

# PRAGUE STUCKISTS

Muzeum města Brna  
17. 2. – 1. 5. 2016

**Výstava se koná pod záštitou primátora  
statutárního města Brna Ing. Petra Vokrála.**

## Prague Stuckists na Špilberku

V roce 2004 jsem se při pobytu v Londýně seznámil se stuckistickým hnutím. Stuckismus vznikl v britské metropoli v roce 1999 jako reakce na mohutný nástup konceptuálních trendů a nových médií. Stuckismus prosazoval myšlenku, že malba není mrtvá, a že má svou budoucnost i v umění 21. století. Pod tímto podnětem jsem po návratu do České republiky zorganizoval projekt Prague Stuckists, jehož cílem bylo prezentovat různé styly současné klasické nekonceptuální malby představitelů mladší výtvarné generace v Čechách a na Moravě. Název projektu jsem zvolil tak, aby byl dobře pochopitelný v zahraničí, pro které je slovo Prague nejznámějším pojmem vztahujícím se k naší republice. Projekt jsem ovšem koncipoval tak, abych upozornil na fakt, že u nás existují dvě hlavní výtvarná centra, Praha a Brno. Prague Stuckists jsem organizoval jako volné sdružení nezávislých výrazných uměleckých individualit, v němž měli rovnoměrné zastoupení autoři z moravské i české metropole. Personální obsazení projektu prošlo během dvanácti let mnohými změnami. Za těch dvanáct let prošla mnohými změnami i naše výtvarná scéna. Projekt vznikal ve vyhrocené atmosféře napětí, které panovalo mezi přívrženci klasických a konceptuálních uměleckých směrů. Mezitím se hroty konfliktu dávno otupily a klasické a konceptuální trendy dnes v poklidu existují vedle sebe a někdy i ve vzájemné kooperaci. Nicméně i tak stojí za to seznamovat veřejnost se zajímavými proudy současného klasicky orientovaného

výtvarného umění. Oficiální muzea a galerie dnes nabízejí výstavy současné konceptuální i klasické tvorby, takže má divák dostatek možností vybrat si to, co je nejbližší jeho vlastnímu vkusu. Vlastní vkus je ostatně nejlepší způsob jak se orientovat ve světě současného umění, kde působí stále více autorů a tím se stává spektrum tvorby různorodější a nepřehlednější. Možná ale příští generace najdou ve zpětném pohledu na naši současnost jednotící prvky, které s odstupem spojí zdánlivě nesourodé fragmenty různých výtvarných proudu, a celou naši dobu budou vnímat jako jeden umělecký sloh, kterému vymyslí nový název. To je ostatně proces, který v historii stále probíhá. Středověký člověk netušil, že žije v gotice, ani barokní, že žije v baroku, natož aby ho napadlo, že Rembrandt a Rubens mohou mít něco společného. Projekt Prague Stuckists chce nabídnout jeden z možných pohledů na současné výtvarné dění u nás, aniž by si osoboval nárok na objektivitu.

I když se projekt Prague Stuckists primárně zaměřuje na malbu, je už od počátku jeho součástí má fotografická tvorba. Je to dáno tím, že pracuji spíše s malířským viděním než s fotografickou estetikou, jak ji zformovalo 20. století. Je mi blízká tradice fotografie 19. století, která usilovala do jisté míry o malířské vyznění snímku. Toto vnímání dosáhlo vrcholu v secesním piktorialismu, který ovládal fotografii přelomu 19. a 20. století, než ho vytlačily do pozadí konstruktivistické postupy avantgardy. Ve svých snímcích se soustředím

na krajinu nočních měst. Snažím se upozadit své tvůrčí ego a stát se dokumentátorem specifické atmosféry jednotlivých městských čtvrtí. Každé město má své specifické barvy, chutě a vůně. To stejné platí o atmosféře různých čtvrtí v jednom městě. Jinou atmosféru mají v Brně Husovice a jinou Staré Brno, jinak působí v Praze Žižkov a jinak Smíchov, jinak vyznívá v Londýně Croydon a jinak Shoreditch. Myslím si, že nejlépe se dá atmosféra městských čtvrtí vnímat v noci. Tehdy utichne pracovní shon velkoměsta a v liduprázdných ulicích je možné vnímat místní *genius loci*. Všechno působí vznešeněji a velebněji, jako by se teprve v nočním tichu mohl rozezvučet utajený hlas městské čtvrti, který se nese vysoko vzhůru, aby se rozesněl na mohutné nebeské klenbě.

Na svých fotografiích nedokumentuji suše a popisně podobu různých zákoutí. Hlavní roli pro mě hraje barva a světlo. V jejich vzájemné kombinaci a spolupůsobení je možné stopovat atmosféru daného místa. Odstíny barev tvarovaných světlem se v jiných částech města trochu liší a pozornému divákovi prozradí leccos o specifické příchuti čtvrti. Atmosféra čtvrti není úplně nehybná, ale mění se v průběhu ročních dob. Zachycení proměn atmosféry v závislosti na ročních dobách je dalším cílem mých fotografií. Snaha o vystižení *genia loci* stojí i za mými graficky manipulovanými fotografiemi. Smyslem těchto manipulací není pokus o lacinou efektnost, ani didaktická osvěta, co se dá dělat s moderními grafickými programy, ale zase jen úsilí o vystižení skryté duše města nazírané z různých úhlů pohledu.

Jan Spěváček patří mezi někdejší žáky Jiřího Načeradského na Fakultě výtvarných umění v Brně. I když se Načeradský v 60. letech 20. století etabloval jako jeden z nejvýraznějších představitelů tuzemské nové figurace, Spěváčkova tematická škála pokrývá širší spektrum malířských žánrů. Vedle figurativní tvorby se věnuje také krajinomalbě. Krajinomalba se postupně stala hlavní oblastí Spěváčkova výtvarného zájmu a to především v motivu vodních hladin. Výrazovou sílu vodních hladin evropskému umění objevil symbolismus přelomu 19. a 20. století. Stalo se to především zásluhou belgického symbolisty Fernanda Khnopffa, který prvotní inspiraci anglickými prerafaelity přetavil ve svébytnou oblast malířské tvorby ovlivňující ve své době umělce ve všech koutech Evropy. Témata vodních hladin nebyla samoúčelná, ale symbolizovala ponor do hlubin vlastní duše otevírající prostor pro introspekci a meditaci. I když Spěváček maluje své obrazy sto let po dané umělecké epoše ve zcela jiném kontextu, představuje i pro něj podstatu jeho prací právě duchovní složka zmíněného motivu. Soustředěný záběr na vodní hladinu prošel u Spěváčka za téměř dvě desetiletí postupnými proměnami.

Na konci 90. let vynikaly Spěváčkovy vodní hladiny vyříbeným smyslem pro zachycení atmosféry. Jemné přechody barevných odstínů navozovaly iluzi citlivého vystižení atmosféry konkrétního místa a času. Vyzářovaly sugestivní náladu, která podněcovala k melancholickému přemítání. Po roce 2000 Spěváček opustil jemnou práci s barevnými odstíny a soustředil se na hutnou

strukturu malířské hmoty. Zmizely odstupňované tóny atmosfér a vodní hladina se stala jakýmsi obecným substrátem pronikajícím k podstatě materie. Obrazy až na dřeň oproštěné od všech vlivů okolí přiváděly diváka k soustředěné meditaci témař buddhistického charakteru. Obecně se malíř tehdy ve své tvorbě dostal k určité minimalistické poloze. Kolem roku 2005 se do Spěváčkových vodních hladin začaly vracet barevné atmosféry. Nešlo ovšem o návrat k dřívější tvorbě v pravém slova smyslu, ale o jistý druh syntézy, kdy se čistě náladový pohled na vodní plochy organicky spojil se soustředěným meditačním ponorem do krajinny. Nedlouho poté začal autor zaplňovat jezera a kaluže kachničkami, skutečnými a ve větší míře i gumovými. Jejich prostřednictvím začaly do obrazů pronikat groteskní náměty, ale i filozofická zamyšlení. Kolem roku 2010 se konkrétní motiv kachniček transformoval do abstraktnější polohy v cyklu biotopů. Spěváček sleduje vodu primárně jako prostředí života specifické komunity živočichů a organismů. Tyto živé bytosti na obraze mnohdy nejsou patrné a dají se jen tušit pod vodním povrchem. Spěváček omezuje rozsah barevné škály a necházá v širokých tazích vyniknout velkorysému monumentálně působícímu malířskému rukopisu, který v omezeném množství tahů posunuje vodní hladinu do poněkud abstraktně působící archetypální podoby.

Asi nejpozoruhodnější vývoj mezi vystavujícími umělci prodělala za posledních patnáct let tvorba Lukáše Orlity. Orlita stejně jako Spěváček vystudoval brněnskou Fakultu výtvarných umění

v ateliéru Jiřího Načeradského. Kolem roku 2000 byl zapřísáhlým fotorealistou ve smyslu tvorby Gerharda Richtera, přičemž jeho nefigurální obrazy mostů odpovídaly dokonce hyperrealismu založenému na jemné práci s barevnými odstíny a světlem. Měl nabídky odejít studovat do ateliéru Zdeňka Berana na pražské Akademii výtvarných umění, který představoval nejdůležitější líheň hyperrealistů v této republice. Orlita ale místo toho začal malovat abstraktní obrazy s fosforujícími barvami. Posléze využil motivu nejvýraznějších maleb svého hyperrealistického období, mostů. Mosty už ale nesledoval z hlediska působení barevně světelné atmosféry, ale jako konstruktivistické struktury. Realisticky působící obrazy se postupně měnily na abstraktní kompozice, v nichž z mostu zůstala jen nosná prostorově působící geometrická struktura. Pravoúhlé linie se postupně začaly deformovat v křivky na základě zákonitostí 3D grafiky. Na obrazech už zmizely jakékoli prvky připomínající výchozí mosty. Křivkovité abstraktní obrysy časem nabyla organickou podobu a pře-transformovaly se ve futuristicky působící postavy z říše science fiction. Při pohledu na Orlitovy obrazy z uplynulých patnácti let může mít divák pocit, že jde o naprosto nesouvisející díla různých umělců. Kdyby si je ale chronologicky seřadil do jedné řady a přehrál si je v počítači za sebou, objevila by se před ním souvislá animace plynule a postupně se měnících tvarů.

