz zakoupený GAVU v roce 1975 vznikl zřejmě v této době nebo nedlouho před tím. Je názorným příkladem té polohy Tázlerovy tvorby, která sahá až do šedesátých let a v níž je ikonografie civilizačních relikvů (zde nevyužívané betonové masy krytu) zakomponována do přírodního prostoru a času, přesahujících efemérní účín a účel věci. Tázler tematizoval meditativní možnosti objektu zbaveného funkce tím, že jeho objem přiblížil a přeměnil v chvějivou fakturu malby. Současně položil do působivé juxtapozice geometrické okénko střílny připomínající orámovanou černou ikonu a dva křehké stvolky s květy.



Miroslav Tázler, *Opuštěná pevnost, nedat.*, olej, plátno, 85 × 65 cm, inv. č. O 421



Vladivoj Kotyza, *Nový pohled*, 1978–1979, olej, plátno, 80,5 × 101 cm, inv. č. O 489



Vladivoj Kotyza, *Figurální studie II, kol. 1978*, kombinovaná technika, papír, 35 × 36 cm, inv. č. O 488

¹ Jiří Vykoukal, *1. trienále jihočeských, severočeských a západočeských výtvarných umělců, Galerie výtvarného umění v Chebu*, říjen 1968 – leden 1969, Cheb 1968, nepag.

² Tamtéž.

³ Tamtéž.

⁴ Autor malbu v následujících letech snad přepracovával, jak naznačil Bronislav Losenický, který obraz pod názvem *Šedivá karta* datoval do let 1967–1969. Bronislav Losenický, Jiří Patera. Osobnost zásadní orientace moderní kultury v Plzni, in: Marcel Fišer – Bronislav Losenický – Václav Malina (texty): *Kolorismus. Jiří Patera a jeho škola v Plzni*, Plzeň 2003, s. 17–26, zde s. 19.

⁵ Tuto skutečnost reflektovala výstava Patera, Frauknecht, Tázler v Západočeské galerii v Plzni (5. května – 21. června 1998) doprovázená brožurou: Josef Hrubý – Jana Potužáková – Božena Vachudová – Jiří Vykoukal (texty), Patera, Frauknecht, Tázler, Plzeň 1998.

⁶ Bronislav Losenický – Václav Malina – Jan Souček, *Od záchrany k erupci. Karel Frauknecht a dynamická malba v Plzni*, Galerie města Plzně, 18. listopadu – 30. prosince 2004, Plzeň 2004. Marcel Fišer – Bronislav Losenický – Václav Malina, *Kolorismus. Jiří Patera a jeho škola v Plzni*, (kat. výst.), Galerie města Plzně, 4. září – 12. října 2003, Plzeň 2003. Petr Jindra (ed.), *Zření. Miroslav Tázler a meditativně-lyrické tendence v plzeňské tvorbě*, Galerie města Plzně (kat. výst.), 16. listopadu 2006 – 7. ledna 2007, Plzeň 2006.

⁷ Viz Petr Jindra, *Jiná skutečnost. Magický realismus a imaginativní umění v Plzni*, Galerie města Plzně, (kat. výst.), 13. listopadu 2008 – 18. ledna 2009, Plzeň 2008, s. 26–33; Jan Jedlička – Vojtěch Lahoda, *Fantastický realismus 1960–1966. Jan Jedlička – Vladivoj Kotyza – Mikuláš Rachlík*, (kat. výst.), Galerie města Plzně, 14. listopadu 2013 – 30. ledna 2014, Plzeň 2013.

⁸ Petr Jindra, *Jiná skutečnost. Magický realismus a imaginativní umění v Plzni*, Galerie města Plzně, (kat. výst.), 13. listopadu 2008 – 18. ledna 2009, Plzeň 2008.

⁹ *Jiří Patera*. Galerie výtvarného umění v Chebu, červenec–listopad 1990.

jeho setrvalé sociální zájmy. Městská struktura se současně stala východiskem strukturního experimentu malby, topografie města možností topografie malby, která tematizuje napětí mezi exaktním technickým výkresem a rozzechvělou, nervní kresbou evokující, jako emoční seismograf, podstatu městského prostoru naplněného lidskou existencí.

Obraz zakoupený GAVU v roce 1982 je kvalitní realizací patrně nejsilnější linie Tázlerovy tvorby ze sedmdesátých až osmdesátých let, ve které minimalistickou tematizací přírodního fenoménu, zobecněním tvaru a jeho monochromním, minuciózně zpracovaným malířským pojetím dospívá k autonomní, rytmicky traktované a harmonicky valérované ploše takřka hudebních kvalit, jež prezentuje vlastní přírodní element v neobvyklé fenomenální sumarizaci. Vedle cyklu „lesů“ zpracoval podobným způsobem v sériích též motivy „vodních hladin“ a „jezů“.



Miroslav Tázler, *Červený les, nedat.*, olej, plátno, 80 × 71 cm, inv. č. O 549

Obraz patří k vrcholným realizacím té linie Kotyzovy tvorby, kterou tematicky charakterizují prostorové průhledy do civilizační dystopie v závratné veristické perspektivě, ovlivněné imaginací science fiction. Pohled diváka je situován do temného interiéru betonového skeletu destrüvaného časem, s vyhrželými prvky jakéhosi důmyslného technického aparátu. V centrálním průhledu září jasná říční krajina v poledním světle. Exteriér tvoří přírodní kontrast k infernu betonového interiéru a současně tematizuje existenciální intenzitu bezčasého momentu poledne, který je pro ikonografii Kotyzových prací z šedesátých a sedmdesátých let příznačný. GAVU zakoupila obraz v roce 1979.

Preciözní malířská skica je znamenitým příkladem Kotyzovy zobrazovací schopnosti využívající technických fines, které prezentují jakousi až závratí vidění. Pochází z téže doby jako *Nový pohled*, k němuž tvoří zajímavý, nezamýšlený komplement. Kompozici určuje otevřený pravoúhlý koridor s postavou běžce vbíhajícího do prostoru diváka. Vnímání hloubky tak ovládá pohyb centrální postavy, směřující zvenčí dovnitř, k oku diváka. Také zde je tematizován bezčasý moment, ovšem paradoxně v hektickém okamžiku pohybu, který jako by deformoval časoprostorové kontinuum zachycené v nepostřehnutelném zastavení. GAVU zakoupila obraz v roce 1979.

Možnosti malby: Patera – Tázler – Frauknecht – Kotyza Plzeňští autoři ve sbírkách GAVU Cheb

Výstava z depozitáře
12. 1. – 23. 4. 2017
Kurátor: Petr Jindra
Vernisáž 11. ledna v 17.00
Otevírací doba: út – ne, 10.00 – 17.00

Souběžné výstavy

Václav Malina, Milan Maur, Paralelní roky, Velká galerie, 12. 1. – 26. 3.
Šárka Koudelová / PRISM, Malá galerie, 5. 1. – 26. 3.
Antonín Střížek, Sedící Kristus, 1994, Opus magnum, 12. 1. – 2. 4.
Plastimat Liberec, Retromuseum, 2. 2. – 30. 4.

Galerie výtvarného umění v Chebu

příspěvková výtvarná 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



Výstavní program GAVU Cheb je podpořen z grantového programu MK ČR.
V roce 2017 vydala Galerie výtvarného umění v Chebu. Text Petr Jindra, grafika Kolář & Kutálek, tisk Dragon Press, s. r. o., náklad 500 ks.