

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI
FILOZOFICKÁ FAKULTA
KATEDRA DĚJIN UMĚNÍ

Emigrace ve vztahu k umělecké tvorbě
Malíř Otakar Slavík

bakalářská diplomová práce

MICHAL KUPKA

Vedoucí práce: Mgr. Barbora Kundračíková, Ph.D.

Olomouc 2024

Rozsah práce (včetně mezer): 135 601 znaků

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou diplomovou práci na téma *Emigrace ve vztahu k umělecké tvorbě: Malíř Otakar Slavík* vypracoval samostatně a uvedl veškeré použité zdroje a literaturu.

V Olomouci dne 6. 5. 2024

.....

Poděkování

Děkuji vedoucí bakalářské práce Mgr. Barboře Kundračkové, Ph.D. za cenné rady a připomínky během konzultací, které mi otevřely nové badatelské cesty.

Také bych rád poděkoval Duně Slavíkové, díky které jsem mohl blíže nahlédnout do života a světa obrazů Otakara Slavíka.

V neposlední řadě děkuji mé rodině, která mi poskytla podpůrné zázemí pro psaní a studium.

OBSAH

SEZNAM POUŽITÝCH ZKRATEK

ÚVOD	7
1 SLAVÍK V KONTEXTU DĚJIN A VNÍMÁNÍ ČESKÉHO VÝTVARNÉHO UMĚNÍ	9
2 ZAČÁTKY A OBJEVENÍ NA VÝTVARNÉ SCÉNĚ	11
2.1 Střet s realitou a prvotní fáze tvorby	11
2.2 Neokonstruktivní fáze během uvolnění uměleckých sfér	14
2.3 Slavík v přítomnosti zahraničních autorů	17
2.4 Význam Galerie Václava Špály	21
3 OBDOBÍ NORMALIZACE A JEJÍ DŮSLEDKY	22
3.1 Pozice a aktivity Křižovnické školy čistého humoru bez vtipu	22
3.2 Slavíkova tvorba první poloviny sedmdesátých let a tvůrčí krize	24
3.3 Charta 77 a útrapy konce desetiletí	26
4 EMIGRACE	32
4.1 Specifika v rámci umělecké tvorby	32
4.2 Odlišné motivy a důsledky emigrace na příkladu Jiřího Valenty a Jana Kotíka	33
5 PROSTŘEDÍ VÍDNĚ	39
6 SLAVÍKOVA ADAPTACE	42
6.1 Proměna sociálních kontaktů a nové umělecké vazby	43
6.2 Figura a žití malbou	44
6.3 Působení v uměleckém systému Vídně	48
7 ZA HRANICEMI VÍDNĚ A RAKOUSKA	50
7.1 Zahraniční aktivity Slavíka a teoretikové podporující české umělce	50
7.2 Cestování za inspirací a její vliv na vyjádření	51
8 PROSTŘEDÍ OBRAZU A BARVA JAKO KLÍČ K TAJEMSTVÍ	53
9 REVOLUCE A JEJÍ DOPADY	57
9.1 Slavíkův opožděný návrat do obnoveného české prostředí	57
9.2 Fyzicky i výstavně mezi Prahou a Vídní	60
10 MASKA V TEATRALIZOVANÉM EPILOGU DĚJIN UMĚNÍ	63
11 RADOSTNÉ TISÍCILETÍ A VĚČNÝ NÁVRAT TÉHOŽ	67
ZÁVĚR	71
SEZNAM LITERATURY A POUŽITÉ ZDROJE	73
SEZNAM VYOBRAZENÍ V TEXTU	
PŘÍLOHY	

SEZNAM POUŽITÝCH ZKRATEK

GVŠ	Galerie Václava Špály
KŠ	Křižovnická škola čistého humoru bez vtipu
NG	Národní galerie
SČVU	Svaz československých výtvarných umělců
StB	Státní bezpečnost
UK	Univerzita Karlova

ÚVOD

Prostředí nás neustále obklopuje a ovlivňuje, ale jak se projevuje v individuálních tvůrčích procesech? Jaký vliv mají vnější podmínky na podobu výsledného díla? A co se stane s naší tvorbou, když prostředí změníme?

Bakalářská práce analyzuje pomocí fenoménu emigrace specifický vztah uměleckého vyjádření a místa projevu. Cílem práce je zjistit, jestli se vizuální jazyk umělce mění v závislosti na změně prostředí a popsat, jakým způsobem mohou aspekty nových okolností pronikat do tvorby. Téma ilustruje životní příběh malíře Otakara Slavíka (1931–2010), který kvůli nátlaku socialistického režimu emigroval v roce 1980 do Vídně, na západní stranu železné opony. Obrazy autora text představuje a interpretuje v rámci několika životních fází. Sledujeme vývoj výtvarného projevu během politických změn a během proměny sociálního okruhu. Na tvůrčí etapy práce rovněž nahlíží z mezioborového pohledu akcentujícího Slavíkovo vnímání světa, vztah k opuštěné minulosti a jeho identifikaci s novým domovem. Nad rámec pozorování životní linie je v obecné rovině popisována emigrace českých výtvarníků a jevy s ní spojené. Text přechází od individuální životní roviny umělce ke společným atributům exilové tvorby a žití mimo rodnou zemi.

Pro dostatečné pochopení umělecké osobnosti Slavíka práce zmiňuje celistvý kontext tvůrčího života. Text prezentuje autora od jeho začátků a objevení na české výtvarné scéně, následné vídeňské aktivity, až nakonec přechází k posledním fázím života v novém tisíciletí. Během toho lze pozorovat, jak některé vnější faktory ovlivňují výtvarnou podobu aktuálního díla. Zásadní publikací, která přibližuje způsob Slavíkova uvažování o práci a životě, je soubor deníkových záznamů s názvem *Malířské smetí*,¹ publikovaný v roce 2018. Slavíkovi vyšla v roce 2009 také samostatná *monografie*,² která však jeho působení v rakouském prostředí nerozvádí, a naopak se textově zaměřuje na dobu před emigrací. K tématu vztahu emigrace a umělecké tvorby v českém prostředí nevyšla doposud žádná ucelená publikace. Tento komplexní úkol nemá za cíl definitivně vyřešit ani předkládaná práce. Snaží se však upozornit na jev, kterému nebyla věnována v uměnovědných studiích taková pozornost, i když je jedním

¹ Otakar Slavík, *Malířské smetí: (deníkové záznamy)*, Praha 2018.

² Jan Rous (ed.), *Otakar Slavík*, Praha 2009.

z faktorů, který promlouvá do umělecké produkce. Práce poukazuje na specifika migrace obsáhlým zhodnocením životních fází Otakara Slavíka a přibližuje autory, u kterých se přesun projevoval jiným způsobem.

Bakalářská práce vzhledem k obecné absenci interpretace Slavíkovy tvorby v zahraničí a výzkumnému tématu nejpodrobněji zpracovává osmdesátá léta. Jako autor, který se pohyboval v osmdesátých letech mimo český prostor, je taktéž jeho tvorba dané doby zahraniční perspektivou interpretována. Text nahlíží netradičními komparacemi na kontext jiného prostředí, ve kterém se umělec nachází, zatímco je jeho neoddiskutovatelnou součástí. Proto na Slavíkovu tvorbu nahlédneme z mezinárodního hlediska komparacemi různých aspektů díla s jinými umělci střední Evropy a světa. Celkový obrázek rovněž doplňují teze teoretiků, texty výstavních katalogů nebo útržky z několika rozhovorů (včetně rozhovoru autora práce s Duňou Slavíkovou).

1 SLAVÍK V KONTEXTU DĚJIN A VNÍMÁNÍ ČESKÉHO VÝTVARNÉHO UMĚNÍ

Západní a východní sféra vlivu rozdělila poválečnou Evropu na dvě části. V Československu se roku 1948 komunistické straně podařilo uskutečnit státní převrat, který předznamenal desítky let kultury v duchu socialismu a jeho ideového socialistického realismu. Reakcí některých občanů byla první poválečná emigrační vlna, kdy se desetitisíce³ Čechů a Slováků rozhodly emigrovat na Západ, mimo dosah nově nastoleného režimu. Na pozadí určujících dějinných událostí se objevil na keramické škole v Bechyni nový sochařský talent. Tehdy šestnáctiletý student Otakar Slavík se za podpory svého učitele sochařství Velana přestěhoval v rámci státu na kamenosochařskou školu v Hořicích, kde čtyři roky rozvíjel své umělecké dovednosti. V té době ještě netušil, že východiskem jeho celoživotní tvorby se stane především malba. Svoji výtvarnou polohu postupně nalézal až pod vedením profesora Martina Salcmana (1896–1979) na pražské Pedagogické fakultě UK od poloviny padesátých let.

V českém výtvarném umění je Slavíkova tvorba obecně spojována s tendencemi nové figurace a nové citlivosti. Teoretička Eva Petrová jako jedna z prvních v českém prostředí zkoumala hranice přesahující figurální trend šedesátých let. To, co označujeme pojmem nová figurace, ovšem nelze úzce definovat a ohraničit.⁴ Přístupy k revizi lidské postavy snad ani nemohly být rozmanitější a představitelé neprojevovali ambice vytvářet jednotnou sdružující skupinu či směr. Na druhou stranu se všichni, ovlivnění následky nedávných světových válek, vymezovali vůči moderní abstrakci a tradičnímu pohledu na člověka jako ryze estetickou bytost: „Člověk přestával být pociťován jako ideální dílo přírody, jeho malebný vnějšek ztratil svou hodnotu, kterou měl ještě u impresionistů, člověk se stal ztělesněným otazníkem lidské existence.“⁵

Slavíkova tvůrčí fáze ke konci šedesátých let esteticky i myšlenkově zapadala také do vlny nové citlivosti, díky čemuž se účastnil výstavy *Křížovatka a hosté* roku 1968. Ta sice nebyla prvním veřejným vystoupením skupiny konstruktivistů kolem teoretika Jiřího Padrty, avšak za přispění řady významných hostů poprvé v širším měřítku demonstrovala podstatu tvorby v duchu nového humanismu. Program umělců se formoval od roku 1963 a byl jím protest proti

³ Libuše Paukertová, Několik základních údajů o odchodech z Československa. 1948–1991, in: Stanislav Brouček – Karel Hrubý (edd.), *Češi za hranicemi na přelomu 20. a 21. století: Sympozium o českém vystěhovalectví, exulantství a vztazích zahraničních Čechů k domovu*. 29.–30. června 1998, Praha 2000, s. 25–31, cit. s. 26.

⁴ Eva Petrová, *Nová figurace* (kat. výst.), Galerie výtvarného umění v Litoměřicích 1993, s. 9.

⁵ Luděk Novák, *K estetice nové figurace, Výtvarná práce XV*, 1967, č. 25, 14. 12., s. 12.

dosud v Čechách převládající abstrakci expresionisticky–surrealistické.⁶ Padrta při zahájení výstavy formuloval specifika idejí Křižovatky a způsob, jakým se členové vztahovali ke světu: „*Tato pozice vyžaduje od umělce zvláštní vlastnosti a vybavení. Především nový druh citlivosti k dynamickému pohybu ve strukturách současné doby. Nezatížený starými modely danými tradicí, starými mytologiemi a symboly a jejich uměleckými formami.*“⁷ A její umělci skutečně tvořili progresivně, technologicky ve víru civilizace a naskytnutých možností. Slavík se tehdy vyjadřoval pomocí vrstvených sítí bodů. Přítomný však byl jeho typický figurální námět s výraznou barevností, kterým se od ostatních vystavujících odlišoval.⁸ Zpodobením figury se od podstaty Křižovatky odvracel, ale způsobem jejího ztvárnění se zase přibližoval zpátky. Mimo základní členy právě hosté zdůraznili význam nové citlivosti, i přes to, že se každý k termínu vztahoval s jinou mírou ztotožnění.

Nová citlivost a nová figurace se vysloveným názorem k modernímu světu dotýkají, ale neprolínají. Také proto můžeme vidět Slavíkovu problematická zařaditelnost v *Dějínách českého výtvarného umění*,⁹ kde je stručně popisován v obou tendencích, ale nejasně charakterizován jako umělec. Mnoho teoretiků se během jeho popisování uchyluje také k označení solitér, protože byl svébytným a často izolovaným jedincem s neotřesitelným hodnotovým rámcem. Slavík je také snadno klasifikovatelný podle výrazné barvy, kterou pastózní malbou nanášel do promyšlených kompozic. A nejen Jindřich Chaloupecký výstižně poznamenal, že: „*V českém umění není mnoho koloristů a Slavík je jedním z nich.*“¹⁰ Obecnou generalizací jeho tvorby však můžeme mít její skrytější stránky. V průběhu života totiž malíř procházel transformací geografického, sociálního i psychologického zázemí.

⁶ Jindřich Chaloupecký, *Nové umění v Čechách*, Praha 1993, s. 91.

⁷ Jiří Padrta, *Nová citlivost* (kat. výst.), Dům umění města Brna 1968.

⁸ Figurální motiv byl viditelný rovněž v díle Aleny Kučerové, která však pracovala metodou perforace a suché jehly.

⁹ Rostislav Švácha – Marie Platovská (edd.), *Dějiny českého výtvarného umění VI 1/2, 1958–2000*, Praha 2007.

¹⁰ Viz Chaloupecký, *Nové umění* (pozn. 6), s. 80.

2 ZAČÁTKY A OBJEVENÍ NA VÝTVARNÉ SCÉNĚ

V polovině padesátých let Slavík ukončil studium na Pedagogické fakultě UK. Její prostředí bylo klíčové pro vývoj mnoha tehdejších umělců. Totalitní socialistický režim totiž směřoval vzdělávání především na pražské Akademii výtvarných umění¹¹ či Vysoké škole uměleckoprůmyslové, a tím se mimo pozornost ocitly ostatní fakulty, kde bylo možné se umělecky angažovat s větší mírou svobody. Pod vedením Martina Salcmana tak Otakar Slavík mohl konečně objevit kouzlo malby a barvy:

„V druhém ročníku je předepsána malba olejem. Profesor Salcman demonstroval valérovou techniku v hnědé barvě, ukončenou máslovou, růžovou pastou světla, zářícího jako dýmáky – od té doby jsem malíř.“¹²

2.1 Střet s realitou a prvotní fáze tvorby

Studium pomohlo dostat se Slavíkovi do širšího uměleckého okruhu, kde působil Zdeněk Sýkora (1920–2011) nebo Bedřich Vaníček (1885–1955).¹³ Na navázaných setkáních Umělecké besedy pak poprvé přišel do kontaktu s Václavem Boštíkem (1913–2005) a Jiřím Kolářem (1914–2002). Po získání diplomu se ale narozdíl od ostatních kolegů nedává na učitelskou dráhu a jako svůj úděl vnímá uměleckou tvorbu. Naplno však poznává omezující realitu stranou podporovaného umění. „Po škole mu najednou došlo, co znamená [...] fungovat v tehdejší oficiálním výtvarném provozu, se všemi důsledky, které to přinášelo, A zjistil velmi rychle, že tohle on nechce.“¹⁴ Slavík chtěl malovat svobodně bez diktátu politiky, a proto se stahuje do ústranní, které nabízí v rámci neoficiální scény možnost stát se nezávislým umělcem. Socialismus ovšem povinně ukládal každému občanovi docházet do uznávaného zaměstnání. Také proto Slavík nastoupil do Národního divadla, kde pracoval na pozici kulísáka a každou volnou chvíli věnoval malování.

Teatralita divadelního prostředí a jeho specifická Slavíka ovlivňuje ve výtvarném projevu. Maluje baletky, jejich dynamiku a ladnost, ale pociťuje v nich i určitou tajemnost a figurální nesrozumitelnost. Důkladně pozoruje a přenáší typické pózy v temných tónech a překvapivých

¹¹ Na Akademii výtvarných umění se Otakar Slavík hlásil v roce 1952, ale nebyl přijat, a proto nastoupil na Pedagogickou fakultu UK.

¹² Viz Slavík (pozn. 1), s. 403.

¹³ Viz Rous (pozn. 2), s. 256.

¹⁴ Terezie Pokorná – Viktor Karlík, Rozhovor s Duňou Slavíkovou, *Revolver Revue*, č. 119, Léto 2020, s. 102.

barevných kombinací. Sám sice divadelní jeviště v roce 1960 opouští, čerpá z něj však následně v průběhu celého života.

Na konci padesátých let (1957–1960) se po získání stipendia objevuje Slavík na akcích Fondu výtvarných umělců, ale od šedesátých let upadá do určité formy izolace. Po konci v Národním divadle totiž nastupuje do skladů jako nádeník na těžkou manuální práci, a tím se v šedesátých letech definitivně odlišuje oproti svým přátelům z uměleckých kruhů. Kvůli jeho podřadné pracovní pozici na něj mnoho lidí z uměleckého prostředí nahlíželo s určitým despektem.¹⁵ Pomocné práce Slavíka provázely po většinu času během života v Československu.¹⁶



[1] Otakar Slavík, *Muž s pivem*, 1963, olej, plátno, 87 x 65 cm, soukromá sbírka.

Foto: Jaroslav Kvíz

¹⁵ Ibidem, s. 103.

¹⁶ Za celý život Otakara Slavíka tvorba užívala pouze v letech 1967–1970, díky tehdejšímu rozvolnění kulturních aktivit.

Slavíkova umělecká poloha první poloviny šedesátých let je předstupněm budoucího vkročení do záře neoficiální scény. Zprvu ještě malíř často experimentoval s formou, hledal svoji barevnost a námětem se vyjadřoval k existenciálním a sociálním otázkám. Z daného období se mnoho děl nedochovalo, protože autor zpětně své výtvary přemaloval nebo se objevily případy, kdy obrazy poničila jeho tehdejší manželka.¹⁷ Slavík nicméně poprvé svoji tvorbu prezentoval v roce 1964 během samostatné výstavy v Parku kultury a oddechu Julia Fučíka. První výtvarná fáze byla k vidění také na *Výstavě mladých* během roku 1965 v Ústředí lidové umělecké výroby.