Orlitova tvorba prochází logickým, plynulým a zákonitým vývojem. Zdá se, jako by jeho tvorba byla živým organismem, který zevnitř ovládá

určitý duchovní princip, pod jehož působením se modeluje jako tvárná hmota. Duchovní princip prostupuje čistě geometrické tvary, které pod jeho silou ožívají a vyjadřují skryté symbolické významy. Nejnovější Orlitovy práce prezentované na této výstavě pokračují v nastoleném organickém vývoji. Tvary, které ještě před třemi lety formovaly futuristické kybernetické postavy se opět fragmentují, podobně jako to Orlita dělal před deseti lety se svými mosty, a přeměňují se v abstraktní kompozice. Orlita se soustředí na výrazový prvek geometrického působení a barevnou složku potlačuje do pozadí. Poprvé ale ve vývoji jeho organických forem překračují tyto životem pulsující bytosti jasně daný obdélný formát čtvercového plátna. Podmanily si jeho limity, zrušily ho jako pevně daný objekt a změnily tvar jeho obrysových linií. I když Orlita dlouhodobě pracuje s 3D optikou, jeho díla začínají do třetího rozměru přecházet i fyzicky.

Tomáš Spevák vystudoval brněnskou Fakultu výtvarných umění v ateliéru Tomáše Lahody. Od začátku jeho uměleckého vývoje mu bylo vlastní realistické vidění světa. Od konvenčního pojetí realistických tradic v počátcích své umělecké dráhy se propracoval k osobitému malířskému stylu. Základem Spevákova pojetí obrazu je filmové vidění kompozice. Pojednání prostoru, objemů, úhlů záběru odpovídá vidění kameramaňa. Ve své prapůvodní podobě filmařské vnímání obrazu uvedl na výtvarnou scénu v meziválečné době americký malíř Edward Hopper. Ve světové malbě tento přístup prošel bohatým vývojem. Na naší malířskou scénu uvedl filmově působící

kompozici v moderní podobě Daniel Pitín kolem roku 2000. Nadále ale toto pojetí u nás zůstává poměrně neobvyklým způsobem malířského využití. Tomáš Spevák tak představuje v tuzemském kontextu do značné míry originální malířskou osobnost. Jako měl každý filmový kameraman před nástupem digitální éry vlastní způsob svícení scény, který jeho filmům dodal specifické barvy a rozvržení světla, tak i Tomáš Spevák pracuje s osobitým koloritem a světlým aranžmá, jemuž dominují modrozelené tóny a kalné podvečerní světlo. Zajímavý prvek představuje i kombinace hyperrealistického pojednání postav a předmětů s částmi kompozice, které Spevák zpracovává jen náznakově v úderné zkratce, a fragmenty plátna, které malíř nechává prázdné, pokryté jen bílým šepsem. Tyto prvky ale na obrazech nepůsobí jako shluk nesourodých částí. Tomáš Spevák je zcela organicky spojuje v jeden nedělitelný celek. Přechody působí velice pozvolně, takže si divák při prvním pohledu ani nevšimne, kde fotografická věrnost ztvárněného objektu přechází v prázdnou plochu. K jejich propojení přispívá i fakt, že autor nechává části nezaschlé barvy stékat po plátně. Stopy stékající barvy šikovně propojují zmíněné různorodé části a navíc dodávají obrazům dynamiku a tím i dojem pohybu oživujícího děj. K celkovému vyznění přispívá i chytrá kombinace oleje a akrylu v každém z obrazů.

Jako jednotící tematický motiv Spevákovy tvorby lze označit destrukci. Ať už jde o dřevěné domy poškozené hurikánem nebo povodní, rozpadávající se chudinské čtvrti velkoměst, havarovaná

auta zachraňovaná požárníky v kombinézách anebo i chirurgické zákroky na operačním sále, které jsou zase destrukcí lidského těla. Destrukce ve Spevákově díle ovšem není procesem snažícím se navodit dojem brutality nebo bulvární zachycením nějakého neštěstí. Destrukce na autorových obrazech má spíše podtext existenciální, do sebe uzavřeného celku. Svou podstatou také přispívá k umocnění efektu dynamiky a probíhajícího děje na filmovém plátně.

Marek Slavík patří mezi absolventy někdejšího ateliéru Zdeňka Berana na pražské Akademii výtvarných umění. Už během studií se řadil mezi nejvýraznější představitele nejmladší generace Beranových studentů. Vzhledem k tomu, že za několik let poté profesor Beran z akademie odešel a ateliér se začal zaměřovat na jiný druh malby, náleží tak Slavík k jedné z posledních vrstev umělců, kteří prošli jediným vysokoškolským ateliérem zaměřeným u nás systematicky na výuku hyperrealismu. Hyperrealismus zachycuje téma s fotografickou věrností. Fotografická optika je ale pro něj na rozdíl od fotorealismu pouze výchozí malířskou formou, která slouží jako podklad pro hlubší obsahové sdělení nebo netradiční a originální kompoziční postupy.

Obrazy Marka Slavíka mají v sobě nádech nevyřčeného tajemství. Cosi významově zastřeleného se skrývá v pozadí. K tomuto pocitu přispívá i umělcova technika. I když maluje hyperrealistickým způsobem, který vytváří při prvním pohledu na obraz dojem fotografie, při pozorném zkoumání divák zjistí, že se v tomto směru jeho

malby v něčem liší. Kresebné linie působí poněkud rozostřeně a dodávají obrazům dojem náznaku, který se brání polopatické popisnosti. Dané vyznění umocňuje Slavíkova práce s barvou a světlem. Dominuje zde kolorit založený ne na ostrých tónech, ale na několika barvách, které svou kvalitu získávají bohatým a citlivým odstupňováním jejich odstínů. Autor s oblibou používá především modré a zelené tóny. Barvy zalévá tlumené rozptýlené světlo, které je formuje a v tomto spojení vytváří na plátech zvláštní atmosféru. Naplňuje malby specifickým oparem, v němž se umocňuje efekt lehce rozostřené kresby. Světlo někdy působí potemněle a evokuje dojem blížící se bouřky, což je patrné ve Slavíkových krajinách. Malíř je schopen vytvářet kvalitní krajiny i figurální obrazy. Oba tyto odlišné tematické okruhy působí jako dvě strany téže mince. Krajiny v sobě nesou tajemství v pohledech do skrytých zákoutí lesů se stromy spadenými v bouřce nebo podobným dojmem zlověstného tajemství působícími bažinami. Ono zlověstné tajemství se skrývá i ve figurálních obrazech, v nichž někdy hlavy postav mizí až za okrajem plátna nebo jsou jinak skryté a ještě více znejasňují motiv kompozice, která už sama o sobě může dávat podnět k různým interpretacím. Slavík si klade mnohé existenciální otázky, které v divákovi podněcují úvahy o smyslu civilizace, člověka a každodenního života, na jehož křehkost upozorňují četné motivy zániku.

Igor Grimmich vystudoval Akademii výtvarných umění v ateliéru Michaela Rittsteina. S tím souvisí také expresivnější náboj, který v různých formách

prostupuje jeho obrazy. Tomu odpovídá i barevná složka maleb. Grimmich nepracuje s jemnými přechody barevných odstínů. Používá jasné definované tóny, které neodpovídají viděné skutečnosti, ale nesou v sobě významový obsah. Červené nebe nad městem, výrazné modré, zelené i průniky jedovatých žlutých posunují výjevy za hranice optické reality do oblasti dramatických vizí, v nichž se mísí zneklidňující perspektivy naší civilizace s ironickým nadhledem. Pojem moderní civilizace tvoří motiv, který se jako souvislá linie line celým autorovým dílem. Někdy se projevuje jako pohled na ulice neklidného zalistěného velkoměsta protkaného inženýrskými sítěmi, silničními tahy a dlouhými řadami domovních bloků. Jindy jde naopak o pohled do pustiny, v níž se rozehná civilizační akord příjezdem auta nebo alespoň cyklisty, případně se divákovi naskytne pohled na opuštěnou stavbu v rozlehlém prázdném prostoru.

Grimmichova výrazová škála je poměrně široká. Už samotné pojetí městské krajiny u něj prošlo zajímavým vývojem. Autor město nahlíží z ptačí perspektivy, a tak se před divákem otevírá panoramatický a prostorový pohled na velkoměsto. Ještě během svých studií vytvářel kompozice, kde se z pohledu dravce letícího nad ulicemi před očima formovaly mohutné bloky vysokých domů, které vynikaly svou monumentalitou umocněnou tím, že se umělec soustředil na jejich objemy a zbavoval je přebytečných detailů. Novější městské scenérie pracují naopak s detailní kresbou, která u maleb vyvolává až dojem architektonické vizualizace.

Grimmich do nich vnáší zvláštní estetiku, která připomene ilustrace vědeckofantastických knih z 50. let 20. století přinášející futuristické projekce měst budoucnosti. Ty se ovšem na začátku 21. století dostávají do pozice, jako by daná futuristická utopie byla skutečně zrealizována. Obraz není pro Grimmicha jen statickou přesně danou plochou. Umělec v některých případech nechává v obrazové podložce hluboké praskliny, které evokují dojem propadlé vozovky a dodávají malbám třetí prostorový rozměr.

V záběrech z volné neurbanizované přírody se Grimmich soustředí na základní monumentální objemy, plochy a důrazně omezuje detail. Daná plátna vyniknou obzvláště tam, kde autor používá fluorescenčních barev, které pod UV zářením svítí. Obraz tak získává dvojí podobu. Jinak působí za přirozeného světla a jinak ve tmě. Malby, které během dne působí velmi nenápadně, začnou za tmy barevně zářit a dodávají stejněmu dílu naprostě odlišnou podobu. Divák se tak za odlišných světelních podmínek může na jednom plátně dívat na dva zdánlivě různorodé obrazy.

Robert Janás

## Výstavy Prague Stuckists<sup>1</sup>

- 2007** Topičův salón, Praha – Uvízli v listopadu/Stuck in the Middle of November
- 2008** Galerie XXL, Louny – Mezi snem a skutečností/Between dream and reality  
Galerie Dolmen, Brno, Praha - Uvízli v listopadu II/Stuck in the Middle of November II
- 2010** Galerie 21. století, Praha – Stuckisté a hosté/Stuck at the National Gallery
- 2011** Výstavní síň v Divadle Karla Pippicha, Chrudim – Prague Stuckists  
Lauderdale House, London - Enemies of Art  
Výstavní síň Mánes, Praha – Art Prague
- 2012** Zámek Letovice – Pražští stuckisté/Stuck in the Castle  
Bermondsey Project Space, London - Stuckists: Elizabethan Avant-Garde
- 2016** Muzeum města Brna, Brno – Prague Stuckists

## Seznam členů stuckistických projektů v České republice<sup>2</sup>

### Prague Stuckists (založeno 2004)

Robert Janás (od 2004) (výst. 2007, 2008a, 2008b, 2010, 2011a, 2011b, 2011c, 2012a, 2012b, 2016)

Lukáš Orlita (od 2004) (výst. 2007, 2008b, 2010, 2011a, 2011c, 2012a, 2012b, 2016)

Jan Spěváček (od 2004) (výst. 2007, 2008a, 2008b, 2010, 2011a, 2011b, 2011c, 2012a, 2012b, 2016)

Igor Grimmich (od 2012) (výst. 2012a, 2012b, 2016)

Marek Slavík (od 2013) (výst. 2016)

Tomáš Spevák (od 2014) (výst. 2016)

---

<sup>1</sup>V případě výstav v České republice jde o výstavy skupiny Prague Stuckists, kromě výstavy Art Prague, kde šlo o skupinové zařazení Prague Stuckists v rámci prezentace Galerie Arskontakt. V případě výstav konaných v zahraničí jde o mezinárodní stuckistické výstavy, kde Prague Stuckists tvořili část účastníků v rozsáhlejším souboru umělců z různých zemí.

