

NEMĚL, ISEM TO VŮBEC KRESLIT. LUDŮVI SE
TO ZAKLÍBLO A TED MU TO BUDU TĚŽKO ROZMLUVAT
LOUJI SE TO TAK # LETAKY NELEBI, ASPOŇ MAM PO-
TVRZENY, ŽE NEISEM MAXOR A NEPOZNÁM FAUL

~~SPÁLIT SE O SEN~~

Mam to shodaka left dva jilany - ① 2h
všim grafika (i když s malou lektorací
a ② jistě, souvislosti s křivky sečen
a tvůrčí a odhad pro kompozici a styl
ho listu. Tím jsem si jistý. Vlastně jsem
to tak od začátku plánoval, jak jsem a
jinosti nakreslil i ten náčrt a předtím
si rešeršoval problémy. Výsledkem musel být
grafický list, vyrobený jasně pro obal té-
hle knihy a basta. Byl jsem si tím jistý
ale stejně jsem si do té předtím zhruba
křivka náčrtů, abych si jistě, že se
nezlepu. A je jasné, že ne. Doufám, že snad
nějaké ukázkou těch předtím a teď.
Soga NAMY (nebo zobra) bych uměl vše-
no pod obraz, rok 2024 do práva, jako 8:8-
mávný grafický listů a křivky garby.

Jak jsem předtím křivky, pak třeba a ty
dívky, nebo raději nebyl. Je předtím
mí podobu křivky nakonec bránil můj
mož jsem chtěl. Jsem se vůbec spouštěl
by rozhodnutí křivky (jistě je poražení
se nájiměním. Je jsem si taky předtím
mýšlel, že by to mohlo fungovat - nejsem
můj, 55 let bych si s tím jasně nakreslil
dokonce ani by práce ani nebylo toho, když
jsem viděl křivky a křivky by předtím.
Ale myslím, že třeba je křivky a předtím
taky - když jsem předtím malou odhodlím předtím
si křivky a předtím předtím jasně, předtím.
Edl si ten náčrt a předtím: já si jasně
časem a jasně. Jasně tomu dost jasně
předtím předtím s tou křivkou a jasně, když
jsem chtěl a jasně jasně předtím.

ÚVOD

Psát kritické texty, přesněji komentovat nějak pravidelněji umělecký provoz a společenské klima, pozorované nejčastěji prizmatem mé profese výtvarníka, jsem začal zhruba před dvaceti lety. Měl jsem sice ve svých skicácích a pracovních sešitech množství poznámek na nejrůznější témata, která mě zaujala už mnohem dříve, ale moje první publikované texty pocházejí z roku 2003. Úzce to souvisí s tím, že právě tehdy jsem konečně dokázal prolomit svůj konzervatismus, lze-li tak hloupou umíněnost vůbec nazvat, a přešel od rukopisných poznámek, které by po mně stejně nikdo nepřečetl, k psaní na počítači. Což v praxi znamenalo nejen mnohem pohodlnější autorskou editaci, ale také snadnou distribuci mých písemností nejprve na mailové adresy několika přátel a prakticky vzápětí na stránky spřátelených periodik.

Po dvaceti letech práce, povzbuzován zmíněnými kamarády a kolegy, k jejichž názorům chovám důvěru, jsem se rozhodl ze svých textů uspořádat výběr a umístit je na časovou osu, bez ohledu na to, kde původně vyšly. Předem jsem také s účinnou pomocí kamaráda Pavla Büchlera vyřadil některé rozsáhlejší úvahy, rozhovory a texty, které by se neobešly bez obrazového doprovodu. Další selekcí v zájmu výsledného tvaru jsem se rozhodl pověřit Petra Jediného Novotného, v jehož schopnost takového výsledku dosáhnout věřím.

Když jsem svoje texty v nových souvislostech procházel, překvapilo mě, jak obsedantně se k některým tématům vracím, i když v běhu let částečně měním pozorovací stanoviště. Budu se muset podívat do mých dávných rukopisných poznámek, možná se z nich dozvím, kdy „to“ začalo...

K. H., březen 2024

Místo motta

To, že moudřejší ustoupí, je bezpochyby idiotské a navíc zcela chybně formulované doporučení. Aby nedošlo hned na začátku k mýlce, spěchám podotknout, že nejsem přesvědčen ani o tom, že „silnější pes mrdá“. Správně by totiž mělo znít: Moudřejší pozná, kdy a za jakých okolností je možné ustoupit, stejně jako kdy to možné není, ani za cenu nevyhnutelné prohry.

Pokud totiž budou moudřejší stále jenom ustupovat a silnější s železnou pravidelností „mrdat“, je zřejmé, že nic nebude stát v cestě tomu, aby napořád vítězili jen blbci.