Slavíkovo dílo z první poloviny šedesátých let vystihuje malba *Muž s pivem* (1963)¹⁸ [1]. Tento dochovaný kus ze série obrazů přenáší hospodský motiv a společenskou atmosféru skrze kontrast temného pozadí se stylizovanou abstrahovanou figurou. Zřetelné jsou principy oddělení části těla valérem, odkazování k torzu a technika detailních pohybů štětce. Postava je anonymizována a vyznění celku zdůrazněno ve tlumených barvách. Slavík svůj typický kolorismus sice rozvíjí později, ale některé aspekty figurálního schématu přebírá do pozdějších let. Námět symbolicky předznamenává genius loci aktivit Křižovnické školy čistého humoru bez vtípu, která hrála významnou roli v malířově životě v sedmdesátých letech. Výhradně v této fázi zobrazoval společenské motivy a pracovní prostředí, což dokládají jiné obrazy s dělníci nebo kulisákem.

¹⁷ Manželka Věra sérii maleb z výstavy v Galerii mladých (Mánes, 1966) zničila a rozstříhala. Autor se pokusil obrazy následně opravit, ale nebyl příliš úspěšný. – Viz Rous (pozn. 1), s. 257.

¹⁸ V monografii se uvádí rok vytvoření 1965, ale katalog výstavy z roku 1969 (Ostrov nad Ohří) zmiňuje rok 1963. Po konzultaci autora práce s Duňou Slavíkovou (duben 2024) je v práci uveden rok z katalogu, který rovněž přesněji odpovídá dané tvůrčí fázi.

2.2 Neokonstruktivní fáze během uvolnění uměleckých sfér

Slavík procházel v první polovině šedesátých let určitou mírou izolace v sociálních a uměleckých kruzích. I přes to, že tvůrčí skupiny mohly obnovit svoji činnost, tak on do žádné z nich nespadal. Byl však alespoň v kontaktu se seskupením autorů, kteří v roce 1961 oficiálně zformovali uměleckou skupinu UB 12.¹⁹ Ale i když se v jejich kruzích pohyboval, tak stále výtvarně vystupoval jako jednotlivec. Do pozice veřejně respektovaného umělce se tak Slavík dostal až v polovině šedesátých let, kdy představil nový neokonstruktivní systém malby.



[2] Otakar Slavík, *Hlava*, 1966, olej, plátno, 100 x 80 cm, soukromá sbírka. Foto: Jaroslav Kvíz

¹⁹ Více Milena Slavická (ed.), *UB12: studie, rozhovory, dokumenty*, Praha 2006.

Moderní výtvarná tvorba se naplno české veřejnosti představila ve druhé polovině šedesátých let, kdy země procházela obdobím politického a uměleckého uvolnění. Blok tvůrčích skupin²⁰ se aktivně vymezoval vůči požadavkům komunistů na podobu výtvarného díla už od začátku šedesátých let, ale až roku 1964 se zvolením nového vedení Svazu československých výtvarných umělců (v čele s Adolfem Hoffmeisterem), konečně dosáhl kýženého cíle. Noví zástupci už neomezovali výstavní aktivity a individuální tvůrčí záměry. Neoficiální tvorba stala zase na nějaký čas oficiální, což napomohlo duchovní obrodě českého výtvarného umění.

Slavíkova samostatná výstava v roce 1966 v Galerii mladých (Mánes) definitivně odstartovala jeho uměleckou dráhu. Kurátor Jiří Padrta se zajímal o konstruktivní projevy a jako první veřejně prezentoval Slavíkovu bodovou polohu. Obraz *Hlava* (1966) [2] byl součástí několika Slavíkových výstav a jako jedno z prvních děl naplno představilo autorovu novou vizi, která byla pokroková a v mnoha ohledech jedinečná. Otakar Slavík v letech 1966–1970 stanovoval nové trendy a vyjadřoval se netradičními způsoby nazírání. Také proto se dostal do hledáčku Jindřicha Chalupického, který o něm napsal už v roce 1965 do časopisu *Výtvarná práce*.²¹ Prostřednictvím Chalupického se tak malíř dostal do prostředí Galerie Václava Špály, které disponovalo bohatou sítí uměleckých vztahů a kontaktů. Slavík se v tomto období účastnil také výstav nové citlivosti a nové figurace, kde se autor zařadil do moderních proudů doby, které předurčily vnímání jeho osoby ze stran teorie českého umění.

Moderní Slavíkova plátna konce šedesátých let v sobě zahrnují aspekty nové figurace a neokonstruktivismu při zachování tradičního francouzského přístupu k barvě, stylem podobného pointilismu nebo fauvismu.²² Zařazením do ustálených narativů jako bychom však měli jádro Slavíkova problému malby, kde figura není cílem a věda východiskem. Vhodnějším postupem může být přistoupit bez předsudků k tajemnému světu umělce, který přesahuje hranice rámců, skrze náhled mezinárodní, až filozofický. Třeba způsobem, jakým reflektoval Slavíkův moderní projev Karel Miller při příležitosti jedné z výstav v GVŠ (1970): „*Otakar Slavík se vyjadřuje mimo sociologii i psychologii. Netěží z emocionality těchto sfér. Je kosmolog. Objevuje ve středu světa pevný bod, stále přítomného živlu, těla. Kolem bodu otevírá nekonečný prostor duchovní expanze.*“²³

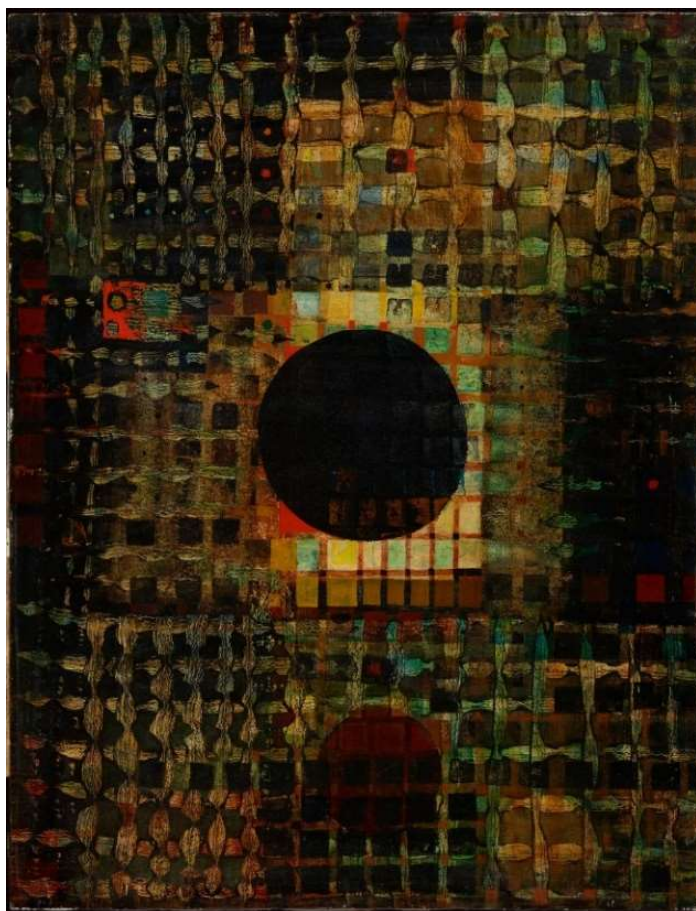
²⁰ Součástí Bloku byly skupiny Etapa, Experiment, Máj, M 57, MS 61, Proměna nebo Trasa.

²¹ Jindřich Chalupický, Mladí a nejmladší, *Výtvarná práce* XIII, 1965, č. 5, 12. 4., s. 3.

²² Slavíkův učitel Martin Salcman vycházel z francouzské školy. Henri Matisse, Paul Cézanne nebo Georges Seurat byli navíc Slavíkovými oblíbenými malíři. – Viz Slavík (pozn. 1).

²³ Karel Miller, *Otakar Slavík* (kat. výst.), Galerie Václava Špály v Praze 1970.

V polovině šedesátých let se duševně obohacuje československé výtvarné prostředí, a stejně tak se vztahu člověka a přesahujícího světa věnují autoři na maďarském území.²⁴ Tihamér Gyarmathy (1915–2005) vychází po dlouhé době z vnitřní emigrace²⁵ na mezinárodní scénu, kde se svými obrazy abstraktních imaginárních světů působivě překračuje hranice východního regionu a na západě výstavně reprezentuje středoevropský prostor. Podobně jako se Slavíkem je s ním spojována jistá umělecká svěbytnost ve specifickém východní politickém zázemí. Jak dílo *Hlava* (1966) [2], tak *Dvě Koordinace* (1965) [3] vzájemně komunikuje věčně s kosmickou sférou, ale každé z nich k ní promlouvá také rozdílnými vrstvami.



[3] Tihamér Gyarmathy, *Dvě Koordinace*, 1965, olej, plátno, 78 × 60 cm, Museum of Fine Arts, Budapest. Foto: Museum of Fine Arts, Budapest

²⁴ Poválečnému maďarskému umění se věnovala v roce 2003 výstava v Muzeu umění Olomouc. – *Vzdálená blízkost: maďarské poválečné umění ze sbírek Szent István Király Múzeum v Székesfehérváru* (kat. výst.), Muzeum umění Olomouc 2003.

²⁵ Po „roce převratu“ (ukončení druhé světové války) odmítl Gyarmathy oficiální kulturní politiku a uchýlil se do vnitřního exilu. Do začátku šedesátých let se téměř neúčastnil uměleckého ani společenského života. – Jakub Frank et al., Tihamér Gyarmathy, *Central European Art Database*, <https://cead.space/Detail/people/1402>, vyhledáno 25. 4. 2024.

Oba kosmologické obrazy pohlcují svými barevnými kontrasty [2][3]. Gyarmathy centrálním bodem směřuje otázky do středu světa obrazu a dodává na intenzitě okolním tvarům. Slavíkův postup nezapře sochařskou minulost, když nanáší pastózně jednotlivé bodové elementy do rozsáhlé sítě. Vazby geometrických objektů a jejich vertikálně-horizontální hranice předurčují kompoziční charakter každého díla. Naplňuje je však až barevné mistrovství, které hraje v obou případech stěžejní roli ve výsledném efektu. Barva funguje jako nositelka významů, která spouští širokou škálu asociací a vnitřních pochodů.

Gyarmathy jako představitel maďarské abstrakce nepracuje s konkrétními objekty, ale barevným proplétáním v několikavrstevnatých plánech posiluje perspektivní principy a niterný vhled do jiného světa. Slavík iluzivní perspektivou nedisponuje, a naopak předkládá racionální dvoudimenzionální síť s vnitřní logikou stavby. Abstrakce motivu v jeho případě není cílená, ale vedlejším efektem podřízeným řádu osobního systému. V jeho postoji k problematice je možné najít paralelu s idejí nadčlověka Friedricha Nietzscheho,²⁶ ke kterému se výtvarně přibližuje: „*Chci lidi naučit smyslu jejich živobyť: a tím je nadčlověk, blesk z temného mračna člověk.*“²⁷ Slavík skládá nový vesmír skrze člověka, jeho figurální dispozice a části. Obrazy hlav proto také doplňují torza nebo celé figurální kompozice [Příloha I]. Gyarmathy také modeluje nové univerzum, ale univerzum objektivní, dotýkající se v globálních souvislostech otázek spirituálních. Otakar Slavík se částečně zbavuje absolutní formy člověka, ale jeho kosmos zůstává subjektivním. Se spasitelskou vidinou nakročuje k překročení sebe samotného a „lepšímu já“.

2.3 Slavík v přítomnosti zahraničních autorů

Otakar Slavík neinklinoval k cestám mimo české prostředí, i přes to, že státní hranice byly volnější než v letech předešlých. Se samostatnou výstavou do zahraničí nezavítal nikdy, a nanejvýše se stal součástí několika skupinových aktivit prezentujících československé umělce na západě.²⁸ Jedinou mezinárodní událostí, kde se Slavík dostal do kontaktu s autory jiných zemí, bylo sympozium v jugoslávské vesnici Vela Luca. K setkání umělců a teoretiků z celého světa na ostrově Korčula byl pozván díky Václavu Bošíkovi v roce 1968. Celkem dvacet devět výtvarníků v průběhu několika dní přetvářelo místní zdi technikou mozaiky, které zdobí její ulice dodnes. Z českých autorů se akce zúčastnili také Stanislav Kolíbal (*1925) nebo Jan Kotík

²⁶ Friedrich Nietzsche byl taktéž jedním ze Slavíkových oblíbených filozofů, kterého často parafrázoval v rozhovorech.

²⁷ Friedrich Nietzsche, *Tak pravil Zarathustra: Kniha pro všechny a pro nikoho*, Praha 2021, s. 17.

²⁸ 1967 Turín (Itálie), 1968 Norrköping a Linköping (Švédsko), 1969 dvě výstavy v Paříži (Francie).

(1916–2002).²⁹ Organizátory sympozia byli Petar Omčikus (1926–2016) a Kosa Bokšan (1925–2009). Podařilo se jim přilákat výrazné figury mezinárodní scény, konkrétně jména jako Corneille (1922–2010), Achille Perilli (1927–2021) nebo Tadeusz Kantor (1915–1990), kterého akce inspirovala k vytvoření konceptu mozaikové židle.³⁰ Sympozium se konalo také v letech 1970 a 1972, ale už bez Slavíkové a Boštíkové účasti.

V zahraničním kontextu se Slavík ocitl jednou paradoxně také na domácí půdě. Když Miloš Saxl, ředitel Galerie výtvarného umění v Roudnici nad Labem, přišel s nápadem roudnických symposií, přizval si do týmu také Václava Boštíka. Galerie plánovala rozšířit sbírku o autory širší geografické úrovně a pořádání sympozia umožňovalo jednu z cest ke stanovenému cíli.³¹ Vize pravidelné akce měla otevírat společenství umělců a také podněcovat k mezinárodní spolupráci a novým kontaktům nejen ve středoevropském regionu. Nakonec se v létě roku 1970 v Roudnici nad Labem potkala skutečně pestrá skupina osobností ze všech koutů Evropy.³² Prvotním ročníkem idea sympozia započala, ale také skončila, protože s blížícím se koncem roku docházelo k proměně společnosti důsledkem normalizace a s tím spojené zakazování událostí odporujících politice Sovětského svazu. Ivan Martin Jirous, tehdejší významný teoretik a redaktor časopisu *Výtvarná práce*, kritizoval³³ různorodou kvalitu jednotlivých autorů roudnického sympozia, ale ve zpětném pohledu lze hodnotit důsledky akce pozitivně.

Marian Bogusz (1920–1980) z Polska patřil mezi stěžejní postavy setkání. Jeho vztah k českému prostředí byl vždy vřelý. Často pořádal výstavy českých autorů, a především se zasloužil o chod a zviditelnění polské avantgardní scény. Jeho abstraktní polohu poznal roudnický okruh v malbách plamenů a jejich stop na plátně. Taktéž Endre Bálint (1914–1986) zasáhl výrazně do uměleckého povědomí v rodném Maďarsku, a sice jako velký experimentátor tvořící moderními postupy a technikami. Roudnické galerii věnoval tajuplnou asambláž plnou přírodních a geometrických motivů. Do talentů pohybujících se mezi hranicemi médií lze zařadit také tvorbu Stanisława Fijalkowského (1922–2020), který se velmi často nechával unášet vlastní imaginací. Západní scénu na akci reprezentovali Francouz Jacques Busse (1922–

²⁹ Jan Skřivánek, Rozhovor s Otakarem Slavíkem, říjen 2008, *Art Antiques*, <https://www.artantiques.cz/vsechno-je-to-pro-kocku>, vyhledáno 10. 4. 2024.

³⁰ Darko Fritz, Međunarodni susreti u Veloj Luci 1968. – 1972. = 1968–1972 International Artists' Meetings in Vela Luka, *Academia*, https://www.academia.edu/37654792/1968_1972_International_Artists_Meetings_in_Vela_Luka, vyhledáno 17. 4. 2024., s. 144.

³¹ Každý z účastníků jedno z děl zanechával galerii za poskytnutí zázemí.

³² *Vzpomínka na 1. mezinárodní malířské symposium Roudnice '70* (kat. výst.), Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem, 2010.

³³ Ivan Martin Jirous, Roudnice '70, *Výtvarná práce* XVIII, 1970, č. 14, 7. 7., s. 8.

2004) se senzibilními strukturami a Ital Lorenzo Taiuti (*1943) mentálním projektem vyjadřujícím aktuální myšlenkové pochody. V neposlední řadě se k existenciálním problémům cítili potřebu vyjádřit Branko Miljuš (*1936) a Gradimir Petrovič (1935–2001) z Jugoslávie. Z celkového počtu dvanácti autorů jich pět³⁴ spadalo do domácí československé scény.



[4] Otakar Slavík, *Ležící*, 1970, olej, plátno, 123 x 200 cm,
Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem. Foto: Jan Brodský

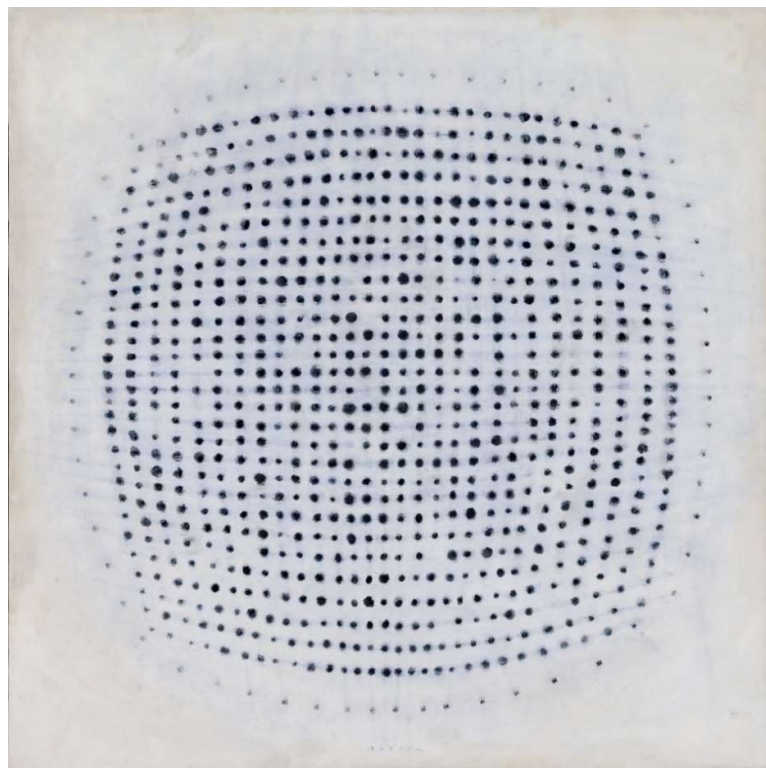
Dialog s Boštíkem

Výraznou stopu zanechali v Roudnici nad Labem Otakar Slavík s Václavem Boštíkem. Jejich dlouho trvající přátelství od poloviny padesátých let dodávalo oběma malířům vzájemnou inspiraci. A i když jejich životní přístupy se mohly zdát odlišné, tak časté vzájemné diskuse vedly ke společnému ujasnění problematiky média malby.³⁵ Výstupy obou autorů patřily mezi vrcholy skupinové výstavy sympózia.³⁶

³⁴ Českými zástupci byli Václav Boštík, Otakar Slavík, Bohdan Kopecký, Miloš Ševčík a Karel Zlín.