<sup>2</sup>Seznam přináší přehled stuckistických projektů v České republice. Uvádí rok jejich vzniku a u jednotlivých umělců dobu jejich působení v rámci projektu. Dále přináší seznam všech umělců, kteří se jako hosté účastnili jednotlivých výstav Prague Stuckists v České republice. V závorce jsou u každého z výtvárníků také podle dat uvedeny výstavy, jichž se v rámci projektu Prague Stuckists účastnil, ať již doma nebo v zahraničí. V případě, že se v jednom roce uskutečnilo více výstav, jsou odlišeny písmeny a, b nebo c podle pořadí, v němž jsou uvedeny v seznamu výstav Prague Stuckists.

## Bývalí členové Prague Stuckists

Filip Kudrnáč (2004 – 2011) (výst. 2007, 2008b, 2010, 2011a, 2011b, 2011c)

Kateřina Pažoutová (od 2004) (výst. 2007, 2008b, 2011b, 2011c)

Martin Salajka (2004 – 2011, 2012 – 2013) (výst. 2008b, 2010, 2011a, 2011b, 2012a, 2012b)

Jaroslav Valečka (2004 – 2012) (výst. 2007, 2008b, 2010, 2011a, 2011b, 2011c)

Jiří Hauschka (2005 – 2013) (výst. 2007, 2008a, 2008b, 2010, 2011a, 2011b, 2011c, 2012a, 2012b)

Jaromír 99 (2010 – 2012) (výst. 2010, 2011a, 2011b, 2011c)

Markéta Urbanová (2010 – 2013) (výst. 2010, 2011a, 2011b, 2011c, 2012b)

Jan Gemrot (2012 – 2013) (výst. 2010, 2012a, 2012b)

## Hosté na jednotlivých výstavách Prague Stuckists

Jan Karpíšek (výst. 2007, 2008b)

Barbora Lungová (výst. 2007, 2008b)

Jana Prekopová (výst. 2007)

Roman Franta (výst. 2010)

Karel Jerie (výst. 2010)

Lukáš Miffek (výst. 2010)

## Prague 7 Stuckists (založeno 2005)

Kip Allan Bauersfeld (od 2005)

## Bohemia Stuckists (založeno 2008)

Jane Dunn (od 2008)

## Central Europe Stuckists (založeno 2012)

Jaroslav Valečka (od 2012)

Markéta Korečková (od 2012)

Ján Macko (od 2012)

Jiří Hauschka (od 2013)

Markéta Urbanová (od 2013)

# ROBERT JANÁS





**Husovice – Svitavské nábřeží IV březen 2015, c-print, 33x50**



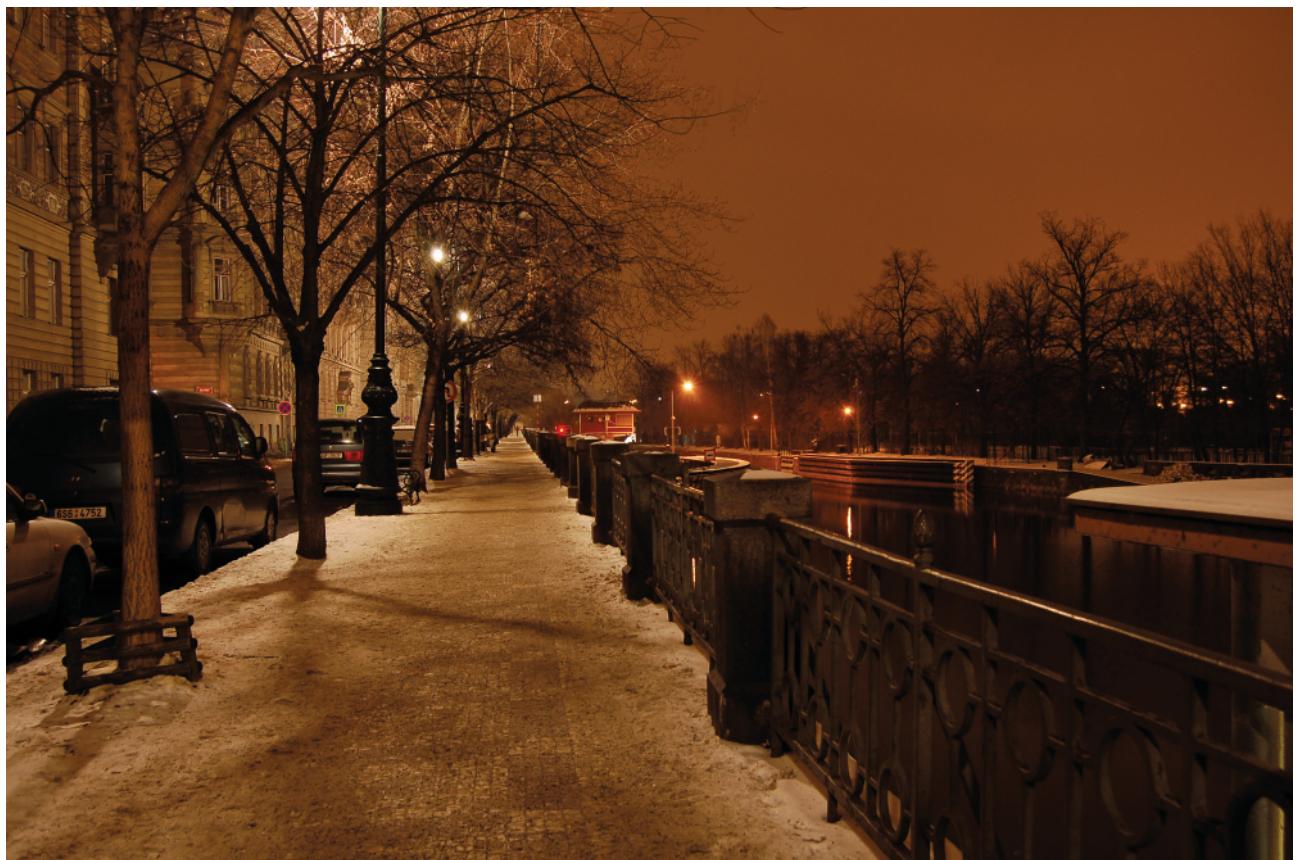
**Měsíční vraní oko,** 2015, manipulovaná fotografie, c-print, 33x50