TAJEMSTVÍ RŮŽOVÝCH ŽEN OKLAMANÉHO VIZIONÁŘE

Stalo se příjemnou jistotou, že výstavy pořádané v Jízdárně Pražského hradu jsou nejen věnovány skutečně zajímavým umělcům, ale také pečlivě a invenčně instalovány a doprovázeny výpravnými katalogy. Výstava *Ladislav Sutnar Praha – New York – Design in Action* (20. 6. – 26. 10. 2003) však překonává i všechna taková očekávání. Velmi působivý je již samotný venkovní vstup do expozice, s neonovou iniciálou S, sevřenou v kruhu a umístěnou na černém podkladě. Nade dveřmi vstupu uvnitř výstavního prostoru je pak umístěna projekční plocha (autor projekce Petr Knobloch), rozdělená vertikálně na dvě části. Ta volně plynoucími detaily vtahuje diváky, jaksi mimochodem, hlouběji do atmosféry výstavy. Detaily vytržené z původních kontextů se tu stávají přehlídkou stavebních prvků Sutnarovy práce a sousedství s vedlejším plátnem nabízí možnost spatřit je v nových souvislostech, které mnohdy působí rafinovaně a promyšleně a jsou vynikajícím pomocníkem při pouti dobrodružným terénem výstavy.

Samotná instalace je velmi přehledná, vychází z dobové posloupnosti vzniku jednotlivých exponátů i z barevné logiky Sutnarových prací. Sympatické je, že se autoři instalace (Olgoj Chorchoj) nebojí ani tzv. ztratit místo a frontální stěnu výstavního prostoru využívají jako plochu pro Sutnarův portrét, provedený v černé a šedé gigantickým rastrem. Doprovodná typografie výstavy je věcná a stylová. Snad pouze panel s časosledem autorových významných životních dat a aktivit je poněkud nepřehledný, byť velmi „sutnarovský“. Samostatnou kapitolu tvoří katalog. V tomto případě by bylo vhodnější označení monografie, koncipovaná s přihlédnutím k potřebám výstavy. Její grafická podoba (Studio Machek & Babák) je doslova prostoupena duchem Sutnarovy práce, aniž na ní však jakkoliv parazituje. Vynikající text Ivy Janákové ve zmíněných souvislostech už působí „jen“ jako naprostá samozřejmost. Vše dohromady tvoří mimořádně silný celek a podává překvapivou zprávu, mimo jiné i o době vzniku představovaných prací. Možnost stát se účastníkem nabízené „hry“ však není profesně omezená a závislá na tom, zda je její aktér sám grafickým designérem či malířem. Znovunalézání ztracené dokonalosti nebo objevování hodnot zcela nových může být výzvou pro jakéhokoliv přemýšlivého návštěvníka.

Sutnarovy práce z dvacátých, ale především třicátých let minulého století pozoruhodně korespondují se současnou představou grafiků o podobě grafického designu, což autora v očích dnešních pozorovatelů činí ještě jasnozřivějším a předvídavějším. V praxi knižní úpravy se tu třeba setkáváme s jasnou, nedekoratívní typografií, občas umístovanou na nejrůzněji skloněnou osu. Základem pro ni často bývá jednoznačně barevný geometrický tvar, zpravidla obdélník, použitý jako nálepka, nebo spadající ve třech směrech z formátu. Vlastním obrazovým sdělením bývá fotografie nebo kresba, mnohdy figurální, vytržená odretušováním ze svého původního prostředí. Ty pak bývají zatónovány komplementárně k barvě podkladu typografie, popřípadě se pokoušejí barevně „překvapit“. Z prací představených na Sutnarově výstavě je možno jako příklad uvést např. obálky spisů G. B. Shawa (Družstevní práce 1930–1933) nebo spisů Emila Vachka (Sfinx – Bohumil Janda 1930). Sutnarovy plakáty z dvacátých a třicátých let působí podobně současně. Nakladatelský plakát Družstevní práce (1930) zachází s modifikovanou značkou nebo spíše iniciálami nakladatelství, které zaplňují téměř celou jeho plochu, a to bez hloupé a samoučelné hry s polotóny, již by možná bylo použito nádavkem dnes. Plakát pro *Nové divadlo* (1935) je pak svého druhu technickým výkresem či návodem k použití. Tiskovým podáním nesnesou zmíněné práce pochopitelně srovnání se současnou produkcí, o to překvapivěji však vyznívá jejich zjevná příslušnost jak k době svého vzniku, tak k době naší.