³⁵ Radan Wagner, Rozhovor s Otakarem Slavíkem, 2006, *ArtRevue*, <https://artrevue.cz/nekonecný-obraz-otakara-slavika/>, vyhledáno 10. 4. 2024.

³⁶ Všichni autoři byli povinni se zúčastnit výstavy po skončení sympózia (léto 1970).



[5] Václav Boštík, *Obraz pole*, 1970, olej, plátno, 123 x 123 cm, Galerie výtvarného umění v Chebu.

Foto: Galerie výtvarného umění v Chebu

Ležící (1970) [4] byla jedním ze Slavíkových zlomových děl, kde malíř razantním způsobem transformoval signifikantní vizuální jazyk sítě geometrických bodů. Uvolněním bodových řad do nejasných levitujících ploch dosáhl novým způsobem figurálních kompozic, kde se zdůraznila role celku jako souhrnu jednotlivých částí. Na protilehlém plátně Václav Boštík na čistou geometrii naopak vsadil ve svých obrazech bodových polí [5]. Jako duchovní tvůrce celý život hledal harmonii mezi plochou obrazu a tvarem námětu, a ve společnosti jedenácti autorů se jí dokázal přiblížit na dotek.

„... plocha je silovým polem, v jehož uzlových bodech se shlukuje a hromadí hmota barvy, formuje se ve tvary a vytváří novou skutečnost, obraz našeho vesmíru. [...] Sním o umění, které bude plné světla a krystalicky jasné. Věřím v čistou a prostou krásu barvy.“³⁷

Slavíkovy a Boštíkovy výstupy ze sympozia, jako by navazovaly na společný celoživotní dialog o uměleckém projevu, jenom se ze slovního přeměnil na dialog malířský. Jedním

³⁷ Václav Boštík: *o sobě a o umění* (kat. výst.). Galerie výtvarného umění v Náchodě 1993.

z východisek vzájemné inspirace mohla být právě podoba tehdejšího tvoření. Během toho, co Otakar Slavík bodové pole opouští, tak jej Boštík paralelně utváří, a oproti předchozím letům jej projasňuje a zjednodušuje. Naopak Slavík přestává zaplňovat celý prostor plátna, redukuje barevnost na menší počet tónů a formuluje vlastní koncepci prázdného místa. Projevuje se zřetelněji jako lyrik figury, zatímco Boštík je celoživotně lyrikem duchovní abstrakce.

2.4 Význam Galerie Václava Špály

Galerie Václava Špály od uvolnění uměleckého prostředí zaujímala dominantní postavení v určování kvality prezentací nejkvalitnějších současných českých autorů, předtím převážně nonkonformních.³⁸ Do vedení galerie nastoupil v roce 1965 teoretik Jindřich Chalupický, intelektuál orientující se v moderních projevech české výtvarné scény. Sám také rozhodoval, kterým autorům umožní ve výstavním prostoru sídlícím na Národní třídě sdílet svoji tvorbu. Otakar Slavík jej svým malířským projevem zaujal, a tak dostal možnost oslovit okruh pravidelných návštěvníků galerie osobitým světem řádu, a to hned dokonce dvakrát (1967, 1970). O mezinárodním významu galerie vypovídají účasti uskupení japonského Gutai v roce 1967 nebo západoněmecké avantgardy roku 1968.³⁹ V roce 1969 byly uvnitř galerie k vidění i díla věhlasného Marcela Duchampa (1887–1968) a Enrica Baje (1924–2003).

Okruh galerie byl široký. Kultura nového umění v Čechách⁴⁰ k sobě navázala osobnosti nejen výtvarně zaměřené, ale také hudebníky nebo literáty. Slavík díky výstavní činnosti navázal nová přátelství a po delším čase působil v širší společnosti, která mu byla lidsky i názorově blízká. Důležitým mezníkem se stala společná výstava s Karlem Neprašem (1932–2002) roku 1970, která v následném vztahovém propletení obrodila aktivity KŠ,⁴¹ vážně nevážného sdružení umělců a teoretiků vytvořeného v roce 1963 Janem Steklíkem (1938–2017) a právě Neprašem. V nově objevených prostorách hospody U Zlatého soudku se začalo scházet proměněné uskupení, složené z jádra původních členů školy a několika nových osobností z okruhu GVŠ.⁴²

³⁸ Mezi lety 1965–1970 v GVŠ vystavovali například: Bohuslav Reynek, Adriana Šimotová, Mikuláš Medek, Zdeněk Sýkora a mnoho dalších umělců neoficiální scény.

³⁹ Autoři jako Joseph Beyus, Wolf Vostell, Gerhard Richter, Jorg Immendorf, Sigmar Polke nebo Dieter Roth.

⁴⁰ Chalupický popisoval specifika nového umění v Čechách ve stejnojmenné knize. – Viz Chalupický, *Nové umění* (pozn. 6).

⁴¹ Více Duňa Slavíková, *Křižovnická škola čistého humoru bez vtipu* (kat. výst.), Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem 2015.

⁴² Původními členy KŠ byli například Karel Nepraš, Jan Steklík, Naděžda Plíšková, Ivan Martin Jirous, Věra Jirousová, Petr Lampl nebo Wilsonovi. Z GVŠ se přidali Vladimír Burda, Zbyšek Sion, Rudolf Němec, Eugen Brikcius, Olaf Hanel, Jiří Daníček a další. – Ibidem.

3 OBDOBÍ NORMALIZACE A JEJÍ DŮSLEDKY

Normalizace počínající srpnem 1968 opožděně dopadla na oblast umění koncem roku 1970. S nově ustanoveným vedením SČVU definitivně skončila svoboda ve všech aspektech uměleckého života. Do vrchních pozic komunistická strana dosadila své sympatizanty, kteří aplikovali staronové omezující způsoby v duchu socialistického realismu a dosavadní členy převedla do Fondu výtvarných umělců. Renesance KŠ probíhala během těchto výrazných kulturních změn. Změny se podepsaly na jejich členech, a obecně na všech lidech vyjadřujících se mimo stranicky uznávané způsoby. Moderní instituce, jako GVŠ, byly převzaty pod správu SČVU a rozdílně smýšlející teoretikové, jako Jindřich Chalupecký, se uchýlili do ústranní.⁴³ Zakázány byly neoficiální akce nebo nezávislé umělecké skupiny a znovu se zavedla kontrola umělecké produkce a tisku, kvůli čemuž zanikly mnohé časopisy nejen o výtvarném umění. Kultura konce šedesátých let nadobro skončila. Země se na dvě desítky let uzavřela západu a vnějším vlivům. Otakar Slavík byl rovněž vyhozen z SČVU, čímž přišel o svůj ateliér a status oficiálního umělce.

Specifické podmínky začátku let sedmdesátých formovaly zázemí pro underground. Nepodporované projevy sdílely vzájemnou averzi vůči socialistickým praktikám a snažily se vůči nim alespoň symbolicky vymezovat. Místem pro undergroundové aktivity byly kluby, méně nápadné sály nebo hospody, kam chodili také členové KŠ. Osobnost Ivana Martina Jirouse sdružovala hudební, výtvarnou a literární oblast neoficiální scény. Jirous, přezdívaný Magor, působil uvnitř KŠ, a nejen v rámci ní se aktivně vymezoval vůči režimu. Podle něj byla hospoda otevřenou strukturou, v níž je zabudováno nepředvídatelné, kde po normalizaci probíhal neustálý boj o existenci uprostřed v podstatě nepřátelského prostředí.⁴⁴

3.1 Pozice a aktivity Křižovnické školy čistého humoru bez vtipu

Všudypřítomná hravost provázela aktivity KŠ. Pivo se stalo symbolem, bujaré veselí příčinou a důsledkem činností bez cíle a předem definovaného smyslu. Podstatná míra teatrality a subverze částečně navazovala na Neprašovu předchozí skupinu Šmidrů,⁴⁵ ale s obměněnými členy a jejich neotřelými nápady projevovala vlastní živelnost. Zároveň dané skupinové projevy

⁴³ Jindřich Chalupecký uspořádal ještě výstavu *Konfrontace* v Galerii Nova (1970), ale po neúspěchu se začal věnovat publikování samizdatů a méně zřetelné podpoře moderního umění.

⁴⁴ Ivan Martin Jirous, Zpráva o činnosti Křižovnické školy, *Vokno I* (samizdat), 1979, č. 2, s. 47–52.

⁴⁵ Více Věra Jirousová, *Šmidrové: jednou Šmidrou, Šmidrou navěky: Bedřich Dlouhý, Jan Koblasa, Karel Nepraš, Jaroslav Vožniak, Rudolf Komorous*. Olomouc 2005.

nevykazovaly ambice promlouvat do rámce uměleckého, ale spíše nastavovat zrcadlo politickému systému, který dodával podněty k jejich ironickému vystupování. Smyslem byl samotný proces radostného nespoutaného žití, který se z hospody U Zlatého soudku často přesouval také do veřejného prostoru nebo přírody (akce *Inventura Řípu*, 1970). Hra *Fando, nezlob se*, nesoucí název po vrchním navštěvované hospody, se stala ikonickou zábavou při setkávání, i přes to, že se příznačně téměř nikdy nedohrávala do konce.⁴⁶ Jaký osobní význam sdílené aktivity měly životech v jednotlivých členů naznačuje časté užívání přívlastku „KŠ“ za jménem, kterým se všichni hrdě hlásili ke škole po celý život.



[6] Otakar Slavík poměřuje portrét Jirouse s předlohou, 1971, fotografie. Foto: Dobroslav Zborník

Otakar Slavík vnímal působení v KŠ jako určitý typ odreagování. V rámci školy mohl bezelstně nechat volný průchod svým gestům a životní vitalitě. Ostatní členové ho měli vždy spojeného s typickým tělesným vystupováním. Pověstné byly především jeho takzvané „zadovky a předovky“,⁴⁷ díky kterým každý pocítil jeho rázný příchod na scénu. Mezi další signifikantní znaky Slavíka patřil také pozdrav „*Bud' živ!*“ nebo všeřikající rada „*Ať děláš, co děláš – nech toho.*“ Sám malíř však KŠ jako skupině nepřisuzoval umělecký přesah a vnímal ji

⁴⁶ Na půdorysu známé hry *Člověče, nezlob se*, křížovníci vyměnili figurky za panáky různého typu alkoholu a při vyhození jej musel hráč vypít. Míra opití většinou dosáhla takového stavu, že hráči nemohli pokračovat ve hře.

⁴⁷ Přátelský úder rukou do zad = zadovka, případně do přední části trupu = předovka.

jako určitou formu hospodského pobývání.⁴⁸ O formální členství ve skupině nestál a neúčastnil se organizovaných skupinových akcí. Nicméně za všech okolností vždy rád s ostatními popíjel a interagoval. Třeba když s křížovnickou nadsázkou portrétoval některé její členy [6]. Slavík vzpomínal na tehdejší hospodské aktivity vždy s úsměvem na tváři.⁴⁹

V členské základně KŠ a jejím širším okruhu se pohybovaly desítky osobností s rozdílnými ideovými východisky a formami vyjádření. Během setkávání však jejich individuální projevy ustoupily ideje společného trávení času. Popíjení v hospodě sdružovalo a jednotlivá osobní tvorba nebyla v rámci uskupení určujícím elementem.

„Není nic lepšího, co by je spojovalo než zdánlivě bezvýznamné. – při rozličných formálních, duchovních, či uměleckých východiscích.“⁵⁰

Režim podobné kritické projevy vůči němu netoleroval a lidé kolem undergroundu se postupně dostávali pod čím dál přísnější dozor státu. Vládní složky stále častěji zasahovaly do průběhu neoficiálních akcí a snažily se zamezit šíření svobodného ducha. V hospodách už neseseděli pouze místní štamgasti, ale za rohem naslouchávali příslušníci StB. Represe vůči undergroundu vyvrcholily v roce 1973 odsouzením Slavíkových přátel, Ivana Martina Jirouse, Eugena Brikcia, Jaroslava Kořána a Jiřího Daníčka, které ukončilo aktivní období KŠ. Pevné přátelské vazby jejich členů však zůstaly napořád.

3.2 Slavíkova tvorba první poloviny sedmdesátých let a tvůrčí krize

Během vrcholného období KŠ (1971–1972) Slavík ve vlastní tvorbě odrážel groteskní povahu uskupení kolem Nepraše a Steklíka pouze ojediněle [6], a spíše začínal více experimentovat rozvíjením předchozích přístupů. Od režimu se malíř sice distancoval lidsky a výtvarně, ale s dávkou křížovnické absurdity nastoupil do práce jako závozník ve SČVU. V rámci subverzního postavení tak denně vozil díla konformních autorů. Zpětně svůj přístup však hodnotil skepticky: *„Raději jsem dělal nádeníka, jako že s nima nemám nic společného. Ale chodíš-li kolem hnoje nádše neujdeš.“⁵¹* A tak jedinou skutečnou revoltou se pro něj stalo

⁴⁸ Viz Pokorná – Karlík (pozn. 14), s. 107.

⁴⁹ „Křížovnická škola byla spojena s velkými plány a boji, ale teď si nemůžu vzpomenout na žádnéj (smích). Jo, některé hry byly dost nebezpečné, občas jsme se opili pod obraz (smích).“ – Jiří Peňás (rec.), Život je krásný, jenom to vidět, *Týden*, https://www.tyden.cz/rubriky/kultura/umeni/zivot-je-krasny-jenom-to-videt_9229.html, vyhledáno 10. 4. 2024.

⁵⁰ Viz Jirous (pozn. 44), s. 47–52.

⁵¹ Viz Slavík (pozn. 1), s. 331.

sdělení umělecké: „*Vše kolem je hnus, vědomej podvod, sprostota – jedině lze se ospravedlnit svědomitou prací, je to věc morální, otázka morálky – než výtvarná.*“⁵²

Na počátku nového desetiletí Slavík nejprve transformuje systematické řady do formy portrétů, kde se body prolínají [6]. Původní schematické linie bodů v prostoru poletují a navzájem se překrývají, čímž otevírají novou třetí dimenzi obrazu, která hierarchizuje jednotlivé barevné elementy. Přesto ani tento typ projevu není pro malíře určující a během dalších let jej opouští. První polovina sedmdesátých let je složitá jak politicky, sociálně, tak i umělecky a výtvarně.

Ve Slavíkovi rezonuje motiv ležící figury, ke kterému se vrací v rozličných metodách zobrazení. Rozvíjí cestu, kterou se vydal v Roudnici nad Labem [4], kdy upozadil pravidelnou síť na úkor vertikálně nataženého těla, které se může zjevovat ve vícero podobách. Kompozice akcentuje celek ležící postavy, případně typ portréту „od pasu nahoru“. Od roku 1972 naopak Slavík začíná výrazně přehodnocovat postupy a přestává se striktně držet předchozích projevů. Kombinuje techniky a nově zachycuje také nefigurální náměty, třeba když zaznamenává interiéry nebo překračuje do prostředí, kde lidská stopa není tak výrazná. Maluje postavy, které nejsou viditelné na první pohled a zjevují se až s průběhem pozorování. Tento princip už malíř aplikoval v neokonstruktivní sérii torz konce šedesátých let, ale nově využívá mohutné bloky barev. Námět mizícího a znovu objevujícího se člověka ukazuje důležitý osobní vztah autora k prostředí, se kterým je provázán.

Slavík je umělecky propojen s pražským prostředím a souvisejícími sociálními vazbami. Nesmazatelně se proto v jeho tvůrčím období projevil konec aktivit KŠ a zavření mnoha přátel (Viz kapitola 3.1). Léta 1973–1975 jsou těmi, na kterých se podepsala Slavíkova změna způsobu žití. Z daného období se dochovalo malé množství děl. Umělec nebyl spokojený s tím, co vytvořil, během toho, co se vyrovnával s nelehkou dobou. Nikdy jej však neopustilo zaujetí barvou a smysl pro řád. V pomíjivých figurálních obrazech dominuje červená, kterou doplňuje modrý nebo žlutý odstín. Skrývá se za nimi nostalgie a komplexní Slavíkovo uvažování o malbě, která pro něj v daných letech však nenabízela relevantní východiska.

⁵² Ibidem, s. 251.