**Otrávené rubíny IV**, 2015, manipulovaná fotografie, c-print, 33x50



Panská II – listopad 2014, c-print, 33x50



**Smíchov – Janáčkovo nábřeží III – leden 2013,** c-print, 33x50

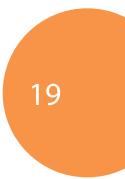


**Staré Brno – Hybešova II – listopad 2014, c-print, 33x50**



**Zábrdovice od Gargulákovy XI – březen 2015, c-print, 33x50**

# IGOR GRIMMICH

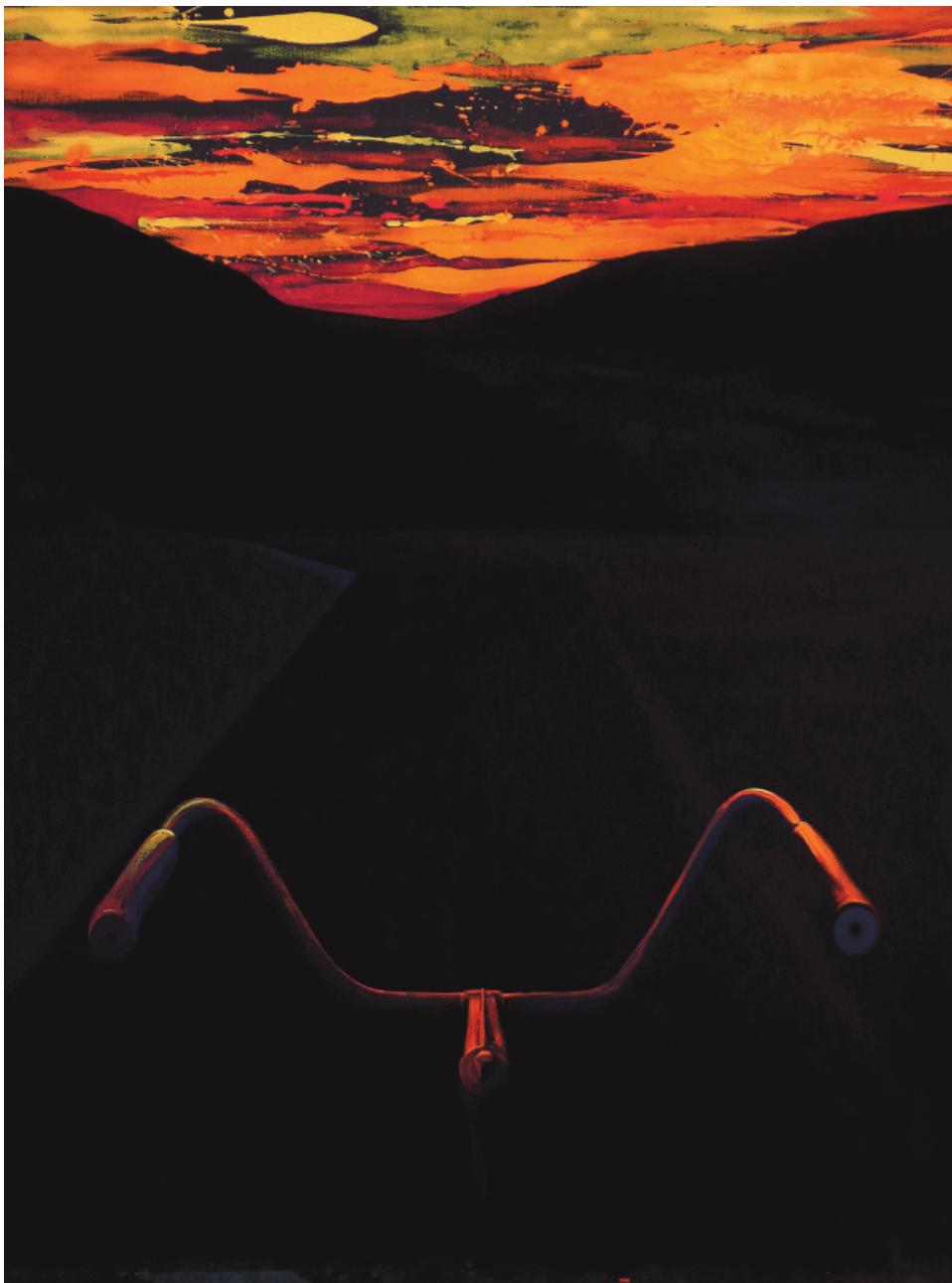


19



**Bez držení IV,**  
2014, akryl na plátně,  
190x150

**Bez držení IV,**  
2014, akryl na plátně,  
190x150





**Bez držení VI,**  
2014, akryl na plátně,  
190x150

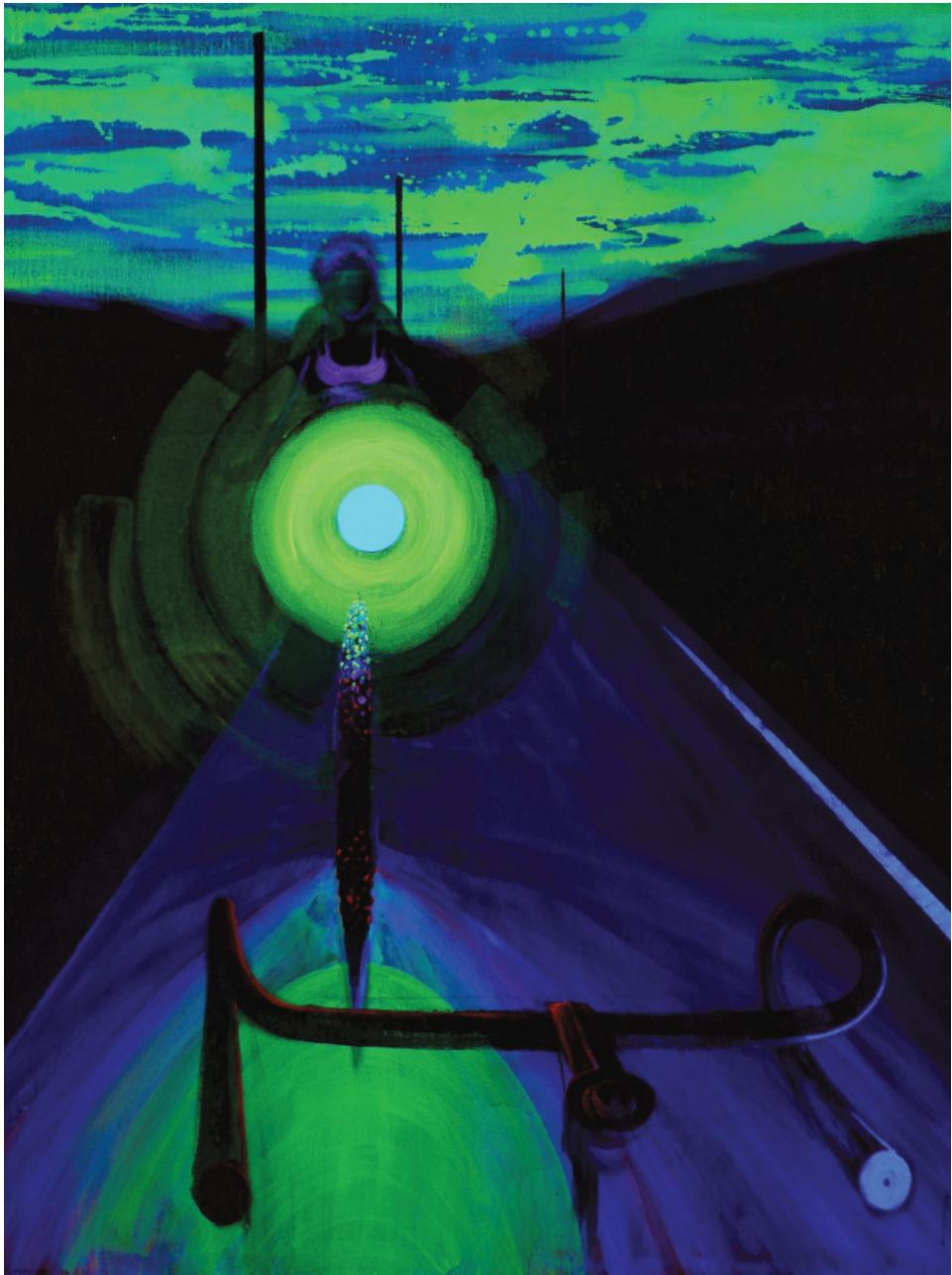
**Bez držení VI,**  
2014, akryl na plátně,  
190x150