Sutnarovy americké práce pak z dnešního pohledu působí téměř jako proroctví. Cesta za hledáním čistého tvaru (zde si nelze nevzpomenout na jeho čajové a nápojové soupravy pro Krásnou jizbu ze třicátých let) se stává ústředním tématem autorova směřování. Organizace poměru potištěné a prázdné plochy je jedním z nejdůležitějších prvků jeho práce. A je zřejmé, že srdcem je autor na straně té prázdné. Samotná grafika se mění ve znak, nákres, „zbytkovou“ zkratku, která často upomíná na zpracování počítačem v programu Illustrator. A to v době, kdy počítače o velikosti několika místností využívaly v USA v naprosté tajnosti pouze armádní kruhy. Barevnost Sutnarových návrhů je již zcela stabilizovaná. Bílá a černá, jako doplněk žlutá, přímá červená, modrá nebo oranžová. Výtvarná stránka autorových objevů se zdá být dokončena. Zbývá tedy nalézt odpovídající prostor pro její použití. Je zřejmé, že takto velkorýsým výtvarným koncepcím nebude postačovat plocha knižního obalu či rozvrh reklamního katalogu. Jsou přímo předurčeny k použití na velkých designérských úkolech. Firemní styl – corporate identity, dosud ještě mladá a formující se disciplína, a samozřejmě i Spojené státy jsou pro to velmi dobrým terénem.

A zde se náhle vynořuje několik zásadních otázek. Je příběh Ladislava Sutnara příběhem muže, který chtěl ovlivnit výtvarnou stylizaci svých zákazníků do nejmenších detailů, od dopisního papíru až po umístění loga na fasádě správní

budovy firmy, kterému se však díky jeho známé neústupnosti ve věci každého jednotlivého detailu nepovedlo své sny uskutečnit? Nebo hledíme na práci muže, který formálně dokonale vybaven a na zakázkách menšího rozměru procvičen naráží náhle a s překvapením na samotnou podstatu velkých zakázek, zjednodušujících, manipulujících a kampaňovitých? Je možné, že by zapálený propagátor inženýrské podstaty výtvarného díla zahlédl náhle v práci na „jednotném vizuálním stylu“ kteréhosi z klientů cosi konfekčního, potlačujícího svobodnou osobnost a zavádějícího obratně jakýsi druh kolektivismu a stádnosti? Napadne jej snad v této souvislosti, že čím větší skupinu pozorovatelů bude chtít úspěšně oslovit, tím primitivnější formu bude nucen zvolit? Jaká je osobní situace člověka, který je autorem naprosto čistých znaků a ideogramů v době, v níž je široké publikum není zvyklé číst, a tudíž jim ani nerozumí? Je možné ideální tvar zbanalizovat ve snaze vyjít vstříc nezkušenému čtenáři výtvarných zkratk, a necítit se přitom jako idiot?

Současná společnost má bezmála padesátiletou intenzivní zkušenost se čtením grafických symbolů všeho druhu a kvality, od označení toalet přes informační systémy nádraží, letišť a nemocnic po sdělení, jak s kterou obalovinou naložit po spotřebování jejího obsahu. Jaké však zažívá pocity vizionář, když objasňuje své výtvarné postupy kapitánovi průmyslu, který touto padesátiletou zkušeností neměl příležitost projít? Muž, z jehož práce je vedle silného estetického zážitku cítit zjevná radost z přemýšlení, pravděpodobně musel tušit, jaká jsou úskalí práce na velkých výtvarných celcích, zejména v jeho takřikajíc „pionýrské“ době. Totiž – čím bude práce z uměleckého hlediska zdařilejší, tím nižší zřejmě bude její masová srozumitelnost. A protože jen minimum jejích „čtenářů“ se bude schopno v této převratné novince zorientovat, musí působit nesympaticky elitářsky. A stane se tak pravým protimluvem hledání nové řeči „beze slov“. Naději na úspěch by tedy sotva měla dokonalá stylizace a odstranění všech plevelných prvků zakázky. Ohlas by se pravděpodobně dostavil spíše na základě účelového zjednodušení, jistého druhu žoviálního protektorství a skončil by pokusem zavést jednu závaznou normu pro tuto a všechny další následující zakázky. Náhle na nás odkudsi potměšile vykoukne pravá tvář takového řešení problému – tvář „normalizace“. Nechuť autora vyhovět zákazníkovi, je-li si jist svým řešením, je zajisté pochopitelná. Nebýt ústupnosti v situacích, do nichž nepatří, mohlo by se užité umění nazývat uměním bez dalšího přívlastku; a solitérství, svoboda ducha a očistná „protistádní“ anarchie by nemusely být výsadami umění volného.