3.3 Charta 77 a útrapy konce desetiletí

Slavíkovu tvorbu z roku 1976 nelze interpretovat bez zmínění událostí následných let. Autor velkou část obrazů z tohoto roku přemaloval a postupem času pronikla do jeho vyjádření černá barva, která přinesla určitý zlom v umělecké výpovědi. Nová osobní expresivní poloha započala lidsko-právní občanskou iniciativou s názvem Charta 77:

„Desítkám tisíc občanů je znemožněno pracovat ve svém oboru jen proto, že zastávají názory odlišné od názorů oficiálních. Jsou přitom často objektem nejrozmanitější diskriminace a šikanování ze strany úřadů i společenských organizací; zbaveni jakékoli možnosti bránit se. [...] Věříme, že Charta 77 přispěje k tomu, aby v Československu všichni občané pracovali a žili jako svobodní lidé.“⁵³

Od normalizace postupně sílil kritický hlas vůči establishmentu a komunistické vládě. Nespokojenost v intelektuálních kruzích se zformovala 1. ledna 1977 ve veřejném prohlášení. Uskupení kolem Jana Patočky, Václava Havla a Pavla Kohouta shromažďovalo podporu iniciativy a podpisy podobně smýšlejících občanů. Otakar Slavík, kromě přátel z KŠ, zůstal v blízkém kontaktu také s Danou Němcovou, která společně s manželem Jiřím Němcem zastávala důležité postavení⁵⁴ v rámci Charty 77. Podepsání iniciativy bylo pro Slavíka jasnou záležitostí, i díky osobnímu celoživotnímu humanistickému postoji a vzájemným přátelstvím v disentu:

„To bylo právě tím, že jsem byl stranou, že jsem byl nádeník. Neměl jsem žádné kšefty, o které bych se musel strachovat. [...] Přátelili jsme se s Věrou Jirousovou a s Němcovými, takže bylo samozřejmé, že to podepíšu.“⁵⁵

Slavík ztratil uznávané společenské postavení s normalizací, když musel opustit profesionální kariéru umělce a opětovně manuálně pracovat. Navíc jeho pozici závozníka děl socialistického realismu vnímalo mnoho umělců z neoficiální výtvarné scény problematicky. Pracovní okolnosti, kdy neměl co ztratit,⁵⁶ paradoxně umožnily Slavíkovi vymezit vlastní názor podpisem Charty 77, tak jako nemnoho dalších výtvarníků. Vnímání jeho osoby se poté

⁵³ Václav Havel et al., Prohlášení Charty 77, in: Jiří Ševčík–Pavla Morganová – Dagmar Dušková (edd.), *České umění 1938–1989: (programy, kritické texty, dokumenty)*, Praha 2001, s. 365–368, cit. s. 366, 368.

⁵⁴ Jiří Němec byl jedním z iniciátorů Charty 77 a manželka Dana Němcová její mluvčí.

⁵⁵ Viz Skřivánek (pozn. 29).

⁵⁶ Jiní výtvarníci měli lepší pracovní pozice než Slavík nebo alespoň nějaké výtvarné zakázky. Proto taky mnozí iniciativu nepodepsali, i když k ní měli třeba názorově blízko.

pozitivně proměnilo u obdobně smýšlejících umělců,⁵⁷ ale negativně u vládní strany: „*Poděpsal jsem ji, když jsem viděl, jaké šílenství to způsobilo. To mě nas... Nebyla to přitom žádná legrace, věděl už jsem, co bude následovat, ale nemohl jsem zase jen mlčet.*“⁵⁸

Odpověď režimu vůči všem chartistům byla neúprosná. Mnozí z nich byli označeni za nepřátelské osoby, a tudíž s nimi tak StB zacházela. Sledování, vyslýchání nebo vydírání nebylo výjimečným postupem komunistů vůči signatářům iniciativy. Mnoho občanů napojených na Chartu 77 stát také přesouval na nižší pracovní pozice. Slavík neměl kam sociálně spadnout, nicméně bezprostředně se ho dotklo zrušení slíbené akvizice obrazů pražské NG.⁵⁹ Navíc na něj za rohem životních zataček číhaly jiné nepříjemnosti. Režim mimo individuální tlak zformuloval kampaň Anticharty, která obhajovala současnou politiku a zajistila poslušnost mnoha umělců z oficiální scény. Další reakcí vlády byla akce Asanace, která je v rámci tématu podrobněji popsána v kapitole 4. V návaznosti na ni se mnoho signatářů Charty 77, včetně Slavíka, zjevilo balancujících na laně.

⁵⁷ Někteří umělci začali Slavíka po podpisu Charty 77 vnímat s větším respektem, například Olbram Zoubek, který ho začal zdravit a snažil se mu pomáhat v těžkých časech. – Viz Pokorná – Karlík (pozn. 14), s. 106.

⁵⁸ Viz Peňás (pozn. 49).

⁵⁹ Viz Pokorná – Karlík (pozn. 14), s. 104.

Motiv provazolezece jako existenciálního podobenství

V návaznosti na okolnosti Charty 77 rozvíjí Otakar Slavík nový existenciální motiv. Malířsky natahuje provaz z levého okraje plátna k pravému a staví na něj nejasnou figuru. Na horizontální linii oddělující prostor se objevuje obrys provazolezce. Skrze Slavíka uchovává tíhu posledních životní událostí a promlouvá k vnitřním i vnějším stavům. Tato specifická bytost se stává průvodcem složité doby a zásadním psychologizujícím monumentem samotného autora.



[7] Otakar Slavík, *Sedící provazolezec*, 1977, olej, plátno, 151 x 151 cm, soukromá sbírka.

Foto: Jaroslav Kvíz

Provazolezec se navzdory potenciálnímu pádu zjevuje uprostřed lana [7] a jeho otisky nastavují působivou existenciální tvář. Představení, které prezentuje divákům, není v žádném případě veselé, ale autentické. Jako Zarathustra v Nietzscheově díle⁶⁰ Slavík promlouvá k davu a zvěstuje nadčlověka, který nahlíží na věci s odstupem. Jenže podobně jako Zarathustra nenachází pochopení, v jeho případě uvnitř země ovládané komunisty.

„Člověk jest provaz natažený mezi zvířetem a nadčlověkem – provaz nad propastí. Nebezpečný přechod, nebezpečná chůze, nebezpečný pohled zpátky, nebezpečné zachvění, nebezpečná zastávka. Co je velkého na člověku, jest, že je mostem, a nikoli účelem.“⁶¹

Slavík se při přechodu snažil komunikovat v rámci vlastního světa obrazů. Jeho fyzická zdatnost pro něj byla vždy oporou, na kterou se mohl spolehnout. O to větší ránou pro něj musel být infarkt v roce 1978, který rozplynul jedinou dosavadní jistotu v pochybnostech. Sám Slavík se tak, kvůli zdravotní indispozici, ocitá na hraně vlastního života. Situaci sice úspěšně překonává, ale tělo už mu neumožňuje vykonávat těžkou manuální práci. Útěchu nalézal alespoň v malování, které mu je oporou během těžkých dnů. Jakmile se však zocelil ze zdravotní zrady, tak už na něj čekala zrada politická. Stejně jako Slavík je jeho provazolezec v nebezpečí.

„Když byl právě uprostřed své cesty, otevřela se dvířka znovu, vyskočil z nich pestrý chlapík, vystrojený za šaška, a rychlým krokem kráčet za druhem. ‚Kupředu, ty chromý, ‘ volal jeho příšerný hlas, ‚kupředu, ty lenochode, ty podlouníku, ty bledá tváři! [...] zavřít by tě měli, lepšímu, než sám jsi, zavíráš volnou cestu!‘ A při každém slovu se mu blížil a blížil...“⁶²

Režim přestrojený za šaška vylučuje Slavíka jako jediného malíře⁶³ v roce 1979 z Fondu výtvarných umělců. Když prodavačky jediného profesionálního výtvarného obchodu oznamují Slavíkovi, že už mu nemůžou prodat „ani toaletní papír“,⁶⁴ tak se jeden z nejvýraznějších koloristů doby ocitá v další těžko řešitelné situaci. Jeho spotřeba barev je obrovská, a tak mu

⁶⁰ Viz Nietzsche (pozn. 27).

⁶¹ Ibidem, s. 13.

⁶² Viz Nietzsche (pozn. 27), s. 16.

⁶³ Mez výtvarníky byla vyloučena také Olga Karlíková, která jako částečná kreslířka a textilní výtvarnice však nebyla na kvalitní barvě závislá tak moc jako Slavík.

⁶⁴ Viz Pokorná – Karlík (pozn. 14), s. 104.

nezbývá nic jiného než příležitostně žádat přátele, což se jeví z dlouhodobého hlediska jako neúnosné.⁶⁵

Během Zarathustrovy cesty provazolezec nakonec zavravorá a upadne do temnoty, ale u Slavíka se otáčí hrdě čelem k šaškovi. Jeho postoj vůči režimu je pevný, stejně tak jako postoj jeho stvořitele. Tvůrce a výtvor ve výšce splývají v jeden celek při zachování nadhledu. „*Dostal jsem z nich závrať, jsem zase provazolezec, ale ne s cílem přejít z jednoho konce na druhý, ale dělat uprostřed lana kotrmelce, přemety a pode mnou nedozírná tma.*“⁶⁶ A také v příteli Eugenu Brikciovi rezonuje jeho osobní výpověď: „*Víc už nám nemůže dát najevo, že je před pádem. My ale o jeho pádu víme své. [...] Je to vpravdě on sám, osobně balancující na napjatém provaze s oběma nohama na zemi. Číslo, jaké pod uměleckým šapitó ještě k vidění nebylo.*“⁶⁷

Představení provazolezce trefně doprovází Slavíka jako svébytného člověka, ale životní krize období konce sedmdesátých let se zřetelně projevuje v jeho dalších zjeveních. Definují je podobenství krajin plných strastí odkazujících k osobě umělce. Plocha zahalena tmou vtahuje do své konečnosti. V temném západu slunce nalezneme bytosti schýlené, například v sérii maleb *Ohnutých mužů* (1976–1979) [Příloha II].

Slavíkova reflexe životní útrap je viditelná na přemalbách od roku 1976, kdy velkou část obrazů předělává do depresivnějšího duchu. S černou barvou operuje malíř jako s mohutným elementem. Pomocí ní se uchyluje do ještě většího ústraní. Průvodci tohoto světa, figury na plátnech, hledí do země a nicoty. Nenajdeme v nich barevnou veselost, která Slavíkovu tvorbu doposud provázela. Mnozí kamarádi reagují na vyznění niterného uměleckého představení po svém. Jirous připodobnil temné projevy konce desetiletí k ojedinělému typu zániku: „*Tato řada obrazů Otakara Slavíka jsou obrazy smrti. Smrti zakamuflované, ukryté za krycí název Odpočinek. [...] Je v nich hrůza, ale bez úzkosti.*“⁶⁸

Nemožnost vystavování a finanční odstříhnutí od oficiálního uměleckého provozu Slavíka nezatěžuje tak moc jako jiné autory, ale svoboda a možnost volné tvorby je pro něj vším. Všeobecnou atmosféru v disentu napadají různé stranické operacemi, které nutí některé chartisty k emigraci. Slavík jako nepohodlná osoba spadá do této kategorie a s ohledem na fyzickou nemožnost manuální práce, mizivý invalidní důchod a problematickou situaci

⁶⁵ „*On si musel říkat kamarádům a vůbec to nefungovalo. Oni ani nechápali o co jde, protože byl jediný, který tím byl potrefený.*“ – Michal Kupka, Rozhovor s Duňou Slavíkovou, 23. 1. 2024 ve Vídni.

⁶⁶ Viz Slavík (pozn. 1), s. 291.

⁶⁷ Eugen Brikcius, *Můj nejlepší z možných životů*, Praha 2012, s. 119

⁶⁸ Ivan Martin Jirous, Ach Nachtigal, *Vokno III* (samizdat), 1981, č. 5, s. 64–67.

s barvami, se rozhodne pro svobodnější život v exilu.⁶⁹ Pod dohledem StB oficiálně odjíždí do Vídně, na západní stranu železné opony. Pražský život se stává vzpomínkou a začíná nový život vídeňský. Z geografického prostoru Prahy si malíř veze mnohé životní zkušenosti, a stejně tak jejich existenciální podobenství.

⁶⁹ Tímto způsobem bylo donuceno k emigraci 280 signatářů Charty 77 – Luděk Navara – Josef Albrecht, *Abeceda komunismu*, Brno 2010, s. 16.

4 EMIGRACE

Ve druhé polovině dvacátého století bylo Československo poznamenáno několika emigračními vlnami. Nově nastolená komunistická vláda jasně deklarovala, jakým směrem se bude život v zemi ubírat, a proto se mnoho Čechů a Slováků toužících po svobodě rozhodlo vystěhovat na západ. Z politických důvodů opustilo Československo mezi lety 1948–1991 v souhrnu na 500 tisíc osob.⁷⁰ Desetkrát častěji občané emigrovali ilegálně,⁷¹ když často překračovali hranice nebezpečným způsobem. Nejvíce lidí opustilo zemi v návaznosti na únor 1948 a srpen 1968, kdy hranice byly ještě na krátkou dobu průchodné. Stát jinak přísně střežil přechod mezi západní a východní stranou železné opony. Specifická byla režimní akce Asanace, jejímž cílem bylo vyhnat nepohodlné protirežimní hlasy a rozpustit disidenty. V rámci této události byl nucen opustit zemi právě také Otakar Slavík. V daném případě se o volný přechod nejednalo, protože chartisti byli de facto vyhnáni a nebylo jim umožněno vrátit se zpátky.⁷² Navíc všichni museli souhlasit s tím, že se zříkají občanství, a rovněž jim byly vyměřeny při opouštění vlasti nejvyšší správní poplatky.⁷³ Během emigračních vln opustilo Československo mnoho autorů ze všech uměleckých sfér.⁷⁴

4.1 Specifika v rámci umělecké tvorby

Emigrace není pouhým geografickým přesunem z jednoho prostředí do druhého. Vnější emigraci člověk opouští celý svůj dosavadní způsob života a přichází do neznámých podmínek, na které se musí adaptovat. Psycholog Jiří Diamant emigroval důsledkem normalizace na západ a ve svých textech popisoval psychologické aspekty této radikální změny místa pobytu.⁷⁵ Míru přizpůsobení v nové společnosti a kultuře ovlivňuje několik faktorů. Každý se psychicky vyrovnává s nastalou situací individuálně. Především záleží, za jakých okolností osoba z původní země emigrovala, zda vlast opustila z donucení (nedobrovolně), či z vlastního rozhodnutí, a zda se smí či může vrátit.⁷⁶ Otakara Slavíka je možné zařadit do specifické kategorie⁷⁷ vyhnanců. Jeho přesun do Vídně byl nedobrovolný, a navíc neexistovala reálná

⁷⁰ Viz Paukertová (pozn. 3), s. 27.

⁷¹ Ibidem, s. 25.

⁷² Nikdo z emigrantů nevěděl, jak dlouho potrvá socialismus, a zároveň většina z nich kráčela do neznáma. Hranice do Československa se staly znovu průchodnými až s revolučním rokem 1989.

⁷³ Viz Kupka (pozn. 65).

⁷⁴ Více Jiří Šetlík, *České umění v exilu*, in: Švácha – Platovská (pozn. 9), s. 429–445.

⁷⁵ Jiří Diamant, *Psychologické problémy emigrace*, Olomouc 1995.

⁷⁶ Ibidem, s. 162.

⁷⁷ Klasifikace podle tabulky v knize Diamanta. – Viz Diamant (pozn. 75), s. 160.

možnost vrátit se zpátky. Československý systém jej zároveň diskriminoval, a tak emigrace byla pro Slavíka záchranou ve smyslu zachování vlastní nezávislé existence.

Umělci jsou v novém prostředí postaveni před nelehkou volbou. Jejich tvorba byla vždy spjatá s konkrétním uměleckým kontextem a podmínkami vzniku. Se svým původním uměleckým projevem mohou narazit na překážky odlišné lokální umělecké sféry, do které nemusí výtvarně zapadat. Často tak stojí před složitým rozhodováním, zdali adaptují se změnou prostředí i sobě vlastní způsob vyjádření. Do konfliktu se dostává touha po uznání a snaha o zachování tvůrčí autenticity. Navíc Diamant popisuje, že „*Je nutno se znovu přizpůsobit, sžít se s odlišnými lidmi a s novou kulturou, osvojit si jiný jazyk, jiný způsob myšlení, jiné postoje a názory a získat znovu postavení v odlišné společenské organizaci, stát se opět ‚někým‘ a nezůstat ‚nikým‘. Usilovat o to stát se občanem a nezůstat cizincem.*“⁷⁸ Z řady výtvarných umělců opustilo Československo mnoho osobností.⁷⁹ Nejčastěji mířili Češi k německy mluvícím sousedům (Západní Německo, Rakousko), do světových uměleckých center (USA, Francie), ale i na méně tradiční destinace (Izrael). Útočiště ve Spojených Státech například našel v roce 1967 experimentátor s novými médii Bohuslav „Woody“ Vašulka (1937–2019) a ilustrátor Vladimír Fuka (1926–1977). V rámci Evropy emigroval do Paříže v roce 1980 vizuální básník Jiří Kolář nebo v roce 1968 do Vídně sochař Zbyněk Sekal (1923–1998).

4.2 Odlišné motivy a důsledky emigrace na příkladu Jiřího Valenty a Jana Kotíka

Každý umělec se vypořádává se změnou prostředí ojedinele na základě vnitřních pohnutek, přístupu k umění a vnímání vlastního postavení ve světě. Kapitola přibližuje odlišné varianty motivů a následků emigrace v rámci umělecké kariéry. Životní linie Jiřího Valenty (1936–1991) a Jana Kotíka doplní příběh Otakara Slavíka a vytvoří platformu pro jejich vzájemnou komparaci. Podrobněji jsou tak v práci prezentovány tři specifické podoby vypořádávání se s exilem, kde jsou viditelné sociální, psychologické i umělecké rozdíly. Příběhy obou exulantů se v mnohých ohledech vymykají Otakarovi Slavíkovi i sobě navzájem, nicméně všechny spojuje přesun z Prahy do západní německé země. Důležitým zdrojem kapitoly byly monografie Jiřího Valenty⁸⁰ a Jana Kotíka.⁸¹

⁷⁸ Jiří Diamant, *Adaptace* (1969), in: *Ibidem*, s. 17–19, cit. s. 18.

⁷⁹ Karel Trinkewicz po několikaletém bádání vytvořil soupis výtvarníků, kteří Československo opustili v období socialismu. – Karel Trinkewicz, *Výtvarné umění v exilu*, in: *Viz Brouček – Hrubý* (pozn. 3), s. 163–173.

⁸⁰ Zdenek Primus, *Jiří Valenta: Malíř fotografem = The Painter as Photographer*, Praha 2014.

⁸¹ Iva Mladičová (ed.), *Jan Kotík: 1916–2002*, Praha 2011.

Jiří Valenta

Jiří Valenta je příkladem radikální proměny vyjádření důsledkem emigrace, který kvůli politické situaci opustil prostředí Prahy v roce 1968. V německém působišti našel nový domov, když se od roku 1972 trvale usídlil v Kolíně nad Rýnem. Valenta v Česku spoluutvářel na počátku šedesátých let centrum kolem nového informálního výrazu. Organizoval výstavy⁸² a jeho vlastní strukturální abstrakce vypovídala ojedinělým barokním a zároveň intimním jazykem. Během studií na Akademii výtvarných umění v Praze se během padesátých let sblížil s výtvarníky tvořícími v podobném expresivním duchu, včetně Vladimíra Boudníka (1924–1968) a Mikuláše Medka (1926–1974). V exilu už se pravidelně setkával hlavně s kolegy, kteří rovněž opustili východní blok, jakými byli Jan Koblasa (1932–2017) nebo Antonín Málek (1937–2021).