**Oslněn,**  
2014, akryl na plátně,  
190x150

**Oslněn,**  
2014, akryl na plátně,  
190x150





**Stará neděle**, 2012 – 2013, akryl na plátně, 150x330

# LUKÁŠ ORLITA



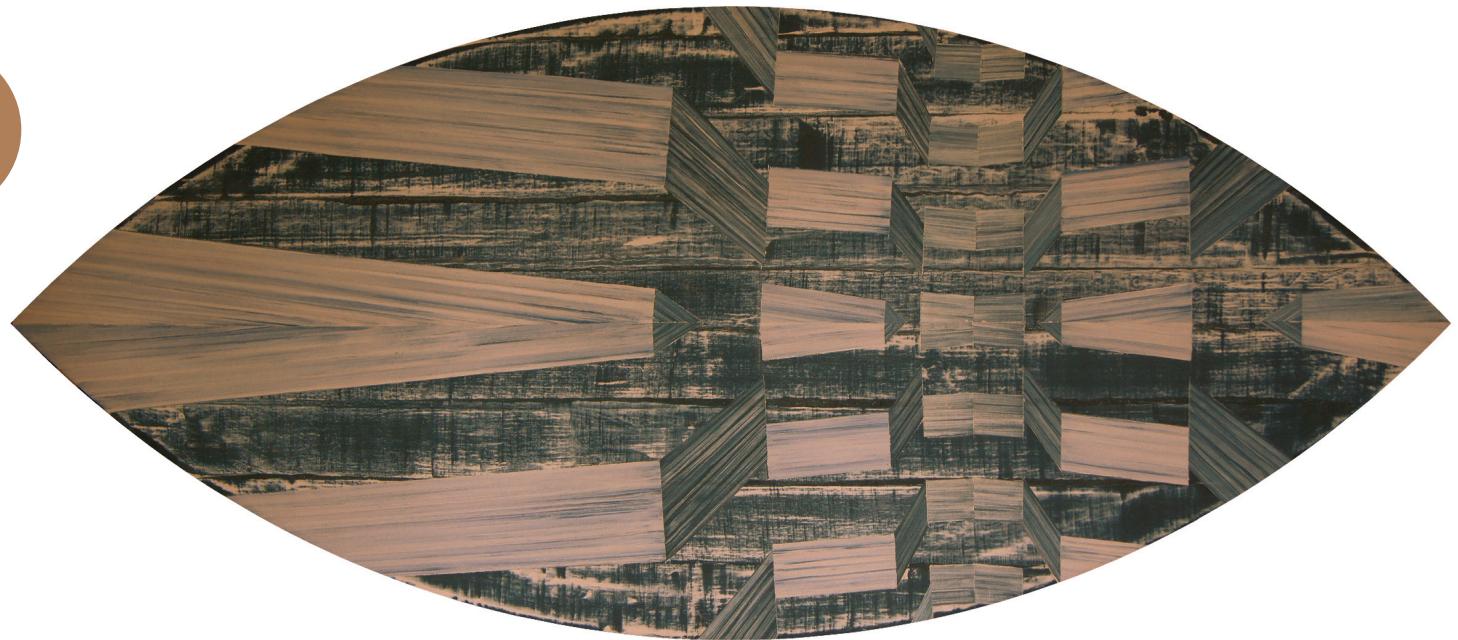
27

**Mandorlaseed,**  
2015, akryl a olej  
na plátně, 200x80

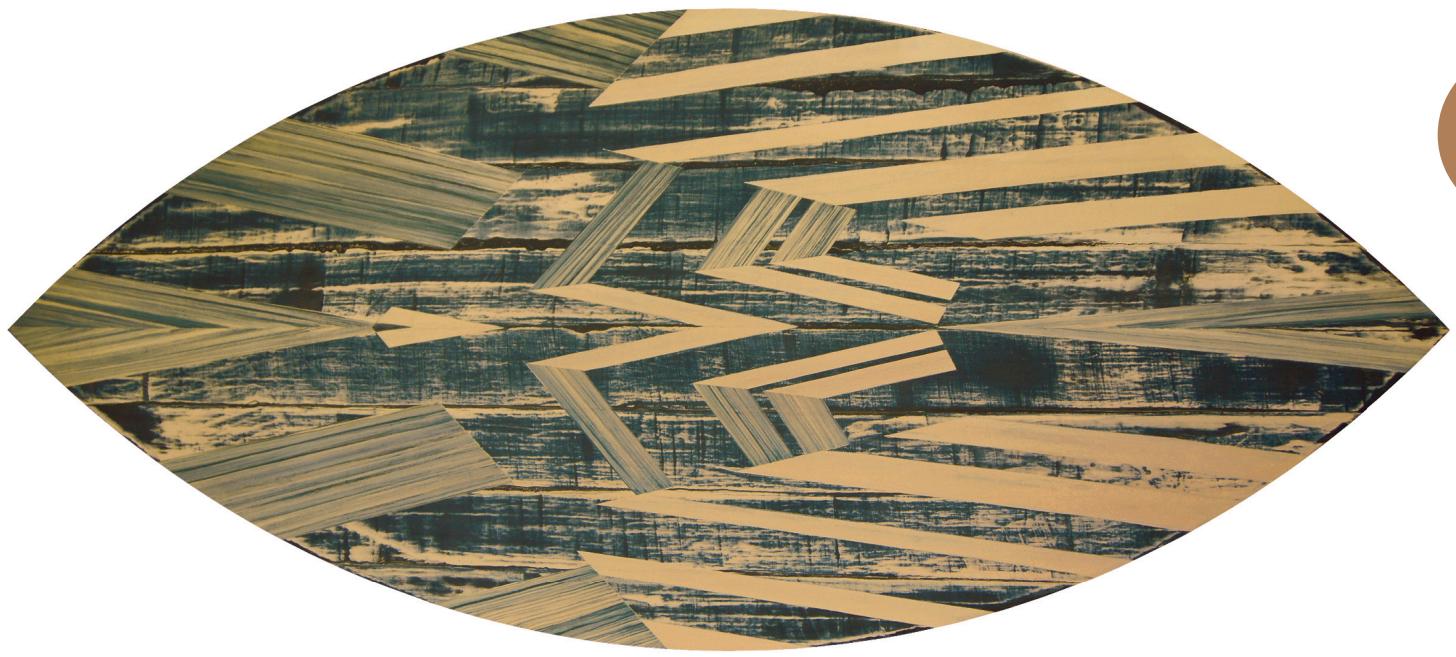


**Mandorlachurch,**  
2015, akryl a olej  
na plátně, 200x80





**Mandorlascape**, 2015, akryl a olej na plátně, 80x200



**Mandorlascape**, 2015, akryl a olej na plátně, 80x200



**Mandorlaspace-baroque**, 2015, akryl a olej na plátně, 100x150



**Mandorlaspace-op-art**, 2015, akryl a olej na plátně, 100x150

**Mandorlaseed,**  
2015, akryl a olej  
na plátně, 200x80



# MAREK SLAVÍK



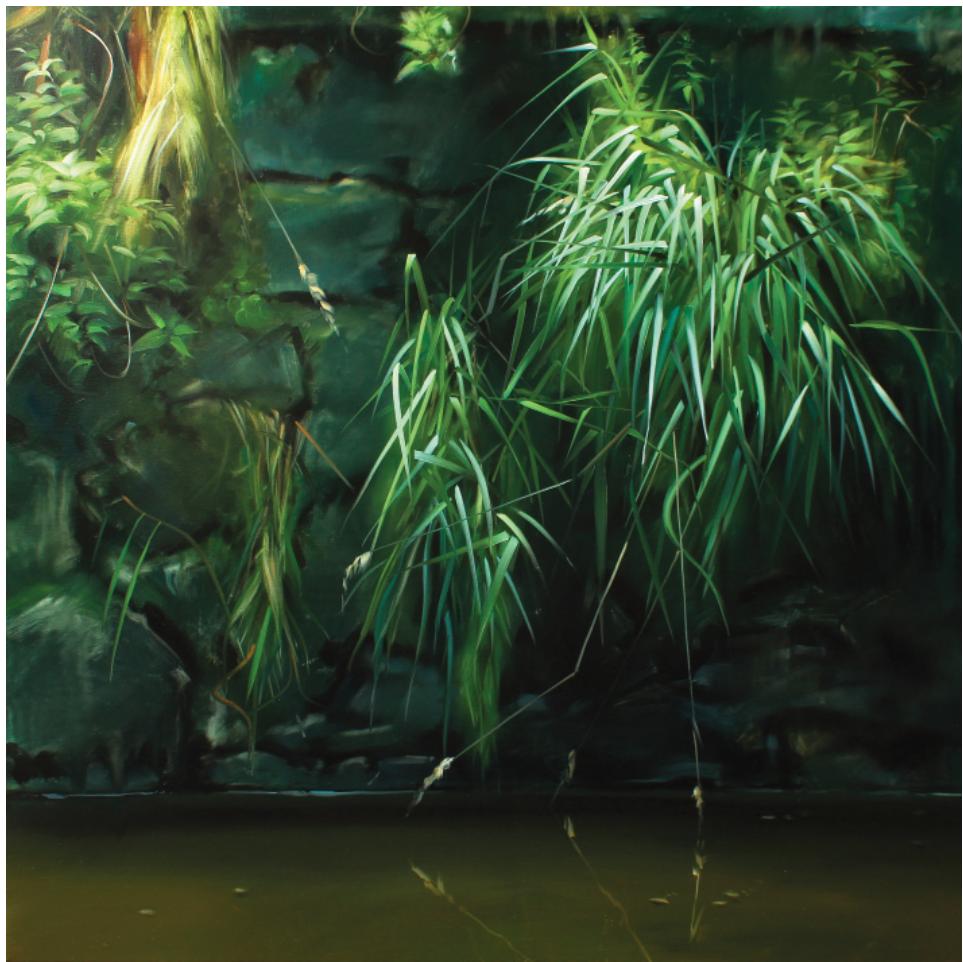
35



**Máme tady technaře**, 2005, akryl a olej na plátně, 100x140



**Židovka I**, 2014, olej na plátně, 90x120



**Pod jezem I,**  
2014, olej na plátně,  
95x95

**Pod jezem II,**  
2014, olej na plátně,  
95x95





**Bažina VI**, 2014, olej na plátně, 110x150



**Bažina VII**, 2014, olej na plátně, 110x150



**Nabídka,  
která se neodmítá,**  
2014, akryl a olej  
na plátně, 140x110

# **TOMÁŠ SPEVÁK**





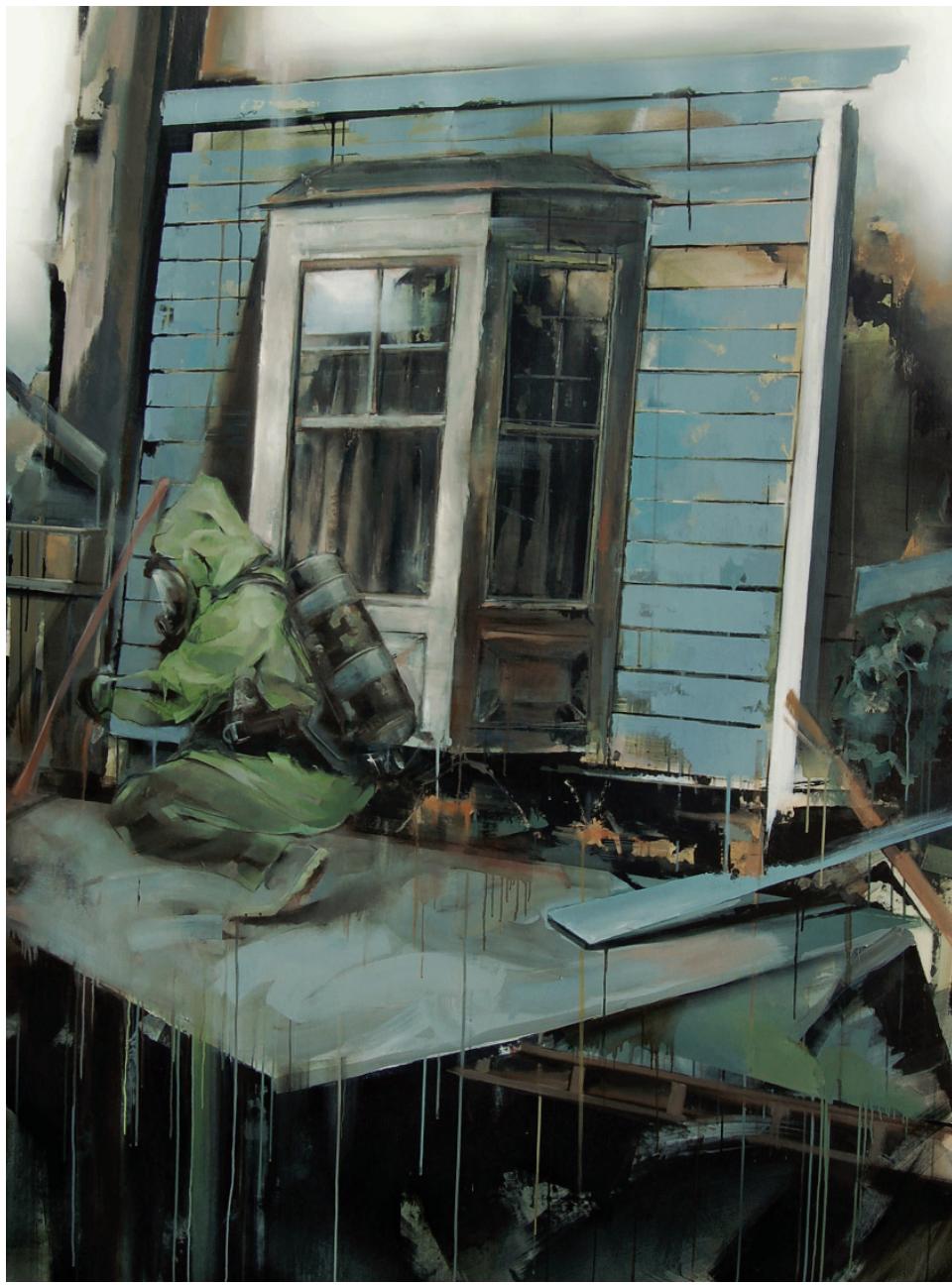
**Day After**, 2015, olej a akryl na plátně, 150x200