Alé zpět k Sutnarovi: Pociťil tedy tento muž při hledání dokonalého tvaru a ideálního uspořádání všech komponentů díla svazující roli profánních zakázek a začal se jim programově vzdalovat, aby následně kompenzoval svoje zklamání v malbě, kde mohl objevené principy využít bez nekompetentních doporučení

investora? Nebo to byla opravdu jeho nekonsenzuálnost, která od něj odvrace-la potenciální zákaznky? Mnoha vizionářům nebylo dopřáno svůj sen dosnít. A v mnoha případech to bylo bezesporu dobře pro nás ostatní. Chtěl-li Ladislav Sutnar dosnít svůj sen o čistém racionálně-instruktivním designu a bylo-li mu v tom zabráněno pouze zvenčí, byla to jistě osobní tragédie. Pro nás, kteří máme možnost sledovat jeho dílo dnes, je ovšem tato tragédie vyvážena skutečností, že jej přimkla ještě více k malbě, v níž byl schopen svých pozorování a objevů z tak zdánlivě odtažitě činnosti, jako je design inženýrské inspirace, beze zbytku využít.

Expozice Sutnarova malířského díla je vlastně výstavou ve výstavě. Je srdcem výstavního prostoru, vymezena panelovou mandorlou, uvnitř níž jsou obrazy zavěšeny. Svět designu zůstává vně tohoto snažení a odehrává se „za zdí“, spojen s prostorem obrazů pouze úzkou chodbou, jakousi aortou tohoto pozoruhodného těla. Začíná nerozměrným obrazem, který svou poetikou, barevností i zpracová-ním odkazuje kamsi k Devětsilu, ještě lépe snad k malbě Adolfa Hoffmeistera. Hlavní kolekce zhruba pětadvaceti obrazů, o mnoho rozměrnějších pláten, však tvoří kompaktní celek zcela odlišné inspirace, stylizace a podání. Tématem těchto obrazů jsou bez výjimky ženské postavy, občas přioděné různými textilními součástmi. To, že jsou zde zpodobněny právě ženy, má velmi pravděpodobně svůj význam. Má ho jistě pro autora i pro některé z diváků, ale pro obraz samotný to hraje roli jakéhosi „dvojitého agenta“. Jedním z dobrých důvodů, proč jsou na ob-razech právě ženy a ne třeba automobily, je fakt, že automobily, přese všechnu svou krásu, nemohou klást údy ladně přes sebe ani se tak zajímavě předklánět či zaklánět. Neboť autor hledá možnost, jak uvést formy tu do souladu a onde do kon-fliktu. Protože – a přestože – je Sutnarova malba spjata s dobou svého vzniku a zařazuje se do proudu popartové figurace, je ve skutečnosti jiná. Především, ač vzniká ve Spojených státech, podobá se spíše malbám Sutnarových evropských současníků (např. Davida Hockneye). Hledá opodstatnění ve formální, nebo lépe formové neotřelosti. Technika malby je celkem neosobní: klidné, nemodelované plochy čistých barev na neutrálním, monochromním pozadí. Vzhledem ke zvolenému tématu jistě nepřekvapí, že z barev převažuje růžová. Je tu však něco, co překvapí velmi – totiž přípravné studie menších formátů, koláže z barevných papírů na papírových podložkách. Autor na nich pečlivě zkoumá tvarosloví budou-cích obrazů. A výzkum je zřejmě vždy dotážen až do konce, neboť na definitivních obrazech jsou skici víceméně pouze zvětšeny a převedeny do jiného materiálu. Vše je barevně, tvarově i hmotově „dovyváženo“. Vše je exaktní, dořečené a ja-koby vylučující jakoukoliv změnu. Je tu však zřetelně přítomná i radost ze hry. Není to ale hra, kterou člověk u malby obvykle očekává – hra světla a stínů, past a lazur nebo intenzity dotyků štětce a autorského rukopisu. Tato hra se vyžívá v tom, že každé proč jednotlivé linie či plochy má své proto v linii či ploše jiné.

A nemá-li jej, je to proto, aby nás poděsil náhlý pocit vratkosti a nestálosti. Ne však příběhu, ale forem. A tak se Sutnar stává opět designérem v tom nejméně očekávaném okamžiku – uprostřed svobodné malby.

Těchto několik poznámek na okraj výstavy Ladislava Sutnara se pokouší hledat pohnutky a východiska jeho práce. Některé z nich dokonce pochybují o autorské svobodě jeho rozhodnutí a snaží se mu podsouvat dilemata, před kterými možná nikdy nestál. Kdyby však předměty našeho obdivu neměly svá „mateřská znaménka“, počaly by být krajně podezřelé. Ostatně, i na některých ze Sutnarových růžových krásek lze tušit pihy, vymykající se velikostí a zbarvením vkusu kdesi výše zmiňovaného „širokého publika“.

Kritická Příloha Revolver Revue 27/2003