Valentův informální výraz se odlišoval v rámci nového strukturálně-abstraktního projevu určitým rysem intimity. Geometrické schéma promlouvalo ve světelných kontrastech při zachování tlumené barevnosti. Dominantní geometrický obrazec, směřující vyznění kompozice, vyjadřoval autorovu duševní symboliku. Valenta využíval obdélníkové, trojúhelníkové, a především kruhové útvary k zaujetí pozornosti diváka na bezpředmětný svět uvnitř obrazu. Autor tíhou k meditativnosti upozadňuje divákovu potřebu analytické interpretace děl. Druhou polovinu šedesátých let odděluje geometricky vedený prostor také barva, která odlišuje a hierarchizuje jednotlivé prvky často červenými nebo modrými odstíny.

Podobně jako Slavík Valenta celoživotně hledal určitý řád světa, ale primárně pro účely kontemplanace a kontaktu s duchovním rovinou. Výtvarník před emigrací od expresivity informelu postupně upustil a vytvářel zřetelné liniové prostory s matematickými vazbami. Dílo před přesunem do Německa získávalo jasné obrysy, až s postupným zabydlením autora dosáhlo čisté geometrizace bez zásahů přerušujících ladnost tahů. Samotný geografický přesun pro Valentu nebyl důvodem k jinému typu vyjádření, a tak můžeme sledovat určitý moment návaznosti k přechozímu československému prostředí, i když veškeré okolnosti se proměnily (série obrazů *Pocita Mistru Theodorikovi*, 1968). S rokem 1969 umělec odpovídá vlastním pocitům částečným zjednodušením vyjádření, které ještě více zpřehledňuje obraz čistými liniovými tahy v otevřeném prostoru. Minimální zásahy doplněné plochami barev vyjadřují stále trvající důvěrnou podstatu Valentovy spirituální cesty.

⁸² Jedna z výstav informelu (*Konfrontace I*) se konala přímo ve Valentově ateliéru 16. března 1960.

S rokem 1970, v návaznosti na nově naučené řemeslo, Valenta usazuje do obrazů kovové pláty, které vytváří dodatečný prostorový efekt. Inspirován novými dovednostmi přenesl výtvarník geometrické prvky z papíru do kovových plátů v sérii votivních desek, které jemně doplňovaly jinak geometrickou lehkost. V jasnější méně tísnivé barevnosti dominují kontrasty bílých a světlých odstínů s modrým nebo červeným elementem.

Postupem sedmdesátých let Valenta stále zjednodušoval své desky a bílá barva začala naprosto dominovat prostorem. Na bílém podkladu zachovával autor geometrické prvky a linie prostřednictvím asambláže. Vazby mezi materiály a čistou geometrií skrývaly Valentovu intimitu a vážnost. V tomto období nazýval autor většinu děl jednotně jako „obrazy“, odlišované chronologicky římskými číslicemi. Typickými znaky této fáze jsou vrypy, tahy tužkou a dialog mezi bílými a světlými odstíny, který nabourává jedna výraznější barva v geometrickém plošném prvku. Tento nevýrazný projev však pozbýval na dobové umělecké aktuálnosti. Valentova tvorba kontrastovala se směřováním západního uměleckého světa, který byl nakloněný výrazným stylům, konceptuálním projevům, prostorovým instalacím nebo performanci. Jeho geometrie neměla konceptuální charakter, ale nabádala ke kontemplaci.

Valentovo dílo nerezonovalo německým prostředím a potýkalo se s nepochopením. Umělec po usazení v Kolíně nad Rýnem výstavně neprorazil v tamním galerijním systému. V roce 1972 měl poslední samostatnou výstavu v německé Bochumi, a jeho dílo bylo zpětně prezentováno až v Československu po revoluci. Výtvarné autenticitě zůstal sice Jiří Valenta věrný, ale svoji pražskou pozici respektovaného a žádaného umělce nadobro s přesunem ztratil, což pro něj bylo zdrcující. Reakcí na nevystavování a nezájem o jeho tvorbu byla osobní deprivace a existenciální krize. Valenta toužil vystavovat,⁸³ ale postupem času mu pokračování ve vztahování ke světu podobným způsobem přestalo dávat smysl, což vyvrcholilo rokem 1978.

Po přehodnocení vlastního uměleckého postavení se Valenta rozhodl roku 1978 definitivně skončit s výtvarnou tvorbou a věnovat se fotografování (fotil již od roku 1975). V tomto zcela jiném médiu fotografie vytvořil v průběhu dvanácti let celkem 2 800 diapozitivů,⁸⁴ ale málo z nich vyvolal a prezentoval veřejnosti. Jeho fotografická výpověď už mu nemohla zajistit kýženou slávu, ale určité smíření se světem a vlastním osudem. I ve fotografiích je viditelný Valentův intimní rukopis. Objektiv zaměřuje na věci každodenního života v častých abstraktních výřezích balancujících na hraně rozpoznatelnosti nebo na strukturu věcí okolního

⁸³ Viz Primus (pozn. 80), s. 9.

⁸⁴ Ibidem, s. 9.

světa. Modeluje světlem, nejasnou kompozicí nebo multiplikací objektů. V jeho sériích fotografií sledujeme v prvním období náměty zátiší, ženského těla, květin nebo jídla. V navazující fázi života fotograf zachycuje častěji struktury podobající se informálním projevům a estetickou jedinečnost okolního prostředí. Jak se Valenta dotýkal fotografických hranic abstrakce, tak se často ztrácely signifikantní znaky objektů. Zdenek Primus popsal,⁸⁵ že ze všech diapozitivů má přibližně 650 umělecký potenciál a zbylé jsou obyčejné záznamy cest po Evropě. Cestu životní Valentovi nečekaně zkrátil zhoubný nádor, který mu byl diagnostikován na konci osmdesátých let. Jedněmi z posledních cest se tak pro něj staly porevoluční návštěvy Prahy, kde se stihl po dvaadvaceti letech znovu setkat se svými nejbližšími, ještě než v roce 1991 zemřel.

Jan Kotík

Zcela jiný typ emigrace a přizpůsobení novým podmínkám nalezneme v přístupu Jana Kotíka. Jeho celoživotní vztah k umění se sklony k experimentování napomáhají jeho těžké zařaditelnosti. Kotíkovo sociální postavení v Československu bylo v porovnání se Slavíkem nebo Valentou odlišné. Stál na druhé straně politického spektra. Jako člen komunistické strany a předsednictva SČVU promlouval do oficiálního uměleckého dění. Oproti přívržencům socialistického realismu se ale zastával moderních uměleckých projevů a také byl členem skupiny 42.⁸⁶ S Otakarem Slavíkem má společné, že její členové skupiny Křižovatka přizvali jako hosta na brněnskou výstavu nové citlivosti v roce 1968. Ve stejném roce se účastnil také výstavy Klubu konkrétistů v Jihlavě. Kotík aktivně působil v československé výtvarné sféře. Zajímal se o neoficiální projevy, například v rámci GVŠ, a také publikoval texty v časopise *Výtvarná práce*, kde obhajoval státem nepodporovanou tvorbu. Kotík reprezentoval zemi taktéž na několika zahraničních akcích a pobýval často za hranicemi Československa (Francie, Západní Německo).

V rámci vlastní umělecké kariéry Kotík od třicátých let pracoval zprvu s figurou a jejím zpodobněním za využití principů surrealismu. Nejvíce jej ovlivnil kubismus a mnohonásobný pohled na objekt, který je patrný v jeho tvorbě až do poloviny padesátých let. Symbolická gesta, často expresivně pojetá, znázorňoval autor ve výrazné barevnosti. Ve čtyřicátých letech skládal Kotík v kubistickém pojetí kompozice z ploch a linií. Přidal se také k proudu strukturální

⁸⁵ Viz Primus (pozn. 80), s. 234.

⁸⁶ Ve Skupině 42 byl Kotík v kontaktu s Jiřím Kolářem nebo Jindřichem Chalupěckým. Jejich názory se lišily v některých politických otázkách, avšak vždy se autoři vzájemně respektovali. Kotík také docházel ke Kolářovu stolu v kavárně Slavia.

abstrakce, nazývaného v českém prostředí informel, který sám označoval jako jeden z mála skutečně moderních směrů.⁸⁷ Kotík brzy od výrazné barevnosti během informální tvorby upustil, a naopak vizualizoval kontrastní černobílé struktury. Na konci šedesátých let jeho výtvarný svět prochází geometrizací, abstrahováním a opětovným zvýrazněním jedolitého koloritu při experimentování s různými materiály a trojrozměrnými objekty. Rovněž se u Kotíka objevila fascinace myšlenkou v matematickém konceptuálním projevu.

Vlastní avantgardní dílo Kotík vystavovat nemohl, a proto tvořil užité umění, které komunistická strana podporovala, kupříkladu když se podílel na výzdobě vitráže EXPA 58. Jako teoretik umění a intelektuál chápal, že umění se musí vyvíjet a proměňovat. Když poznal v roce 1968 dopady normalizace na kulturní život, tak se rozhodl využít ročního stipendia DAAD⁸⁸ v roce 1969 k emigraci do Německa. Natrvalo se zabydlel v Západním Berlíně, aby mohl svobodně studovat umění a tvořit v moderních principech. Umění bylo pro něj prioritou, které dal přednost před stranickými ideály. Navíc Kotíkovi nedělalo žádný problém se integrovat do západního uměleckého systému. Ze svých předchozích aktivit si už částečně vybudoval okruh známostí a reputaci avantgardního českého umělce. Jeho výhodou tak byla umělecká návaznost k vývoji světa umění. Jeho výtvarný jazyk se vždy vztahoval k trendům západu, a proto přicházel do Berlína s dílem, který nebyl tamnímu galerijnímu vkusu cizí.

Během začleňování v Německu Kotík více racionalizoval estetickou rozmanitost, čímž gesto ustoupilo konceptuální stránce díla, kterou výtvarník rozvíjel už od konce šedesátých let v Československu. Soubor obrazů s názvem *Historie trojúhelníku* (1973) charakterizuje perceptivní hra mnoha způsobů zpodobnění totožného geometrického obrazce. Obecně se tvorba u českého exulanta v sedmdesátých letech nesla v duchu konceptuálního experimentování. Kotík využíval principů fyziky, prostorovosti objektů a také hard edge malby nebo minimalismu. Nahlížel různě na téma prostoru a času experimentováním s tvarem nebo barvou, kterou ke konci desetiletí zjednodušil na jediný odstín.

Jan Kotík svými aktivitami úspěšně zapadl do německého dění. V roce 1974 byl jedním ze zakladatelů skupiny *Systema* a během roku 1975 se stal členem Spolku západoněmeckých výtvarných umělců. V Československu jej v jeho nepřítomnosti odsoudili za nedovolený pobyt za hranicemi ke třem letům vězení, ale Kotík se vracet do Československa pochopitelně nechystal. Každý rok pořádali galeristé v Německu, i mimo něj (Spojené státy americké,

⁸⁷ Jan Kotík, *Pohled zpátky, Výtvarná práce XIV*, 1966, č. 2, 3. 2., s. 4.

⁸⁸ Stipendium DAAD (Deutscher Akademischer Austauschdienst) využilo k emigraci mnoho českých i středoevropských umělců.

Japonsko), výstavy, kterých byl Jan Kotík součástí. Několik akcí mu pomohl uspořádat také Petr Spielmann, historik umění působící v Bochumi, který rovněž v roce 1969 utekl z Československa.

V osmdesátých letech nachází Kotík podporu vlastního uměleckého přístupu v postmoderně, která zpochybnila individuální jedinečnost každého uměleckého díla. V předrevolučním desetiletí se tak vrací k barevným skládaným tvarům, připodobňovaným k pseudofigurám, které lze interpretovat jako návrat ke kubisticko-surrealistické symbolické tvorbě. Od roku 1982 vidíme návrat k živé expresivní malbě v geometricky dělené ploše.

Po revoluci se Jan Kotík do Česka mnohokrát vracel a zapojoval do výtvarných akcí. Hned v roce 1990 se zúčastnil sympozia o českém umění, kde přispěl vlastním výstupem v panelové diskusi o exilu a identitě domova. Výtvarně se ve finálních devadesátých letech stále zabýval objekty, plochou a jejich vztahy v prostoru. Na konci tisíciletí se také vrátil k tématům let šedesátých. Uznávaný umělec zemřel po těžké nemoci v Berlíně roku 2002 a Československo jej stejný rok uctilo mimořádnou výstavou v NG Praha.

Kotíkovi může být vyčítáno, že jeho projev postrádá autenticitu. Rád totiž přejímal principy znázornění podle aktuálních dobových směrů. Užívaný pojem eklekticismus⁸⁹ není podle teoretika Tomáše Vlčka⁹⁰ k popsání Kotíkova díla nejvhodnější, a spíše jej označuje termínem synkretismus.⁹¹ Mezi argumenty nalezneme, že nekopíroval směry, ale kombinoval a hledal vlastní řešení. Pojítkem jeho tvorby lze vnímat určité modernistické filozofické přesvědčení. Přizpůsobování vývoji je tak možné chápat jako životní motto, ve kterém autor považoval malbu za antropologickou konstantu.⁹²

⁸⁹ Termín, často pejorativně používaný, vyjadřuje v umění čerpání znaků z jiných stylů a využívání v rámci vlastního díla jejich kombinací a mísením.

⁹⁰ Tomáš Vlček, Úvod, in: Viz Mladičová (pozn. 81), s. 7–9, cit. s. 9.

⁹¹ Propojení myšlenek z různých systémů, které není vnitřně jednotné.

⁹² Viz Mladičová (pozn. 81), s. 485.

5 PROSTŘEDÍ VÍDNĚ

Do Vídně emigrovalo za socialismu několik českých výtvarných umělců.⁹³ Důsledkem Charty 77 směřovalo do města také několik Slavíkových přátel a známých z KŠ. V první řadě se ve stejném roce 1980 ve Vídni objevil Eugen Brikcius a o rok dříve také Olaf Hanel (1943–2022), který však strávil v rakouském hlavním městě jen pár měsíců a následně se usídlil v Kanadě. Z mladší generace ve Vídni krátký čas pobýval také malíř Jan Šafránek (*1948), než našel nový domov v Austrálii. Z chartistů se natrvalo ve městě uchytil Zbyněk Benýšek (*1949), který se poté prosadil se svým časopisem *Paternoster*.

Zatímco však okolo osmdesátého roku přicházela nová vlna českých exulantů, pevné místo už mezi místními zaujímal významný český sochař Zbyněk Sekal, jehož přesun v roce 1970 obohatil vídeňskou uměleckou scénu. Díky navázaným kontaktům (například s Karlem Prantlem) a několika místním zakázkám se během několika let dokázal Sekal integrovat v Rakousku společensky, ale nikterak bytostně. Na určitou stále trvajícím izolovanost sochař reagoval v osobním vyjádření pomocí uzavřených krychlových objektů nazývaných schránky.

Umělecká scéna Vídně osmdesátých let

Se Slavíkovým příchodem do Vídně v osmdesátém roce rovněž probíhal přelom v dějinách západní umělecké produkce. Konečným uvolněním pro Slavíka musela být všudypřítomná tvůrčí svoboda a neexistence dělení kultury na oficiální a neoficiální. Nově ale přišel do kontaktu s kulturou tržní. Vstoupil do období umění, kdy se vše zdálo být možné a každý mohl dosáhnout uznání. Nastupující stylová pluralita se zbavila okovů určujících směrů a diverzifikovala svět umění. Vídeňská výtvarná scéna do nového desetiletí kráčela s významným dědictvím akcionismu.⁹⁴ Tato radikální poloha akčního umění zanechala stopy i ve světovém měřítku, když se svým extrémním zpodobením tělesnosti definitivně odklonila od mýtů náboženské ceremonie a zacílila na posunutí uměleckých hranic.

Na počátku osmdesátých let se do rodného vídeňského prostředí po dlouholetém pařížském pobytu vrátila malířka Maria Lassnig (1919–2014). Tato slavná průkopnice témat genderu, tělesnosti a identifikace nastoupila v roce 1980 jako profesorka na vídeňské Akademii užitého umění. Ve stejném roce společně s VALIE EXPORT (*1940) reprezentovala Rakousko na Bienále v Benátkách, kde obě reflektovaly feministické a genderové otázky. Mimo přehlídky

⁹³ Více *České umění v exilu - Wien = Tschechische Kunst im Exil - Wien* (kat. výst.), Galerie G v Olomouci 2010.

⁹⁴ Hlavní představitelé Vídeňského akcionismu byli Günter Brus, Otto Mühl, Hermann Nitsch a Rudolf Schwarzkogler. V jejich okruhu se pohybovali další umělci, jako Arnulf Rainer nebo VALIE EXPORT.

současného umění rezonovalo prostorem města jméno Friedensreich Hundertwasser (1928–2000), Tento těžko uchopitelný Rakušan, zaujatý přírodou a inspirován velikány Schielem či Klimtem, už od padesátých let fascinoval umělecký svět svými neortodoxními technikami a opovrhováním rovné linie. A zrovna v roce 1986 dokončil své nejslavnější vídeňské dílo, dům *HundertwasserHaus*. Hundertwasser, Lassnig i následovníci akcionistů spoluutvářeli výtvarný obraz Vídně v osmdesátých letech, ale projevům Slavíka se esteticky přibližovala jiná evropská tendence.

Někteří představitelé nové evropské generace odmítli tehdejší progresivní vývoj umění založený na konceptu, minimalismu nebo akcích. Proto se rozhodli udělat pomyslný návrat zpátky a navázat na tradice expresionismu, nově uchopeného jeho dekonstrukcí a rekonstrukcí. Doposud dominující avantgardní projevy ustoupily období zvanému postmoderna, která navrátila zájem o tradiční médium malby. Zárodkem rakouského neo-expresionismu byla výstava ve vídeňské Ariadne Gallery roku 1977.⁹⁵ Nový způsob sebevyjádření zde prezentovali Siegfried Anzinger (*1953), Hubert Schmalix (*1952) a Roman Scheidl (*1949). Světového významu na trhu s uměním dosáhl „nový typ malby“⁹⁶ na začátku osmdesátých let. Skupina obdobně smýšlejících autorů, označovaná v německých zemích jako Neue Wilde, vytvářela narativními postupy nové mýty a symboly odlišným uchopením tradice. Výtvarný svět tím procházel demytologizací. Paralelní evoluce výtvarného projevu vedle malířství probíhala také v sochařství,⁹⁷ kde autoři taktéž reagovali na zavedená vyprávění a kánony, které individuálně zpochybnili vlastními výtvary.