**On the Stage,**  
2015, olej a akryl  
na plátně, 80x65

**Outside,**  
2015, olej a akryl  
na plátně, 200x150





**Message,**  
2015, olej a akryl  
na plátně, 200x155

**Surgeons,**  
2014, olej a akryl  
na plátně, 200x150





**Damage**, 2013, olej a akryl na plátně, 110x140



**On the Street**, 2013, olej a akryl na plátně, 75x100

# JAN SPĚVÁČEK





**Divoká voda v Červené zátoce**, 2015, olej na plátně, 210x170



**Romantik**, 2015, olej na plátně, 140x210



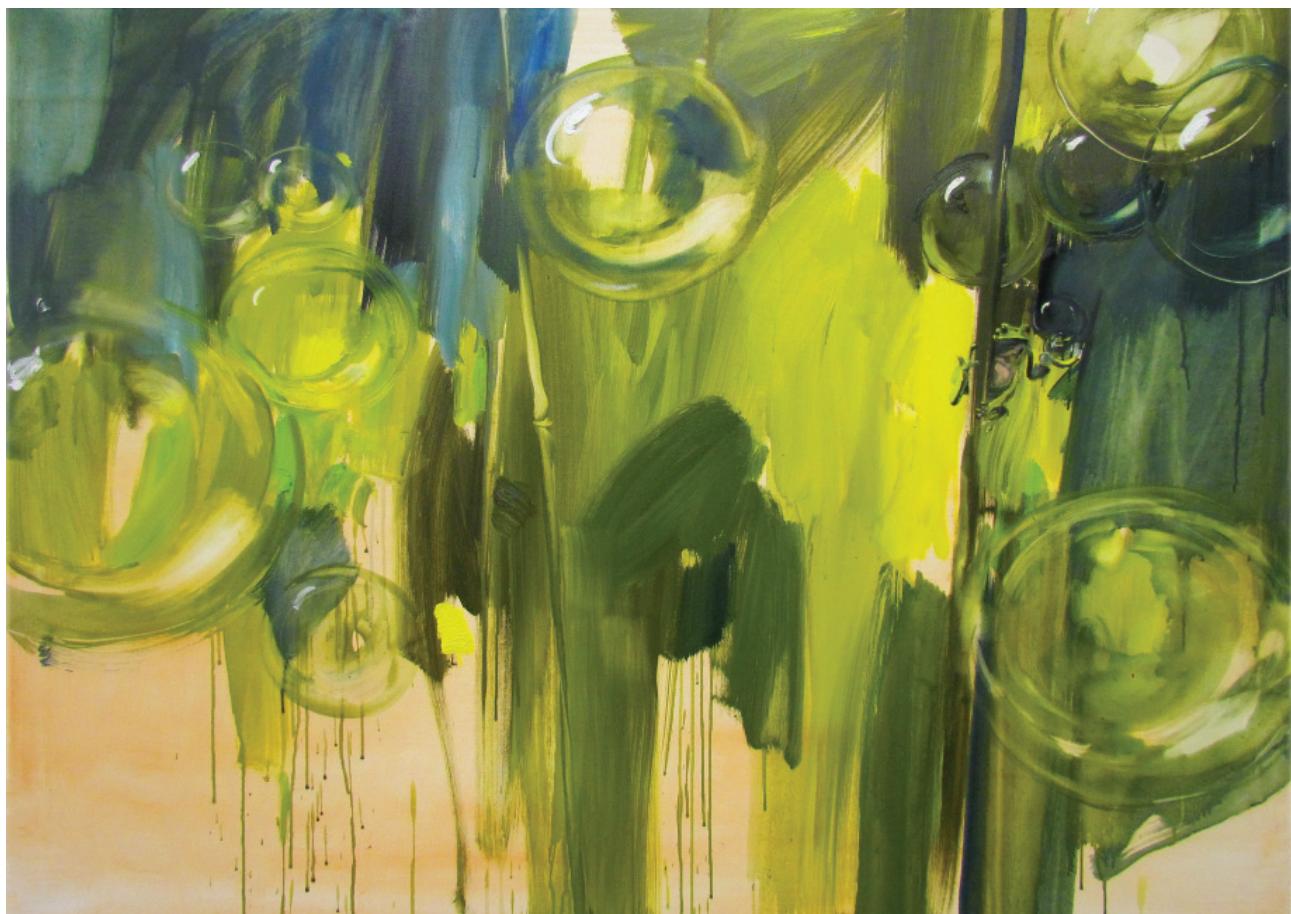
**Satelitní samci**, 2015, olej na plátně, 190x280



**Západní pobřeží**, 2015, olej na plátně, 190x280



**Bublifuk**, 2013, olej na plátně, 150x210



**Vodní dýmka**, 2013, olej na plátně, 100x130



**Večerní řeka**, 2012, olej na plátně, 150x210

## Co zbylo ze stuckismu?

V roce 1999 vzniklo v Londýně výtvarné hnutí stuckismus. Jeho zakladateli byli malíři Charles Thomson a Billy Childish. V té době zažíval vrchol své slávy britart reprezentovaný především ikonic-kou osobností Damiena Hirsta. Britart prosazoval konceptuální umění. I jeho zásluhou se objevovaly názory, že malba je mrtvá, umělecké médium minulosti, které už nebude mít v 21. století místo. Stuckismus razil myšlenku, že malba je svébytným a plnohodnotným způsobem výtvarného vyjádření, které neskončí s 20. stoletím, ale bude aktuální i v budoucnosti. Druhým důležitým heslem původního stuckismu byl punk. Kolem Thomsona a Childishe se vytvořila původní stuckistická skupina, která měla třináct členů. Patřili k punkové generaci konce 70. let. Tyto zkušenosti vedly Thomsona ke kalkulaci, že se mu podaří stuckismem vytvořit ve výtvarném umění obdobnou komerčně úspěšnou vlnu, jakou představoval punk v hudbě na konci 70. let. Počítal s tím, že na scénu nastoupí lidé bez uměleckého školení, kteří svým amatérským projevem způsobí masový zájem publika, jak se to podařilo punkovým skupinám v roce 1977. Ve Velké Británii začaly rychle vznikat další stuckistické skupiny. Řada britských stuckistů nikdy předtím nemalovala a malíři se z nich stali doslova přes noc. Tyto dva vstupní faktory v sobě nesly zárodek problému, jehož důsledky se projevily v průběhu další existence hnutí.

Stuckisté se na výtvarné scéně výrazně společensky angažovali. Kritizovali jednotlivé představi-

tele britartu i reklamního magnáta a uměleckého sběratele Charlese Saatchiho, který fenomén britartu fakticky vytvořil a stál za jeho prosazením se na britské výtvarné scéně. Dalším cílem stuckistické kritiky byl ředitel Tate Gallery Nicholas Serota, který svým způsobem také přispěl k etablování konceptuálního umění ve Velké Británii. Ústřední terč výhrad stuckistů na oficiální scéně pak představovala Turnerova cena, nejvýznamnější britská soutěž současných výtvarných umělců, která se pod vedením Nicholase Seroty začala orientovat především na konceptuální umění. Stuckisté pořádali každoroční demonstrace před Tate Britain proti Turnerově ceně v den, kdy se v galerii vyhlašoval její vítěz. Demonstrace se staly mediálně vděčným tématem a jejich prostřednictvím se se stuckisty seznámila britská veřejnost. Stuckismus zažil raketový nástup a už v roce 2004 byla v rámci Liverpoolského bienále stuckistům uspořádána výstava ve Walker Art Gallery, součástí National Museum v Liverpoolu, s názvem The Stuckists Punk Victorian.

Nicméně k tomu, že se stuckisté ve výtvarném umění prosadí jako punkové skupiny v rockové hudbě na konci 70. let, nedošlo. Charles Thomson se začal objevovat na stránkách britských médií, i těch nejvýznamnějších. Ocitl se v nich v roli respondenta, kterého se novináři ptali na to, co si myslí o Turnerově ceně nebo kontroverzních počinech Damiena Hirsta a Nicholase Seroty. Kromě několika malých nezávislých internetových serverů se ale média nezajímala o malířskou tvorbu

stuckistů jako takovou. Tato situace trvá beze změny dodnes. Došlo k určitému rozpolcení vnímání stuckistů v britské odborné i laické veřejnosti. Mnozí stále více dávali za pravdu stuckistům v jejich kritice uměleckého establishmentu. Ještě s výraznějším přitakáním se setkalo kdysi provokativní tvrzení stuckistů, že malba má jako nosné výtvarné médium své místo i v budoucnosti. Dodnes je ale prakticky nikdo ve Velké Británii nebene jako seriózní umělce. Nejčastěji se jejich tvorba odbyvá konstatováním, že jde anglicky řečeno o „crap“, slovo, které se nehodí v oficiální publikaci překládat do češtiny. I když za kanálem La Manche nehráje při hodnocení úrovně obrazu takovou roli otázka technické kvality, jak je tomu ve střední a východní Evropě, nedostatky v elementární malířské technice většiny stuckistických prací byly tak značné, že je nepřijalo ani benevolentní britské publikum. Thomsonův kalkul, že naprostá absence technické virtuozity vyvolá vlnu masové popularity, jak tomu bylo u punkových muzikantů, nevyšel. Stuckismus je ve Velké Británii vnímán jako výrazný sociokulturní fenomén, nikoli jako fenomén umělecký.

Ve Velké Británii je dnes už stuckismus daleko za svým zenitem. Do jisté míry to souvisí s určitou obsesí Charlese Thomsona s osobností Damiena Hirsta. Kritika Damiena Hirsta od začátku představovala klíčovou náplň Thomsonových výstupů v médiích. Tento stav se v průběhu let nemění. Před

deseti patnácti lety představoval Hirst nejslavnější jméno na britské výtvarné scéně. Úměrně s tím na sebe přitáhl pozornost jeho břitký kritik Thomson. Dnes už ovšem na Hirstovo místo nastupují jiní umělci a král britartu už takovým mediálním magnetem není. V přímé úměře s tím klesá i zájem o jeho kritika Thomsona. V souvislosti s tím došlo na britských ostrovech k odumírání stuckistického hnutí. Dnes už se většina z členů původní stuckistické skupiny ke stuckismu nehlásí a někteří s ním odmítají být jakýmkoli způsobem spojováni. Rok od roku je stále větší problém sehnat lidi, kteří by byli ochotni demonstrovat proti Turnerově ceně. Dochází už i k případům, že se demonstrace, které stuckistům tradičně umožňovaly zviditelnit se v celostátních médiích, ani nekonají a je potřeba složitě vymýšlet zástupné důvody, proč se tak stalo.

K určitému rozpliznutí stuckismu jakožto výtvarného proudu vedla skutečnost, že sice zdaleka ne všichni, ale přece jen někteří důležití aktéři hnutí v sobě nesli břemeno neúspěšného umělce, který se chce proslavit za každou cenu a jakýmkoli způsobem. To bylo příčinou nešťastné aféry, kdy se britští stuckisté při snaze o zviditelnění vesměs proti své vůli zapletli se scientologickou církví, když byla jejich výstava a některé obrazy použity k propagaci zmíněné sekty.<sup>1</sup> Matoucí roli hraje i flexibilní postoj Charlese Thomsona, který se podle potřeby mění z fundamentalisty, před nímž se

<sup>1</sup>Mendick, Robert: Scientology sect ‘using British art as a front’, Evening Standard, 23. 5. 2007, cit. <http://www.standard.co.uk/arts/scientology-sect-using-british-art-as-a-front-6584689.html>

není možné ani v náznaku pozitivně zmínit o konceptualismu, na pragmatika pokládajícího spojení stuckismu s konceptualismem za přirozené. To předvedl i svým nadšeným uvítáním publikace jihoafrického autora Richarda Poolera *The Boundaries of Modern Art* o současném umění, která řadí stuckismus do oddílu s názvem Konceptuální umění, kde se jako stuckistická tvorba nezmiňují obrazy, ale demonstrace proti Turnerově ceně.<sup>2</sup> Stuckismus není homogenním uměleckým slohem, ale souborem tvorby různorodých autorů, v němž jsem se sice už dříve pokusil definovat obecnější slohové trendy, ale kde jediný na první pohled patrný jednotící prvek představuje odpor proti konceptualismu.<sup>3</sup> Thomsonova propagace knihy na facebooku pak vlastně vzala stuckismu poslední prvek, jímž se zřetelně identifikoval.

V roce 2004 jsem vytvořil projekt Prague Stuckists, který je dnes nejstarším stále existujícím stuckistickým uskupením ve střední a východní Evropě. Od začátku jsem ho koncipoval ne jako uměleckou skupinu v pravém slova smyslu, ale jako volné sdružení výrazných uměleckých individualit, které by se setkávaly na bázi Pražských stuckistů, ale nezávisle na tom rozvíjely své vlastní umělecké kariéry. Po celou dobu existence projektu šlo přes různé personální obměny o soubor mladých kvalitních autorů z Prahy a Brna, kteří, když nepočítám své fotografie, měli reprezentovat různé stylové

polohy klasické nekonceptuální malby a ukazovat tak pestrost malířského spektra u nás. Aby celý projekt působil seriózně, pokládal jsem za podstatné, aby do něj byli zapojeni pouze kvalitní profesionální umělci. Po celou dobu tak Prague Stuckists měli výběrový charakter. Tím jsem se odchýlil od původní myšlenky britského stuckismu, který se nijak nebránil diletantismu a do svých řad přijímal úplně každého, kdo o to projevil zájem. Britští stuckisté byli často kritizováni, že jejich práce nemají ani tu elementární uměleckou úroveň, na což někteří z nich reagovali tím, že nějaká výtvarná kvalita není vůbec v programu hnutí a jde jen o to malovat z lásky k malbě jako takové.