S blížící se polovinou osmdesátých let euforie okolo nového malířství a sochařství začala ztrácet na razanci. Někteří představitelé první generace Neue Wilde se proto snažili mladickou divokost nechat v minulosti, a naopak přistoupit k tvorbě seriózně a více konceptuálně.⁹⁸ Od poloviny osmdesátých let začala nastupovat méně provokativní skupina autorů inspirovaná

⁹⁵ Achim Hochdorfer, The End of the Avant-garde: Austrian art in the Eighties, in: Lóránd Hegyi (ed.), *50 Years of Art in Central Europe. 1949–1999*, Wien 1999, s. 175–182, cit. s. 175.

⁹⁶ Termínem „New Painting“ je označován neo-expresionismus, který se projevoval v rámci Evropy rozdílně. Tvorba německých autorů měla pojmenování Neue Wilde nebo Junge Wilden (noví mladí divoci). Italskou obdobou byla Transavanguardia a francouzská verze nesla název Figuration Libre. Všechny varianty exprese se vyznačovaly vlastní lokální specifičností.

⁹⁷ Do „New Sculpture“ patřili sochaři jako Erwin Wurm, Lois Weinberger nebo Franz West. – Viz Hochdorfer (pozn. 99), s. 176.

⁹⁸ Například motivy u sochaře Franze Westa měly nový existenciální podtext. Dále se z původní generace neo-expresionistů Hubert Schmalix odvrátil od prvotních principů hnutí už v roce 1983. – Ibidem.

americkými abstraktními expresionisty.⁹⁹ V abstraktnější druhé generaci neo-expresionistů vystupovali autoři jako Herbert Brandl (*1959), Hubert Scheibl (*1952), Gunter Damisch (1958–2016) nebo Otto Zittko (*1959), a přerod z „divokého“ podstoupil také Erwin Bohatsch (*1951). Mezi sochaři se ke kritičtějšímu a neo-konceptuálnímu vyjádření přiklonil Erwin Wurm (*1954) nebo Michael Kienzer (*1962).

V opozici vůči všem neo-expresivním projevům stáli umělci využívající nová média a technologie. Své modernistické formy vystavoval Peter Kogler (*1959), Brigitte Kowanz (1957–2022), Gerwald Rockenschau (*1952) nebo Heimo Zobering (*1958). Klíčová konceptuální rovina zrcadlila často kritický pohled na umělecké nebo sociální teorie. Mezi významné výstavní prostory osmdesátých let, kromě větších institucí,¹⁰⁰ patřila Galerie St. Stephan nebo Galerie Peter Pakesch. Jednou z největších kolekcí děl z tohoto rakouského období disponuje Essl Collection.¹⁰¹

⁹⁹ Autoři znovu uchopili barvu a plochu jako stěžejní prvky plátna, ale oproti americkým předchůdcům nanášeli němečtí expresionisté své stavy nezatížením nároky moderního světa. Malba v jejich podání odmítala principy minimalismu, byla pastózní a méně racionální.

¹⁰⁰ Mezi nejvýznamnější instituce vystavující současné autory patřilo Museum des 20. Jahrhunderts (současná instituce mumok sídlí v nové budově na MuseumsQuartier).

¹⁰¹ Sbírku spravuje v současnosti galerie Albertina. Díla z tohoto období jsou k vidění na pravidelných výstavách, například v roce 2020 na výstavě *THE BEGINNING. Art in Austria, 1945 to 1980*, nebo 2021 na výstavě *The 80s*.

6 SLAVÍKOVA ADAPTACE

Slavík emigroval s manželkou Duňou do Vídně 8. září 1980 ve čtyřiceti osmi letech. Už jako zavedený umělec dostal od úřadů, společně s dalšími vyhnanci z Československa, politický azyl. Transport života z jednoho místa na druhý byl náročný nejen psychicky, ale i logisticky. Duňa Slavíková v rozhovoru popisovala,¹⁰² jak Slavík svoje obrazy vezl přes hranice označené jako makulatury a celková přeprava všech věcí stála obrovské peníze. Nebylo dopředu jasné, jak bude na nově příchozího umělce reagovat vídeňské obecnstvo, protože s podobným autorem se doposud nemělo možnost setkat.



[8] Otakar Slavík, *Schwechat*, 1980–81, olej, plátno, 150 x 200 cm, soukromá sbírka.

Foto: Jaroslav Kvíz

¹⁰² „Mohl si je (obrazy) vzít s sebou, protože to byla makulatura. Ale na každém musel mít štempl z Národní galerie. [...] Pak se to muselo transportovat. To je napsané u policajtů, že se mu má dát ta nejvyšší taxa. Musel platit asi třicet nebo čtyřicet tisíc, což bylo strašně moc tenkrát, protože průměrný plat byl dva tisíce.“ – Viz Kupka (pozn. 65).

„Cítím se jako první dny v Praze. Vím, kdo tady maloval, ale jakej to mělo smysl a co to vůbec mělo být, z toho mám úplně prázdnou hlavu – V Praze povzbudí architektura, ale tady není vůbec nic.“¹⁰³

Příjezd do Vídně a první dojem z města by se dal shrnout jediným slovem, a to šok.¹⁰⁴ Nové prostředí nabízí mnohé možnosti, ale na minulost nelze jen tak zapomenout. Slavík bydlí první měsíce ve Schwechatu, vídeňském předměstí, a plný emocí maluje jeho okolí ve svém prvním exilovém obraze [8]. Malíř dojem z neznámého západního světa zakrývá širokými tahy štětce, kontrastními odstíny i nostalgií. Pozoruje prostředí, poznává jej a postupně se s ním sžívá, i když okolnosti jsou stále nesmírně bolestivé.

6.1 Proměna sociálních kontaktů a nové umělecké vazby

Slavíkův přístup k malbě a životu nezapadá do předpokladů tržního systému. Navíc lidé, kteří si cenili jeho tvorby, se nacházeli s vlastními problémy na jiných místech. Přátelé z undergroundu zažívali těžké časy v socialistickém státě,¹⁰⁵ a i přes občasnou vzájemnou korespondenci bylo nemožné chápavě a vhodně reagovat na situace na obou stranách. Problémy přátel v Československu přestaly být Slavíkovými, a naopak jeho komplikace v Rakousku už se netýkaly jich.¹⁰⁶ Události rozdělily vzájemné životní linie a každý začal žít ve specifických podmínkách. Jediný Eugen Briekius, taktéž člen KŠ, se jako jeden z mála přátel trvale zabydlel ve Vídni, ale v prvních dvou letech ji opustil, kvůli studijnímu pobytu v Londýně. Slavík se tedy s manželkou ocitl ve městě sociálně odloučen,¹⁰⁷ a navíc se sám izoloval od svého okolí.¹⁰⁸ Jako imigrant také první měsíce nemohl s manželkou najít relevantní práci a uplatnění v prostoru nepříliš nakloněnému novým příchozím.¹⁰⁹

¹⁰³ Viz Slavík (pozn. 1), s. 292.

¹⁰⁴ „Poprvé v životě jsme se tady ocitli. [...] Lidi chodili v hubertusech a opravdu neměli rádi cizince.“ – Viz Kupka (pozn. 65).

¹⁰⁵ Ivan Martin Jirous byl vězněn mezi lety 1981–1985 za výtržnictví.

¹⁰⁶ „Myslím si, že od nás taky nevzešla nějaké velká korespondence, protože člověk nemohl nějakým způsobem formulovat co prožívá. Tam měli kamarádi hrozný problémy.“ – Viz Kupka (pozn. 65).

¹⁰⁷ Většina Slavíkových přátel z undergroundu směřovala do zámoří nebo zůstala v Československu.

¹⁰⁸ „Přístup Slavíka k vnějšímu světu byl velmi podobný jako v sedmdesátých letech u nás (v Československu).“ – Viz Kupka (pozn. 65).

¹⁰⁹ „Když jsem šla na pracovní úřad, tak mi řekli, že jsem překvalifikovaná, nebo se mě ptali, jestli umím číst a psát. [...] Tak jsem šla prodávat zmrzlinu.“ – Ibidem.

Rok 1981 přinesl konečně nějaké pozitivní zprávy, když manželka Duňa po peripetiích získala dobře placenou práci překladatelky.¹¹⁰ Finanční zajištění umožňuje Slavíkovi zaměřit se výhradně na vlastní tvorbu, a při stěhování do centrální části města (ulice Schönnbrunner Strasse) vyčleňuje jednu místnost pro svůj ateliér. Už se může naplno věnovat malování jako na konci šedesátých let: „*Ve Vídni mohu malovat celý den a každý den co chci. Samozřejmě to chce zabezpečení a jistotu. Ani nejsem Duně tak vděčný, jak bych měl být.*“¹¹¹

Vnímání Slavíka jako vídeňského umělce se zlepšilo za přispění čerstvě navázaného kontaktu se Sekalovými.¹¹² Již etablovaný sochař Zbyněk Sekal pomohl Otakarovi v orientaci v novém městě a jeho uměleckém systému. Na Sekalovo doporučení Slavík zažádal v roce 1981 o členství ve spolku Künstlerhaus,¹¹³ sídlícím v neorenesanční budově na Karlově náměstí.¹¹⁴ V rámci formálně se prezentující instituce mohl každý prezentovat vlastní tvorbu na skupinových a individuálních přehlídkách. Künstlerhaus, jakožto tradiční rakouské umělecké sdružení, na přelomu devatenáctého a dvacátého století ztratilo své dominantní postavení na poli rakouské výtvarné scény.¹¹⁵ V osmdesátých letech už proto sice neudávalo hlavní umělecké trendy, ale stále sdružovalo desítky umělců z různých koutů země a prosazovalo jejich zájmy. Spolek tak fungoval pro Slavíka jako hlavní propojení s vídeňskou uměleckou scénou. Pravidelně také docházel na kresbu a snažil se neustále vyvíjet ve figurálních námětech.¹¹⁶ Ve spolku se však nad rámec standardního působení neangažoval a nenavázal hlubší přátelství, i když členem byl například další český emigrant Ladislav Alp-Krtíl (*1947).

6.2 Figura a žití malbou

Stále se zjevující psychologický motiv tísnivé figury prochází v emigraci určitými stádii vývoje, ale jádro jeho podstaty zůstává stále v Československu. Při pohledu na deformované a expresivně laděné výjevy by tehdejší znalý rakouský občan mohl zařadit Slavíka do

¹¹⁰ „*Najednou elita dospěla k názoru, že to není dobré a dostala jsem místo v uprchlickém táboře jako překladatelka a tlumočnice. [...] Já jsem kupodivu vydělávala hodně. Měla jsem tři práce, takže Otakar se nemusel namáhat.*“ – Viz Kupka (pozn. 65).

¹¹¹ Viz Slavík (pozn. 1), s. 331.

¹¹² „*Se Zbyněkem Sekalem jsme se seznámili na doporučení. Ukázal nám ze začátku nějaké stopy, jak se má člověk pohybovat.*“ – Viz Kupka (pozn. 65).

¹¹³ „*Künstlerhaus nám doporučil tehdy Zbyněk Sekal. Tam se muselo i formálně zažádat. Občas tam musel Otakar zafungovat, když přišel jednou za rok na schůzi. [...] Oni mu vždycky dávali nějaké medaile, třeba jednou, že se dožil sedmdesáti let (smích).*“ – Ibidem.

¹¹⁴ Roku 2024 část budovy provozuje pobočka galerie Albertina (Albertina Modern).

¹¹⁵ V roce 1897 založila skupina umělců kolem Gustava Klimta konkurenční Vídeňskou secesi, která zastupovala progresivnější umělce.

¹¹⁶ Viz Pokorná – Karlík (pozn. 14), s. 109.

aktuálního expresivního trendu skupiny Neue Wilde, tvořící taktéž v první polovině osmdesátých let (Viz kapitola 5). Paralelně s neo-expresionismem však Slavíkův projev vychází z úplně odlišných principů a teoretického vymezení. Umělec původem z Prahy nereaguje výtvarně na konceptuální a performativní směřování moderního umění, ať už v rámci nového akademismu nebo postmoderny. Neue Wilde přehodnocují tradiční expresivní směr a staví na jeho základech úplně nový výtvarný jazyk. Otakar Slavík je svědkem doby minulé, jenž předurčuje následné osobní vyrovnávání. Žije s vlastními individuálními útrapami, stejně tak jako s útrapami nonkonformních autorů, a v obrazech s nimi neustále bojuje.¹¹⁷ Navíc Slavíka zaujali jiní autoři tvořící v expresivním duchu¹¹⁸ a obecně jeho pozornost směřovala spíše k modernímu umění první poloviny století (Matisse, Klee, Giacometti, Rothko ad.) nebo starým mistrům.



[9] Otakar Slavík, *Nahý muž*, 1983–84, olej, plátno, 145 x 120 cm, soukromá sbírka.

Foto: Jaroslav Kvíz

¹¹⁷ „Všechno udělám zase znova a všechno zase zničím! Aby to vůbec mělo nějaký smysl, tak to musí mít tenhle koloběh.“ – Viz Slavík (pozn. 1), s. 304.

¹¹⁸ Z německých neo-expresionistů své generace měl Slavík nejbližší k tvorbě Georga Baselitze nebo Anselma Kiefera (z konzultace autora práce s Duňou Slavíkovou, duben 2024).

„Bojím se ohlédnout, abych hrůzou nezkameněl. Není to zklamání, ale nějaké nedorozumění. Té ubohosti, podlosti, odporných hrůz a nízkosti a lži – kde jsem měl oči, že jsem to neviděl v celé propastné hrůze, ještě teď mám z toho závrat', až k přepadnutí.“¹¹⁹

Nahý muž (1983–84) [9] stojí v prostředí. Jeho zrak je skrytý, ale niterné pocity ovlivňují jeho výslednou podobu. Nemá jasné obrysy a kontury, které by jej definovaly. Ve stopách času mizí uvnitř sebe a části těla nechává neznámo kde. Jenom existuje a vyjevuje se přihlížejícím, zatímco okolí je jeho nedílnou součástí.



[10] Magdalena Abakanowicz, *Sedící figury* (jedna ze série dvanácti figur), 1974–1976
juta, pryskyřice, kov, 145 x 47 x 75 cm, Muzeum umění Olomouc. Foto: Muzeum umění Olomouc

Figurální tvorba východních autorů, kteří reagují na dějinné události, má specifické znaky. S obdobným schématem a existenciálně intimním narativem jako Slavík pracuje v podobném kontextu polská umělkyně Magdalena Abakanowicz (1930–2017), ale v opozičním médiu sochy. Oba vychází z politické minulosti a jsou determinováni zázemím tvorby ovlivněným režimem. Unikátní postavy sochařky odkazují k velkým mytologiím jako i některé projevy

¹¹⁹ Viz Slavík (pozn. 1), s. 331.

Neue Wilde. Zároveň se ale obrací zpátky k vlastní minulosti, zkušenostem a prožitkům. Polská sochařka i český kolorista jsou pamětníci historie a dobových událostí.

„V další fázi jsem vytvářela bezhlavé postavy. Chtěla jsem konfrontovat člověka se sebou samým, s jeho samotou uprostřed masy. [...] Dav se chová jako bezhlavý tvor a jedná jako bezhlavý tvor, na povel uctívá na povel nenávidí.“¹²⁰

Od konce sedmdesátých let Abakanowicz svými mnohofigurálními instalacemi vypráví o hrůzách minulosti i současnosti: *„Jsou znamením trvalých obav, mementem. Nikdy netvořím v sériích. Každá figura je originál.“¹²¹* Slavík jako celoživotní kritik kolektivu vystupuje z davu do samoty. Ve Vídni už není v obklopení socialismu, ale výtvarně stále cestuje zpátky. S Abakanowicz oba anonymizují své postavy a určitým způsobem je odosobňují [9][10]. Po zakrytí tváře a pohledu zůstává schránka tělesná, lidsky univerzální. Ale tíha davových činů a tíha individuálních šrámů je jiná. Slavík paradoxně nic nesymbolizuje a ctí imerzi figurativní: *„Musí to zahrnovat nový kolorismus, zbavený narativu, který odhaluje, co postava dělá a pod čím. Zbavit postavu jejich tradičních kompozic, které jsou nesmírně sužující.“¹²²* A v kontrastu s uvolněnou tísnivostí nanáší barevnost, jenž popírá její typickou symboliku. Obrazy často hřejí, i když formulují existenciální podobnost. Hojně používané oranžové a žluté barvy se vymykají tradiční expresivnosti. V psychologii bývá žlutá barva výrazem vzrušení, radosti nebo veselí a oranžová barva výrazem energie, přátelství a tepla.¹²³ Slavíkovy výjevy pozitivní rysy postrádají, ale vychází z nitra, které si zachovalo svoji jasnou záři.

Magdalena Abakanowicz není Slavíkovou obdobou a on naopak není jejím soupeřem. Vlastní identifikace a konfrontace osobní roviny se u polské umělkyně objevuje výrazněji v jiných skulpturách abakanů nebo prozíravých hlavách. Vzájemná tíha k dějinám lidstva a zjevování nelidskosti však oba autory na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let spojuje. Slavík říká, že nemá intuice a má jen vidiny, které jej oslní světlem jako varování.¹²⁴ A podle Abakanowicz je cílem umění právě upozorňovat člověka na existenci problémů, a tím mu dávat schopnost vidět svět v jeho úplnosti.¹²⁵

¹²⁰ Magdalena Abakanowicz – Joseph Antenucci Becherer – Pavel Zatloukal, *Magdalena Abakanowicz* (kat. výst.), Muzeum umění Olomouc 2011, s. 37.

¹²¹ Ibidem, s. 38.

¹²² Dieter Ronte – Meda Mladek, *Expressiv: Mitteleuropäische Kunst seit 1960 = Central European Art since 1960* (kat.výst.), Museum des 20. Jahrhunderts Wien 1987, s. 260.

¹²³ Jiří Kulka, *Psychologie umění*, Praha 2008, s. 121.

¹²⁴ Viz Slavík (pozn. 1), s. 240.

¹²⁵ Viz Abakanowicz – Becher – Zatloukal (pozn. 120), s. 43.

6.3 Působení v uměleckém systému Vídně

Otakar Slavík nemá ambice dostávat se do hledáček vídeňských sběratelů a galeristů. Neusiluje o prodávání a časté vystavování, i když tím spatřuje vlastní tvorbu v jiném kontextu. Ekonomická stránka pro něj není důvodem k malování, čímž podkopává principy kapitalistického systému. S rakouskými občany proto ve styku není tak často, i když už se postupně naučil tamní jazyk, aby byl schopen nějakým způsobem komunikovat.¹²⁶ Ve veřejném prostoru města opětovně navštěvuje nedaleký Schönbrunn, kde tráví čas v lesní krajině.¹²⁷ Též aktivně vyhledává kulturu a navštěvuje muzea,¹²⁸ kde může obdivovat a studovat tradiční mistry:

*„V exilu mohl jsem vidět vše v klidu, nesčetněkrát a někdy až přespříliš reálně.
Mám rád muzea a galerie, dávají člověku odvahu k práci, poznání hranic svých
možností i pochopení zániku a zapomenutí...“¹²⁹*

Díky členství v Künstlerhausu není Slavík úplně odštěpený od výtvarného dění. V rámci spolku se účastnil přehlídky několika členů v roce 1984 a samostatně prezentoval svá plátna také roku 1987 v Kinogalerii. V prostředí Vídně a jejím okolí během osmdesátých let vyčnívají dvě jiné výstavní akce. Z osobního hlediska byla pro Slavíka oči otevírající samostatná prezentace v nedalekém Wiener Neustadtu, která proběhla v roce 1989 v místním sekularizovaném kostele St. Peter an der Sperr¹³⁰ a zanechala nejen ve svém tvůrci velký dojem: „... zdi byly hrbolaté, moje obrazy taky hrbolaté, dva metry nebylo něco překvapujícího. Obrazy se přímo vtiskly do zdí, jako by tam byly odjakživa. Chodil jsem udiveně kolem a nepochopil, že tak je to nejspřávnější.“¹³¹

Druhou přelomovou událostí se stala přehlídka *Expressiv – umělci ze střední Evropy po roce 1960*, která proběhla ve Vídni v Museu des 20. Jahrhunderts od listopadu 1987 do ledna 1988. Zde organizátorka Meda Mládková¹³² poprvé hromadně prezentovala západním divákům rozmanité projevy umělců pocházejících ze specifického regionu střední Evropy. Mezi třiceti autory byla k vidění Slavíkova plátna po boku polských, maďarských, rakouských,

¹²⁶ „Slavík chodil dva semestry na němčinu pro cizince a úspěšně se jazyk naučil.“ – Viz Kupka (pozn. 65).

¹²⁷ „Rád se chodil procházet do Schönbrunnu, nahoru, kde je krásná příroda.“ – Ibidem.

¹²⁸ „Otakar měl nejradši Kunsthistorisches museum.“ – Viz Kupka (pozn. 65).

¹²⁹ Viz Slavík (pozn. 1), s. 357–360.

¹³⁰ Kostel St. Peter an der Sperr byl vysvěcený a stal se součástí kulturního střediska města. Hlavní loď kostela sloužila jako výstavní prostor.

¹³¹ Viz Slavík (pozn. 1), s. 327–328.

¹³² Obě výstavy s Medou Mládkovou organizoval Dieter Ronte, významný rakouský historik umění a kurátor.

jugoslávských a československých tvůrců. Výstava zahrnovala slavné vídeňské umělce (Maria Lassnig, Hermann Nitsch, Arnulf Rainer), sochy Magdaleny Abakanowicz nebo představitele několika českých generací (Karel Malich, Magdalena Jetelová, Aleš Veselý). Symbolické znovushledání umělců navázaných na okruh GVŠ proběhlo prostřednictvím děl Karla Nepraše, Adrieny Šimotové (1926–2014), Ladislava Nováka (1925–1999) nebo Jiřího Načeradského (1939–2014). Přehlídku v roce 1988 Meda Mládková přestěhovala také do amerického Hirshhornova muzea, které v tiskové zprávě specifikovalo její význam ve světovém měřítku: *„Střední Evropa byla dlouhodobě centrem nových myšlenek a překvapivých přístupů v umění. Umění zde není útekem od reality, sněním... Mluví samo o sobě, o životě jednotlivých lidských bytostí.“*¹³³

¹³³ Benjamin Forgey, Out of Isolation: Hirshhorn focuses on Central Europe, *The Washington Post*, <https://www.washingtonpost.com/archive/lifestyle/1988/02/18/out-of-isolation/5e57095a-fbd3-4295-9bdf-631d4279fabcd/>, vyhledáno 10. 4. 2024.

7 ZA HRANICEMI VÍDNĚ A RAKOUSKA

Jak se Slavík úspěšně izoloval vůči rakouskému výtvarnému prostředí, tak o to více byl aktivní na cestách. V osmdesátých letech měl malíř více výstav mimo Rakousko než uvnitř vlastní exilové země. Společně se západem se totiž objevily mnohé výstavní možnosti, i díky dalším emigrujícím teoretikům, kteří působili v zahraničí.

7.1 Zahraniční aktivity Slavíka a teoretikové podporující české umělce

První zahraniční Slavíkovy kroky směřovaly v roce 1981 do Londýna, ale výtvarně jej přitahovala především Francie. K francouzskému umění měl vždy umělecky nejbližší a od studií k němu vzhlížel. Navíc do Paříže emigroval přítel Karel Bartošek, který v osmdesátých letech zprostředkoval Slavíkovi několik výstav ve francouzském prostředí.¹³⁴ Výstavu roku 1984 v Toulouse Slavík osobně nazval *Le funambule de Prague*. Přes to, že už čtyři roky žil ve Vídni, tak byl stále hrdým pražským provazolezcem. Do katalogu výstavy přispěla textem další česká exulantka Jana Claverie.¹³⁵ Kurátorka, působící v šedesátých letech v GVŠ, se po srpnové invazi roku 1968 pracovně uchýtila v kulturním centru Georges Pompidou. V rámci jejích aktivit pomáhala některým českým výtvarníkům¹³⁶ a podporovala je ve Francii. Se Slavíkem podle ní pokračuje exil velkých myslí, jenž v nové životní situaci nalézá rovnováhu mezi nesmírnou svobodou, radostí z malby a prekérní nebezpečnou situací exilového umělce.¹³⁷ O pražské umělce se zajímala také Francouzka Geneviève Bénamou, která vydala roku 1979 publikaci *L'art aujourd'hui en Tchécoslovaquie*.¹³⁸ V pozdější knize *Sensibilités contemporaines*,¹³⁹ se snažila popsat tvorbu některých vybraných exulantů.

Slavík výstavně směřoval také často do německy mluvících zemí. První výstavu za hranicemi Rakouska měl ve Švýcarsku (Pfäffikon, 1983). Meda Mládková před organizací úspěšné přehlídky *Expressiv* spojila Slavíka s jedním německým galeristou z Mönchengladbachu (Galerie Schröder), který spolupracoval s některými českými exilovými umělci. Na přípravě první výstavy v Mönchengladbachu se v roce 1984 podílel kurátor Zdenek

¹³⁴ 1984: Université de Toulouse-Le Mirail (Toulouse), 1985: EKYMOSE (Bordeaux), Les Salon des Nations, Centre International d'Art (Paříž), 1989: Francouzský kulturní institut (Viedeň).

¹³⁵ V katalogu použila Jana Claverie pseudonym Jeanne Delatour, pravděpodobně aby na sebe neupozorňovala československý režim.

¹³⁶ Claverie pomáhala Stanislavu Kolíbalovi, Adrieně Šimotové, Karlu Malichovi nebo Jiřímu a Běle Kolářovým. – Milena Štráfeldová, Rozhovor s Janou Claverie, 2011, *Český rozhlas*, <https://cesky.radio.cz/letosni-cenu-gratias-agit-ziskala-i-ceska-galeristka-ve-francii-jana-claverie-8559630>, vyhledáno dne 29. 4. 2024.

¹³⁷ Jeanne Delatour (Jana Claverie), *Le funambule de Prague* (kat. výst.), Université de Toulouse-Le Mirail 1984.

¹³⁸ Geneviève Bénamou, *L'art aujourd'hui en Tchécoslovaquie*, Paris 1979.

¹³⁹ Geneviève Bénamou, *Sensibilités contemporaines: 1970–84*, Paris 1985.

Felix, pozdější ředitel výstavních institucí v Německu.¹⁴⁰ Felix vymezil v katalogu Slavíkův osobitý projev vůči Neue Wilde a jejich revizi pojetí umění, a napsal jak „... obraz lidstva je středem Slavíkovy pozornosti dodnes. Změnil se však styl malby.“¹⁴¹ Po několika špatných zkušenostech s galeristou Schröderem však Slavík tento kontakt po několika výstavách rozvázal a nevzpomínal na jeho praktiky v nejlepším.¹⁴² Jinak český exulant vystavoval například také v Düsseldorfu (1985) a jeho díla byla dokonce k vidění v Americe (Chicago, 1985 a New York, 1986), kde se jako zjevení zařadil do kapitalistického prostředí.

7.2 Cestování za inspirací a její vliv na vyjádření

Slavík využíval s manželkou možnosti volného pohybu na poznávací cesty do mnoha zahraničních zemí. Pravidelně mířil do Anglie, Francie, Itálie nebo Španělska. U svého učitele Martina Salcmána studoval Slavík primárně francouzskou tradici, ale kolem roku 1983 při první návštěvě Říma zůstal v úžasu nad italským viděním výtvarného umění.¹⁴³ V polovině osmdesátých let, inspirován cestovatelskými zkušenostmi po Evropě, se u Slavíka mění zpodobení postav v obrazech a také užívaná barevná paleta. V uvolněnější malbě, jako by postupně mizela tíha minulých časů. Díra v srdci se pomalu zoceluje, během toho, co se ve ztvárnění vrací geometrické paprsky a liniové prvky.

Náměty malování reflektovaly novou vnější podobu světa. Slavíka během cestování odvádělo od negativních myšlenek mnoho fascinujících podnětů. Některé jej zaujaly natolik, že se rozhodl znázornit jejich krásu na plátně. Z viditelného prostředí zpodobil například francouzský *Etretat* (1983), italské *Benátky* (1987) nebo útržky z daleké cesty po Toskánsku (*Toskánský deník*, 1986–87). Častějšími záznamy z cest proniká do Slavíkově tvorby více radostných okamžiků, které dávají zapomenout temným krajinám konce sedmdesátých let.

¹⁴⁰ Zdenek Felix byl v letech 1976–1986 kurátorem muzea Folkwang (Essen), 1986–1991 ředitelem galerie Kunstverein (Mnichov) a 1991–2003 ředitelem Deichtorhallen (Hamburk).

¹⁴¹ Zdenek Felix, *Otakar Slavík* (kat. výst.), Galerie Schröder Mönchengladbach 1984.

¹⁴² „Měl jsem galeristu v Německu v Mönchengladbachu, ale to byl velký gauner.“ – Viz Skřivánek (pozn. 29). „Člověk se nedozvěděl, jaké má ceny. V životě nám neřekl, kde jsou prodané obrazy, komu je prodal a nechával si šedesát až sedmdesát procent. A za to, že výstavy dělal, tak řekl: Dva obrazy si беру za topení, dva obrazy si беру za světlo a tak. [...] Otakar ještě trval na jedné výstavě... a tu mu ukradl celou. A my jsme nemohli dělat nic, protože se to tenkrát vyvezlo nelegálně.“ – Viz Kupka (pozn. 65).

¹⁴³ Viz Slavík (pozn. 1), s. 359.



[11] Otakar Slavík, *V moři*, 1984/1985/1987, olej, plátno, 144 x 128,5 cm, soukromá sbírka.

Foto: Jaroslav Kvíz

Přestože nalezneme ve Slavíkově díle s ubíhajícím časem stále pozitivnější motivy, tak pošramocené figury se stále vracejí. Pozorovatel může sledovat konflikt vnitřního světa umělce s vnější skutečností. Nejasné jednolitě prostředí nahrazuje prostředí konkrétnější a postavy paralelně se svým tvůrcem interagují s prostorem, ve kterém se nachází. Obraz *V moři* (1984/1985/1987) [11] je typickým příkladem konfliktu minulosti a přítomnosti. Střet symbolicky dělí kompozici na polovinu existenciální (oranžová) a prostorovou (modrá). Figura vstupuje do moře, ale plavat nejde. Jejím cílem totiž není zbavit duši a tělo od negativních zážitků. Slavík nevnímá moře jako očistu, ale podle něj naopak utlačuje a znicotňuje.¹⁴⁴ Černá barva symbolizuje těžce smazatelnou ránu, což dokládá také četné předělávání díla. V letech 1985 a 1987 se malíř vracel k obrazu, který k němu neustále promlouval a smíření s ním nebylo jednoduché. Umělcovo místo v životě totiž ještě nebylo tak pevné.

¹⁴⁴ Ibidem, s. 260.

8 PROSTŘEDÍ OBRAZU A BARVA JAKO KLÍČ K TAJEMSTVÍ

Proměna Slavíkova stylu navazuje na emigraci a nové podněty. Kromě figury samotné prochází během osmdesátých let transformací také estetika prostoru, ve kterém se nachází. Subjekt plující v jednobarevném neohraničeném prostoru provázel autora dlouhá léta a vydržel i první léta po přesunu do nového rakouského prostředí. Ale i tato Slavíkova tradice se postupně mění a charakter pozadí začíná doplňovat barva další [9][11]. Nový přechod oddělený horizontem je možné interpretovat vícero způsoby. Slavík pravděpodobně aplikoval nové poznatky z množství cest po Evropě a více experimentoval s valéry. Také mohl zpětně odkazovat k vlastní zkušenosti z emigrace a změnit prostor v návaznosti na uvědomění určité proměny osobní identity. Oddělující horizont také nápadně připomíná natažené lano provazolezce, což by částečně potvrdilo psychologické důvody. Slavík vždy žil se svými obrazy a k podobnému rozdělení prostoru přistoupil už v dřívější abstraktnější laděné sérii sehnutých mužů, kdy se vyrovnával jak s infarktem, tak s politickým nátlakem po podpisu Charty 77. Plochy tehdy u několika děl nebyly pozadím, ale expresivním popředím, kde figuru pohltily vertikální tahy štětce. Slavíkův přístup k životu nicméně stále zůstával stejný, jenom na něj v obrazech nahlížel z vícero perspektiv.

Zaměřili-li se pozorovatel na prostor za figurou a odmyslí si její formu, tak horizontální dělení ploch a tóny barevných stupnic [9] [11] nápadně připomínají americké abstraktní projevy čtyřicátých a padesátých let, a konkrétně tvorbu Marka Rothka (1903–1970), jednoho z hlavních představitelů color field painting. Postavit vedle sebe Slavíkovu expresi osmdesátých let a Rothkovu radikální abstrakci starší o více třicet let se může jevit jako nevhodné. Ale právě obratem mimo standardní vnímání a komparace Slavíka bude jeho postoj k tvorbě uchopen v souvislostech nadindividuálních, které hrají významnou roli u obou autorů. Slavík je sice sám vytržený ze svého původního pražského prostředí, ale není vytržený ze sféry umění. Společně s Markem Rothkem navíc sdílí okouzlení barvou, čemuž oba podřizují vlastní projev.

Před samotnou analýzou vyjádření zmiňme důležitou roli divadla a teatrality. Slavík v Praze tíhnul k rozmáchlé gestikulaci a hlasitému projevu. Ve Vídni už je míra jeho společenských aktivit na útlumu důsledkem ztrát vazeb k okruhu přátel, ale o to zřetelněji se projevoval v procesu tvorby. V Československu také sám pět let pracoval jako kulísák Národního divadla, kde se utvrzoval ve svojí živelné přirozenosti. Divadelní scéna byla blízká také Marku Rothkovi, ale spíše z akademického hlediska. Před malířskou dráhou studoval herectví

v Portlandu a hlásil se o stipendium na prestižní akademii American Laboratory Theatre, avšak neúspěšně.

Analýza projevů Slavíka a Rothka ve vztahu k Wittgensteinovi

S Vídní a západní filozofií je úzce spjatý Ludwig Wittgenstein, který pojem „obraz“ vnímal jako určitý model situace,¹⁴⁵ namísto fyzické podoby výtvarného díla. Ve svém slavném Traktátu¹⁴⁶ zkoumal metodami analýzy a logiky proces myšlení a formuloval nové teze ohledně limitů v dorozumívání. Zpochybňoval samotný význam jazyka jako klíče při přenosu mezilidského sdělení. V situaci, kdy „hranice našeho jazyka je hranicí našeho světa“,¹⁴⁷ popisujeme a jsme popisováni skrze normalizované pojmy. Výtvarné umění promlouvá jazykem vizuálním, ale v procesu je formováno myšlením, které operuje s obrazy. Ty v paměti, podle Wittgensteina, zastupují reálná fakta.¹⁴⁸ Estetické dílo by však teoreticky mělo být schopné vizualizovat jevy, které pojmenování ještě nemají, v čemž spočívá jeho výjimečnost oproti sociálně zkonstruovanému jazykovému systému.

Hranice jazyka nedosahují neomezených možností při definování a pojmenování všech aspektů skutečného světa, což ale neznamená, že by se umělec neměl snažit ty dosud nevyřčené objevit a vizualizovat. A o to právě Slavík s Rothkem usilují, navzdory zřejmým odlišným historickým kontextům a osobním zkušenostem, které zčásti determinují, jak k malbě přistupují. Jejich díla nejsou totožná, ale pohání je podobná symbolika a vnitřní důvody. Mark Rothko sám výstižně popsal, že:

*„Pokud se u nás projevují podobnosti mezi archaickými formami a našimi vlastními symboly, není to proto, že jsme z nich vědomě čerpali, ale spíše že se zabýváme podobnými stavy vědomí a vztahů ke světu.“*¹⁴⁹

Dvě životní linie uměleckých osobností obsahují jak paralely očividné, tak skryté za výrazem příznačných dob. Analogie Slavíkové a Rothkovy práce jsou viditelné už při prvním pohledu na jejich barevnou paletu. Oba prezentují dramata, ve kterých barvy hrají hlavní roli a upoutávají v obraze veškerou pozornost. Na velkém formátu se pompézně představují a vtahují do své symboliky ty, jenž se rozhodnou přistoupit k procesům zobrazující těžko

¹⁴⁵ Michael Morris, *Routledge Philosophy Guidebook to Wittgenstein and the Tractatus Logico-Philosophicus*. New York 2008, s. 119.