Idea stuckismu se rychle šířila do celého světa a v průběhu doby vznikly stuckistické skupiny ve více než padesáti zemích. Důraz na kvalitu umělců, který jsem kladl při organizování skupiny Prague Stuckists, byl blízký i jiným stuckistickým pobočkám ve východnějších a jižnějších zemích. Španělští Hartistas nebo íránští Tehran Stuckists také sdružovali kvalitní a mnohdy i respektované výtvarníky. Pákistánský stuckista Asim Butt byl ve své zemi natolik uznávaným umělcem, že po jeho sebevraždě otiskl rozsáhlý nekrolog jeden z hlavních pákistánských deníků Daily Times.<sup>4</sup> Zatímco ve Velké Británii přitahoval stuckismus především umělecké diletanty, v oblastech vzdálenějších od center západoevropské civilizace se stal atraktivním i pro vý-

<sup>2</sup>Pooler, Richard: *The Boundaries of Modern Art*. Bury St. Edmunds 2013, s. 68 - 69.

<sup>3</sup>Janás, Robert: *Stuckism International. The Stuckist Decade 1999 – 2009*. London 2009, s. 15 – 20.

<sup>4</sup>Artist Commits Suicide, Daily Times, 15. 1. 2010.

tvarníky vystavující v předních galeriích své země. Zatímco někteří členové Prague Stuckists odmítali v České republice vystavovat s méně kvalitními umělci, protože by si tím podle svého mínění poškodili vlastní uměleckou reputaci, v rámci mezinárodních projektů bez zábran vystavovali s mnohem slabšími britskými autory, protože ti si s sebou nesli punc autora pocházejícího z prestižní Velké Británie. Jde z kulturního hlediska o poměrně zajímavý fenomén vytvoření nadnárodního organismu založeného na specifické symbióze západu, kde tradičně leží hlavní centra globální kultury, a východu plníčího z tohoto hlediska roli periferie. Východní umělci se mohli pochlubit tím, že vystavují s autory z bájného západu, západní výtvarníci se zase v rámci společných projektů dostali nejen jako aktivisté, ale i jako umělci do důležitých novin, případně i televize, o čemž se jim v jejich vlastní zemi nemohlo ani zdát.

Kromě horizontální polarity zájmů západních a východních stuckistů, se na pestré mapě stuckismu projevila i polarita vertikální, napětí mezi způsobem uvažování historika umění a umělce, která se dá dobře sledovat na osudech projektu Prague Stuckists. I když jsem se od začátku na projektu podílel svou fotografickou tvorbou, jsem především historik umění. Základem činnosti historika umění je práce s fakty a skutečnostmi z oblasti umění, které mapuje a odvíjí od nich své teorie. Naproti tomu prioritou člověka, který se chce uměním živit jako hlavním zdrojem obživy, musí být především snaha prodat své dílo sběratelům a galeriím. Sám jsem prosazoval zvýšenou obezřetnost při veškerých

stuckistických aktivitách, což sice bezpečně zabránilo tomu, aby Prague Stuckists zabředli do takových pochybných situací, jako se to stalo Britům například při jejich aféře se scientology, na druhou stranu to blokovalo efektnější propagaci skupiny. Tyto rozdílné zájmy v případě Prague Stuckists vedly k vnitřním konfliktům, které propukly poté, co od roku 2010 členové skupiny vystavovali v rámci společných projektů se zahraničními stuckisty v Londýně. Z mého pohledu to byla zajímavá příležitost, jak se podílet na rozvoji mezinárodního výtvarného hnutí přímo v hlavním městě současného umění. Někteří z českých umělců naopak viděli hlavní účel spojení s Londýnem v propagaci směrem do České republiky. Chápali to jako prostředek k přesvědčení českých sběratelů, aby kupovali jejich díla, a k proniknutí do významných českých galerií. Vsadili na to, že v českém prostředí se úspěch na západě vnímá jako obecně platné potvrzení kvality a chybí zde hlubší přehled o situaci na britské výtvarné scéně. V Londýně si začali pro své vlastní výstavy pronajímat levné galerie na předměstích, kde si za přijatelný finanční obnos mohli vystavit, co chtěli. Tyto výstavy sice neviděl žádný cizí návštěvník, ale u nás byly prezentovány jako úspěch daných umělců v zahraničí. Tato strategie ale přinášela nežádoucí vedlejší jevy. Jaroslav Valečka a Jiří Hauschka uspořádali výstavu svých obrazů v galerii v londýnské čtvrti Brixton, která je sice proslulá prodejem drog, ale na mapě výtvarného dění v anglické metropoli představuje naprostoto bílé místo. Galerie zanikla, protože na drogách závislá majitelka

Yara Tschallener vybrala nájem od různých umělců na několik výstav dopředu a s penězi utekla, aniž by výstavy zrealizovala. Bezvýznamná galerie se kvůli tomuto incidentu dostala dokonce až do internetového vydání deníku *The Guardian*.<sup>5</sup> Zatímco se Yara Tschallener před dalšími podvedenými umělci skrývala ve Francii, na stránkách českého časopisu *Ateliér* byla otištěna její recenze na Valečkovu a Hauschkovu výstavu a české prostředí se tak postaralo o její jediný zápis do uměleckohistorické bibliografie.<sup>6</sup> Další metodou, jak nalákat české sběratele na nákup obrazů tvořily fingované prodeje uměleckých děl. Jako příklad lze uvést Jaroslava Valečku, který si třeba v zahraničí navzájem vyměňoval obrazy s místními nezavedenými autory. Aniž by v cizině prodal jediný obraz, vykazovalo tak jeho portfolio řadu zemí, kde jsou v soukromých sbírkách zastoupeny jeho obrazy. Poté, co zdarma věnoval jeden svůj obraz pražské Národní galerii, informoval britské stuckisty, že Národní galerie koupila jeho dva obrazy.<sup>7</sup> Netroufám si tvrdit, že tyto metody nemají budoucnost a časem se nestanou legitimním způsobem umělecké propagace. Nicméně nejsou v souladu s postupy historika umění a nechtěl jsem, aby se prosadily v rámci Prague Stuckists. Členové Prague Stuckists, kterým dané metody naopak vy-

hovoaly si proto založili vlastní stuckistickou skupinu Central Europe Stuckists.

Vytváření nové virtuální reality ve vlastním uměleckém životopise je logickým krokem například u Jiřího Hauschky. Hauschka je zkušený manažér pracující v reklamním průmyslu, který se jako čtyřicátník rozhodl prezentovat svou malbu, které se do té doby věnoval ve svém volném čase jako koníčku. Hauschku jsem uvedl do kruhů pražské výtvarné scény a pak ho i doporučil britským stuckistům. Mohl tak v České republice začít vystavovat ve skutečných galeriích a ne už pouze příležitostně v kavárnách, na které je u nás odkázána většina obdobně nadšených amatérů bez jakéhokoli uměleckého vzdělání. Pro budování úspěšné profesionální umělecké kariéry je pro každého výtvarníka u nás ale důležité bohaté portfolio založené na absolvovaných uměleckých školách, účasti na výstavách, obdržených uměleckých cenách. Hauschkovo umělecké portfolio se začalo vytvářet až v posledním desetiletí a pro autora je proto nezbytné dodat mu váhu i vymýšlením si své vlastní legendy, včetně navození dojmu zahraničního úspěchu. Tyto věci bezesporu patří také k metodám reklamní práce, jak se vyvinula v posledním století. Dané kroky jsou tak pochopitelným výstěním Hauschkova profesního zaměření. Zají-

<sup>5</sup>Blundy, Rachel: Brixton gallery curator allegedly conned artists, *Your Local Guardian*, 14. 9. 2011, cit.[http://www.yourlocalguardian.co.uk/news/local/topstories/9249588.Gallery\\_curator\\_allegedly\\_conned\\_artists/](http://www.yourlocalguardian.co.uk/news/local/topstories/9249588.Gallery_curator_allegedly_conned_artists/)

<sup>6</sup>Tschallener, Yara: *Stuck in the emotional landscape*, *Ateliér* 24, č. 10, 2011, s. 8.

<sup>7</sup>Email Charlese Thomsona Robertu Janásovi z 19. 4. 2012.

mavé ovšem je, že dané fabulační postupy dnes postupně pronikají i do akademického prostředí. To dosvědčuje například Markéta Urbanová, která učí na Akademii výtvarných umění v Praze. Ve svých propagačních materiálech uvádí, že „byla pro kvalitu své tvorby přijata do mezinárodního uměleckého směru stuckistů.“ Je pravda, že jsem Markétu Urbanovou jako kvalitní malířku přizval do projektu Prague Stuckists. Nicméně tvrzení o přijetí do mezinárodního uměleckého hnutí, které v sobě nese určitý punc výlučnosti a uznání na mezinárodní scéně, získává paradoxní rozměr. Stuckismus sám o sobě je otevřen každému bez rozdílu a původní stuckisté od začátku odmítali uplatňovat jakékoli nároky na kvalitu malby. Kvalitativní hledisko, které jsem do stuckismu v rámci projektu Prague Stuckists vnesl, se míjí s původním stuckistickým manifestem a v tvrzení Markety Urbanové se dostává do úplného protikladu snah britských stuckistů. Na konci 19. století se začal používat pojem barnumská reklama. Kritizoval metody, které používal americký impresář P. T. Barnum. Barnum šířil zavádějící a někdy i nepravdivé informace, aby nalákal návštěvníky do svých podniků. Dnes už zastaralý pojem barnumská reklama měl silně negativní zabarvení. Po sto letech ale současná reklama stojí na mnohých prvcích, které do ní zavedl právě Barnum. Je docela dobré možné, že

se v průběhu několika desetiletí stane ihnaní o vlastních uměleckých úspěších samozřejmou součástí výbavy seriózního umělce.

Důležité bylo, že zmínění čeští umělci získali pro spolupráci i několik domácích teoretiků a periodik. Nejvýznamnějším úlovkem se stal časopis Týden. Pomohl jím ve dvou prvcích důležitých při budování legendy. Konzument mediální informace musí být přesvědčen, že umělec je pevně zakotven v zahraničním prostředí. V rámci ankety k blížící se olympiadě v Londýně, představil Týden čtenářům Jaroslava Valečka jako umělce hluboce obeznámeného s fungováním a zákonitostmi londýnské umělecké scény, který objevil stuckismus při své návštěvě Londýna před sedmi lety.<sup>8</sup> Čtenářům zůstala utajena skutečnost, že se tento výtvarník dostal do osobního kontaktu s Londýnem až teprve před rokem, když jsem ho při příležitosti výstavy *Enemies of Art* seznámil s některými britskými stuckisty. V Londýně strávil jen několik dnů při technické instalaci výstav, aniž by měl čas byť jen navštívit některou z vysokých uměleckých škol nebo alespoň jednu z prestižních galerií ve West Endu. Kromě budování legendy zatím nepříliš známých umělců je dobré zaštitit propagovaný fenomén nějakou slavnou osobností. Týden tak v rozhovoru s úspěšným hudebníkem a výtvarníkem Jaromírem 99 přinesl nesmyslnou informaci o tom,

<sup>8</sup>Sevela, Vladimír: Proč máme rádi Anglii? Kvůli humoru i vztahu k Němcům, Týden, 5. 8. 2012, cit. <http://www.valecka.eu/recenze>

že jde o zakládajícího člena skupiny Prague Stuckists, přestože jsem ho do skupiny přizval až šest let po jejím vzniku, aby mi po pouhých dvou a půl letech oznámil, že ze skupiny odchází.<sup>9</sup> I když si práce britských stuckistů cestu na britský trh s uměním ještě nenašly a řada z hlavních představitelů ještě ani neměla samostatnou výstavu ve skutečné galerii, mohl se český čtenář v jiném periodiku dočíst, že jde o celebrity londýnské umělecké scény.<sup>10</sup> I když určitou proslulost dosáhli čeští umělci jen u nás a ve Velké Británii se zachytily drápkem prostřednictvím stuckistických struktur, ale mimo tyto struktury o nich v zahraničí zatím ještě nikdo neví, psalo se o tom, že jsou sice u nás zatím stále nepochopeni, ale že větší úspěchy sklízejí ve Velké Británii.<sup>11</sup> Zavádějící informace o úspěších ve Velké Británii působí na neznalé české sběratele umění, kteří na základě fabulace získají pocit, že nákupem prací daných výtvarníků spolehlivě investují své peníze. S tím také počítala česká reklamní firma Smart Point, která se chtěla etablovat v oblasti výtvarného umění. Poté, co se výrazným způsobem podílela na výstavě Andy Warhola v Alšově Jihočeské galerie na Hluboké, rozhodla se pracovat obdobným způsobem na projektu propagace českého stuckismu.

Dané postupy založené na principu fungování reklamy jsou úspěšné z hlediska prodeje obrazů

umělců laickým sběratelům. Komerční úspěch ale k uspokojení ambiciózního výtvarníka nestará. O skutečném uspokojení ambicí se dá mluvit až v případě, když autor vystavuje v prestižních státních galeriích a je zastoupen v jejich sbírkách. I zde může přínosnou roli sehrát kooperace českých malířů s britskými stuckisty. Čeští tvůrci, kteří se o proniknutí do nejvýznamnějších státních galerií zatím neúspěšně pokoušeli, začali kalkulovat s ještěností kurátorů, s předpokladem, že ti budou mít ambice uspořádat výstavy významných zahraničních umělců. Začali pracovat na vytvoření iluze, že v osobnostech britských stuckistů nabídnu domácímu publiku důležitá jména současné světové výtvarné scény. Společnou výstavou s nimi se pak dostanou do výstavních sálů nejvýznamnějších českých galerií, jejichž brány jim zatím zůstávaly zavřeny. Historik umění má ovšem rozsáhlejší vědomosti než laický sběratel umění. Bude proto zajímavé sledovat, jestli se podaří tímto způsobem zmanipulovat kurátory v krajských galeriích nebo dokonce v Národní galerii.

Zájmy některých umělců se v této situaci už zcela rozcházejí s mými postoji historika umění a vznik Central Europe Stuckists byl jediným logickým vyústěním situace. Nicméně propagace na bázi zcela nové stuckistické skupiny komplikovala nastoupenou reklamní strategii. Central Europe Stuckists

<sup>9</sup>Nejezchlebová, Lenka: Casting dělám na hřbitově, Týden 31/2014, s. 61.

<sup>10</sup>Záruba – Pfeffermann, Josef: Zaboření po krk v tradici, Ateliér 26, č. 25 - 26, 2013, s. 12.

<sup>11</sup>Tučková, Kateřina: Syrová lyrika, Ateliér 24, č. 11, 2011, s. 4.

se proto snažili vytvořit dojem, že projekt Prague Stuckists už neexistuje, a že oni jsou jeho pokračováním.<sup>12</sup> Velkou pomůckou se zde stal internet, který je nejmodernějším informačním médiem, ale zároveň médiem, které nejlépe umožňuje šíření neověřených údajů. Využívali proto serverů typu wikipedie, která je patrně objemově nejobsáhlejší encyklopedií vůbec, ale zároveň nepodléhá žádné obsahové redakční kontrole, což se především v neanglických verzích projevuje řadou článků s nepravdivými a zavádějícími informacemi. Docházelo i k tak bizarním situacím jako k přesměrování odkazů k webovým stránkám Prague Stuckists na neexistující internetové adresy.

Boj o jakýsi monopol nad stuckismem v České republice posunul daný kulturní fenomén do polohy, která působí ironicky s ohledem na jeho pozici v rodné vlasti. Ve Velké Británii i obhájci stuckismu z řad odborné veřejnosti zdůrazňují, že nemají se stuckismem nic společného, a mnohdy se za své sympatie i stydí. Charakteristický je postoj Edwarda Lucie-Smithe, nejvýznamnější osobnosti mezi britskými přívrženci stuckismu. Zdůrazňuje, že nesouhlasí se vším, co stuckismus prezentuje, ale že jsou mu sympatické některé aspekty stuckismu. Především to, že stuckismus je antielitářský a demokratický. Vyzdvívá jeho společenský ak-

tivismus a nemluví přitom o výtvarné úrovni autorů jako takových.

Česká republika dnes bezesporu tvoří patrně nejvýznamnější teritorium stuckismu. Hraje přinejmenším stejnou roli, jakou mělo Německo v počátcích stuckistického hnutí. I když se dnes z početné komunity šesti německých stuckistických skupin k hnutí už vesměs nikdo nehlásí, splnilo Německo klíčovou úlohu v tom, že se stuckismus stal mezinárodním hnutím.<sup>13</sup> Pozice České republiky je dnes možná ještě důležitější. V roce 2012 se uskutečnil nejambicioznější stuckistický výstavní projekt od The Stuckists Punk Victorian. Konal se v londýnské galerii Bermondsey Project Space kurátorované Edwardem Lucie-Smithem. Výstava měla působivý název The Stuckists: Elizabethan Avantgarde. Název měl evokovat výstavu prerafaelitů Pre-Raphaelites: Victorian Avantgarde souběžně probíhající v Tate Britain a naznačit, že by stuckismus v současném umění mohl sehrát obdobně revoluční roli jako prerafaelité před půl druhým stoletím. Charles Thomson z obavy, aby nedošlo k právním sporům s Tate Gallery kvůli použitému názvu, držel informaci o konání výstavy v naprosté tajnosti, takže se o ní britská veřejnost nedozvěděla a jediným místem, kde měla určitou propagaci, byla Česká republika. Stuckismus je

<sup>12</sup>Viz Stuckisté podnikají nájezd na tuzemské galerie, Týden, 7. 7. 2014, cit. [http://www.tyden.cz/rubriky/kultura/hudba/stuckiste-podnikaji-najezd-na-tuzemske-galerie\\_312312.html#.VZXdFKs9dY](http://www.tyden.cz/rubriky/kultura/hudba/stuckiste-podnikaji-najezd-na-tuzemske-galerie_312312.html#.VZXdFKs9dY). Dále např. <http://www.valecka.eu/stuckismus>

<sup>13</sup>Němci ze stuckistických aktivit vycouvali, když je někteří britští stuckisté chtěli zapojit do projektů, které vedly k patrně nechtěnému propojení se scientologickou církví.

fenomén bytostně spojený s britartem jako rubová strana též mince. S tím, jak se britart dostal za svůj zenit, prodělal i stuckismus ve Velké Británii v podstatě klinickou smrt. Podle informací centrálních stuckistických stránek působí ve více než padesáti zemích světa více než dvě stě stuckistických skupin. Konjunktura jejich zakládání už pominula, ale jejich počet zdánlivě mírně roste. Je to zavádějící informace. Ze stránek nejsou mazány už zaniklé skupiny. Objektivně se na stránkách objevuje řada umělců, kteří se ke stuckismu dávno nehlásí, což Thomson maskuje výroky o tom, že některé skupiny jsou více a jiné méně aktivní. Stálo by za metodický průzkum, kolik skupin uvedených na stánkách [www.stuckism.com](http://www.stuckism.com) skutečně existuje.

Co vlastně dnes zbylo ze stuckismu? Stal se fenoménem, bez něhož by dějiny britartu nebyly úplné. Možná jeho myšlenky svým způsobem přispěly k návratu malby na současnou výtvarnou scénu. Pro tuzemské prostředí může být zajímavé, že Česká republika sehrála důležitou roli v jednom dá se říci globálním fenoménu a vlastně mu pomohla přežít jeho klinickou smrt ve Velké Británii. Může být stuckismus něčím hmatatelným zajímavý pro naše umělce? Jsou tady výtvarníci, kteří prostřednictvím děl ve Velké Británii nepříliš úspěšných autorů možná dostanou svou vlastní tvorbu do významných českých galerií. Profitovat ze stuckismu mohou ale i naši umělci, kteří ke své propagaci používají tradičnější cesty. Když chtějí, mohou britští stuckisté pomoci s pronikáním na britskou výtvarnou scénu. Sama příslušnost ke stuckismu sice z nikoho úspěšného umělce neudělá, ale

stuckisté mohou našim výtvarníkům účinně pomoci se získáním základních kontaktů, bez nichž je snaha českého umělce o uchycení se na britské scéně, marná. Tyto kontakty mohou otevřít dveře, za něž se nedostanou mnozí kvalitní čeští umělci, kteří přímé vazby na Londýn nemají. Dál už je to o osobních schopnostech a štěstí.

Robert Janás

Katalog vyšel s finanční podporou statutárního města Brna.

B | R | N | O |

Katalog výstavy vydali Prague Stuckists ve spolupráci  
s Muzeem města Brna.



Kurátoři výstavy: PhDr. Ilona Víchová, Robert Janás, Ph.D.

Text: Robert Janás

Grafická úprava: Anastasiia Koroleva

Tisk: Stuare, s.r.o., Jihlavská 2f, 664 41 Troubsko-Veselka

Brno 2015

ISBN 80-900385-7-3