¹⁴⁶ Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, Praha 2017.

¹⁴⁷ 5.6 Hranice mého jazyka znamenají hranice mého světa. – Ibidem, s. 65.

¹⁴⁸ 2.1 Děláme si obrazy faktů. – Viz Wittgenstein, *Tractatus* (pozn. 146), s. 15.

¹⁴⁹ Mark Rothko, Dopis redaktorovi (8. července 1945), in: idem, *Umělcova skutečnost*, Praha 2008, s. 52.

uchopitelný výjev. Ve vzájemných barevných vztazích schovávají oba malíři subjektivní významy a stejně tak pocity, které pojmenování ještě nenalezly.

Není tajemstvím, že Rothko vybíral barvu několik hodin, než našel ty správné vztahy, které chtěl vyjasnit. Slavík fungoval obdobným způsobem a korigoval barevnost pod záminkou řádu. V rozhovorech na otázky ohledně významu barvy reagovali proto v totožném duchu:

„Barva je opravdu klíč k tajemství. Od velké jásavosti vede až k utrpení. Nemohu než se znovu pít po kameni mudrců, po nějakém základním seskupení barev, které by ujasnilo princip života.“¹⁵⁰

„Lidé se mě ptali, jestli jsem byl zaujat barvou. Jistě, [...] ale nejsem ani proti liniím. Nepoužívám je, protože by odváděly pozornost od jasného vyjádření, o jaké mi jde. Když se na svět díváte novým pohledem, musíte najít nové cesty, jak to vyjádřit.“¹⁵¹

V jejich vnímání světa je barva klíčem k novým pohledům, vodítkem dalšího směřování světa. Barva nese tíhu okamžiku a při jejím zpodobnění může mít s autorem až dialektický vztah. Myšlený obraz se dostává do konfliktu s tím, co umělci „zůstane pod rukama“.¹⁵² Slavík také proto velmi často bojuje se svým vizuálním jazykem. Dílo u něj není nikdy hotové, pouze opuštěné, a prochází nekonečným intimním vztahem. Rothko rovněž hluboce prožívá proces tvorby, který přechází až do spirituální roviny, ale jak sám říká, vztah k obrazu mizí s jeho dokončením.¹⁵³ Američan byl schopný se od díla odpoutat a darovat mu nezávislost.

Pokud barvy hrají ve výtvarných dramatech Rothka a Slavíka hlavní roli, tak jaké vnitřní motivy zpodobňují? Pozorováním skutečnosti, jako by oba vnímali svůj osobní úděl a pocítili potřebu promluvit do běhu doby. V rozdílných časových rovinách, ale s obdobnými východisky, konfrontují lidi a jejich hodnoty. Rothko jako samozvaný prorok¹⁵⁴ a Slavík jako určitý typ spasitele¹⁵⁵ hledají cesty a vlastní smysl v systémech globálních. Obrazy se stávají pomyslným monumentem jejich vizí. Vizí, které staví na morálních principech, ale samy od

¹⁵⁰ Viz Wagner (pozn. 35).

¹⁵¹ Mark Rothko, Projev v Pratt Institute (listopad 1958), in: idem (pozn. 149), s. 59–64, cit. s. 61.

¹⁵² Slovní spojení, kterým komentoval vlastní malířskou situaci sám Slavík. – Viz Slavík (pozn. 1).

¹⁵³ „V okamžiku, kdy je obraz hotov, intimní vztah mezi stvořeným a stvořitelem končí.“ – Mark Rothko, Romantiky všechno ponoukalo (1947), in: idem (pozn. 149), s. 54–56, cit. s. 55.

¹⁵⁴ „Nejsem mystik. Možná spíš prorok – ale neprorokuji strasti, které nastanou. Jenom maluji strasti, co už tu jsou.“ – John Hurt Fischer, Milé posezení: Mark Rothko, portrét umělce jako rozhněvaného muže (1970), in: Ibidem, s. 78–91, cit. s. 87.

¹⁵⁵ „Podívejte se, byly doby, kdy jsem chtěl něco říct a s něčím bojovat a něco vykřikovat. Zúčastnit se přeměny světa k lepšímu.“ – Viz Peňás (pozn. 49).

sebe nemoralizují. Vizí, které chtějí nahlédnout se zábleskem naděje do všech duševních pochodů.

Lidské hodnoty jsou neodbytnou součástí člověka. Při kontaktu s mohutnými barevnými bloky amerického malíře však není k nalezení jediná lidská stopa. Rothko je jako Slavík fascinován lidským světem, ale figuru nezobrazuje. Vztahuje se k člověku jinak, napřímo bez prostředníka a principů empatie. Slavíkem figura nejprve prochází, a až poté směřuje k recipientovi, který obraz vnímá z pohledu další zúčastněné osoby. Tato ochranná vrstva u Rothkova díla neexistuje. Působí přímo na smysly a niterný stav vnímatele, což je z principu dané abstraktní formou, která je bezpředmětná.

Wittgenstein by dozajista kritizoval postup komparace na základě upozadění Slavíkové figury, protože jak sám píše „všechno patří dohromady se vším“.¹⁵⁶ Předchozí odstavec proto otočil předmět zkoumání zpátky k celku a jeho vzájemným vztahům. Slavíkova figura nebyla nikdy vyjmuta z interpretace, jenom od ní bylo na chvíli odhlédnuto, aby se v následné syntéze mohla vrátit zpátky. Jako když při vnímání obrazu pozorovatel nejdříve upíná pozornost na detail, který poté ovlivní náhled na celek. Postupem na pomezí holismu a redukcionismu¹⁵⁷ se tak snažíme přiblížit komplexní osobnost malíře. Úkrokem stranou a nahlédnutím na individuální aspekty celoživotního díla (Viz kapitola 6.2) snadněji poskládáme Slavíkův celistvý obrazek.

Konec představení provazolezce

Provazolezec, jenž provází Slavíkův život od Charty 77, ve druhé polovině osmdesátých let pomalu ukončuje své představení a mizí z prostoru obrazu. Díky jeho existenci malíř stále hleděl nazpátek a psychicky balancoval na hraně opuštěnosti. Nyní vidíme provazolezce plujícího prostorem, ale ne ve smyslu tělesné destrukce. Spíše odchází ze scény se zachováním nadhledu. Už objevil nové jistoty, o které se může opřít a jeho kotrmelce na provaze přestávají být potřebné. S blížícím se koncem desetiletí celé vystoupení pomalu směřuje k uzavření. Opona se zavírá s revolučním rokem 1989 a při východu ze scény se před ním míhají nepřeborné možnosti, které přichází se změnou politické situace střední a východní Evropy.

¹⁵⁶ Ludwig Wittgenstein, *O filozofii psychologie*, Praha 2022, s. 74.

¹⁵⁷ Redukcionismus zdůrazňuje význam jednotlivých částí. Holismus analyzuje a preferuje primárně celkový pohled.

9 REVOLUCE A JEJÍ DOPADY

Protikomunistický názor sílil s blížícím se koncem osmdesátých let ve východních zemích železné opony, a tím diferencoval jejich obyvatele. K disentu a vymezování vůči vládnoucí straně se připojila širší společnost, která byla nespokojená s ekonomickou a politickou situací. Pro Československo se stal přelomový 17. listopad 1989, kdy komunistický režim neunesl vnější tlak a zhroutil se, podobně jako v mnoha dalších zemích východního bloku. Dva dny poté se oficiálně zformovalo Občanské fórum, vedené Václavem Havlem a zástupci disentu, které se ujalo směřování země. Do Česka a Slovenska po více než čtyřiceti letech zavítala svoboda a vize radostné budoucnosti. V nové situaci umělecká tvorba navázala na západní tradici se zachováním odkazů vlastní minulosti a niterných vzpomínek.

9.1 Slavíkův opožděný návrat do obnoveného české prostředí

V období těsně před revolucí Slavík opět zradilo fyzické zdraví, když srdeční problémy vyústily v další těžký infarkt. Na hraně života, jako by mu osud bránil dožít se zprůchodnění Evropy a možnosti podívat se opět do české krajiny. Díky vídeňské zdravotní péči a úspěšné operaci však malíř tragickému konci vzdoruje. Během toho, co se v Československu otevírají hranice, v roce 1990 Slavík odjíždí na ozdravný pobyt do rakouských lázní Bad Ischl a návštěvu Prahy nechává na později. Návrat stejně není jednoduchý. S přáteli se znovu rád setká, ale ulice města pražského připomínají slzivé události minulosti. Vnitřní zdravotní boj a pohnutky v období revoluce znázorňují výjevy, které maloval umělec během fyzické rekonvalescence. Na obraze *Nepohoda I.* (1989/1991/1994) [Příloha III] se Slavíkova figura ocitá v bouři. Prostředí, které na ni dopadá ji zraňuje, ale zároveň z něj nemůže uniknout. Pomíjívá lidská existence se ocitá před další zkouškou, když z mraků vertikálně dopadá jejich tíha. Slavík už nepadá z lana a stojí na zemi, ale naopak něco jej chce zneviditelnit shora. Ale on znovu odolává svým postojem.

Během toho, co se Otakar Slavík vyrovnával v Rakousku z těžkostí, tak český umělecký systém procházel radikální transformací důsledkem přeměny všech aspektů života v zemi.¹⁵⁸ Kapitalismus nabídl všem stejné podmínky, ale individuální výchozí pozice nebyly totožné. Problematické vypořádávání se s minulostí, bývalými členy komunistické strany a jejich pozicemi v orgánech činných, bylo otázkou nejen v umělecké, ale politické scéně obecně. Určující vliv ve společnosti získaly tržní mechanismy, které částečně nahradily umělecký

¹⁵⁸ Více Anděla Horová, Střízlivá euforie let devadesátých, in: Viz Švácha – Platovská (pozn. 9), s. 865–875.

segment kontrolovaný státním aparátem. Vláda podporovala nově vzniklé nestátní instituce za pomoci systému grantů. Studium na akademiích se otevřelo pro všechny bez nutnosti názorové jednoty. Obrození nezávislých segmentů napomáhalo rozmanitým projevům a výstavním aktivitám. Nejasná pozice umělecké sféry však přinesla s pozitivními důsledky také nové výzvy.

Anděla Horová popisovala obecný přístup české scény k exilovým autorům následovně: „*Výtvarná scéna, rozdělená na oficiální, neoficiální, podzemní a exilovou, volala velmi záhy po přirozeném scelení a po vrácení jevů, lidí i věcí tam, kam náleží.*“¹⁵⁹ Otázkou zůstává, jestli exilová tvorba stále nepochybně patřila do českého prostředí, nebo už se modifikovala do vlastní unikátní formy zahraničně-domácí? Charakterizovat identitu exilových umělců původem z Československa je doposud problematické. Proto byla konsolidace umělecké scény po revoluci těžkým úkolem. Všichni autoři nezůstali výtvarně svázáni s Českem a mnozí emigranti se úspěšně začlenili do společností v jiných zemích. K tvorbě ze zahraničí se, i přes problematický návrat umělců k předchozí identitě, mnohé české státní i soukromé instituce¹⁶⁰ stavěly aktivně a samy vyhledávaly tyto projevy. Ke mnohým retrospektivním výstavám exilových umělců pomáhaly nabitě kontakty z předchozího českého působení, čehož využil k velkému návratu také Otakar Slavík, a to díky známému Jaromíru Zeminovi z NG Praha.

Slavík po ozdravném rakouském pobytu v roce 1991 konečně poprvé překračuje hranici do Československa. První výstavou kreseb v Galerii Na bidýlku Karla Tutsche v Brně nejprve pozvolna nahlédl do známých míst, aby se mohl v říjnu velkolepě vrátit do hlavního města při příležitosti zahájení vlastní retrospektivní výstavy v Městské knihovně pořádané NG Praha. Výstava po dlouhých jednadvaceti letech ukázala Slavíka ve velkém stylu českému publiku. Jak Zemina v katalogu zmínil: „*Chyběl nám velice [...] Na výstavě Nové skupiny v budově Městské knihovny jsme slavnostně zavěsili i několik jeho obrazů. [...] Z umělců žijících za hranicemi se této pocty dostalo už jen Jiřímu Kolářovi.*“¹⁶¹ Zemina už Slavíka, i díky vlastní návštěvě jeho vídeňského ateliéru, přestal vnímat jako autora ryze českého, ale spíše středoevropského.¹⁶² Nově totiž nebyl typickým provazolezcem pražským, ale stal se umělcem přesahujícím hranice států. Navíc malířovo znovuobjevení v ulicích Prahy nakonec nebylo tak

¹⁵⁹ Ibidem, s. 868.

¹⁶⁰ Na exilové autory se zaměřovala galerie Ruce, Rudolfinum, Bayer & Bayer, Galerie Hlavního města Prahy a Pražského Hradu nebo galerie Opatov (už od konce osmdesátých let). – Viz Horová (pozn. 158), s. 868.

¹⁶¹ Jaromír Zemina, *Otakar Slavík* (kat. výst.), Národní galerie v Praze 1991.

¹⁶² „*Snad si také rakouská kulturní veřejnost jednou všimne [...] co tohoto zapřísáhlého Čecha udělalo malířem typickým pro celou střední Evropu.*“ – Ibidem.

veselé, jak sám očekával: „*Já jsem asi předpokládal nějaký zázrak, že to, co bylo špatně, zmizí, a že to bude krása. A to se nestalo. Když tam přijedu, tak jsem úplně v depresích.*“¹⁶³



[12] Otakar Slavík, *Po představení*, 1991–92, olej, plátno, 200 x 145 cm, soukromá sbírka.

Foto: Jaroslav Kvíz

S prvními návštěvami Prahy Slavík pohltil sentiment, ale zároveň mu návrat uvolnil malířský projev. Ve zhmotněné nostalgii se pohled do minulosti stal žitou skutečností, kde se hrozby zároveň vytratily. Asociace k hlavnímu městu stále přinášely Slavíkovi smutek, ale už se postupně vytrácely z obrazů, čímž dostala prostor definitivní výtvarná uvolněnost. Zřejmý odchod z existenciálního dramatu zobrazuje obraz *Po představení* (1991–92) [12]. Kontury psychologizující exprese běží do ústranní za vizuálního doprovodu barevné exploze. Tradiční schémata se rozpadají v symfoniích koloritu. Postava se ztrácí v plátně s tím, jak život přináší více radostí než starostí, přičemž definitivně prchá existenciální poloha provazolezce. Slavík

¹⁶³ Viz Skřivánek (pozn. 29).

už nemůže vykolejit z relativní pohody ani těžko přehledná současnost a budoucnost. Minulost se částečně zjevuje během malby při opětovném využití bodu jako prostředku formování dojmu. V miniaturních tečkovaných tazích formuje Slavík pomíjivý efekt. Tečkovitost, připomínající pointilismus, je pozorovatelná i *Po představení* (1991–92) [12], kde body letmo pronikají v bílých sítích. Během pozdější tvorby poté Slavík přechází od občasných tečkovaných výskytů k dominující pulzující estetice.

„*Zpátky do Francie!*“ dalo by se říct při pohledu na barevnou živelnost posledních Slavíkových děl. Ve veselejších tónech malíř skládá plošné i liniové prostory, ve kterých si hraje s vertikálou i horizontálou. Nové pigmenty a kontrasty malíř mísí v doposud neviděných zpodobněních. Například, když u obrazu *Dvojice* (1991–92/1995) [Příloha IV] znovu pracuje s motivem figury, ale duplikuje ji, což od nekonstruktivní fáze nebylo k vidění. Slavík už se na obrazech necítí osamocen, barva jej dělá šťastným a tuhle krásu prožívá a sdílí. Odkazuje sice na abstraktní lidskou postavu, ale vztahuje se k věrným společníkům – manželce, přátelům nebo chápavým divákům. Už si totiž může vše kdekoliv a kdykoliv vyříkat, například v hospodě s křížovníky. Mezi lety 1994–1998 také zkoušel malíř jako podklad využít sololitové desky, které nakonec byly krátkodobým experimentem, oproti námětu dívky v Schönbrunnu, který jej do poloviny devadesátých let neustále pronásledoval s každou návštěvou zámecké krajiny.

9.2 Fyzicky i výstavně mezi Prahou a Vídní

Mnohé české sociální a umělecké vazby se znovu obnovily. Slavík se v roce 1992 stal jedním z členů Umělecké besedy. Díky kontaktům z okruhu KŠ a GVŠ se jeho aktuální tvorba několikrát prezentovala také českému obecenstvu. Mnozí teoretikové opětovně představovali přelomové tendence a autory z dob socialismu, a tím připomněli důležité milníky moderního českého umění (nová citlivost, nová figurace, solitérní tvorba ad.). Slavík byl proto součástí několika skupinových výstav. V rámci samostatných porevolučních přehlídek patřil mezi nejvýznamnější pražský Mánes (1997), také Míčovna Pražského hradu (2001), či specifická architektonická instalace obrazů v Biskupské věži (Galerie Bayer & Bayer, 1999).

Teoretička umění a kurátorka Věra Jirousová organizovala akce, na kterých prezentovala tehdejší členy undergroundu. V rámci Slavíkova díla reflektovala také téma ženy, jenž provázelo malířovu tvorbu celou životní etapu. Tento ženský element postupně dosáhl na významu, který se Jirousová snažila rozklíčit také díky tematické výstavě v galerii Via Art (Praha, 2003). Ve výtvarném vývoji autora podle ní „*zaujímá stále výraznější pozici téma ženy*

jako elementu plodnosti a plnosti života.“¹⁶⁴ Z pohledu širšího světového kontextu napadne srovnání s feministickými tématy, ale vztah Slavíka k ženským námětům vystihuje jiný moment: „*Přítomnost ženy v Slavíkových obrazech vždycky znovu otevírá samu možnost obracet se k druhému a přitahuje touhu dobrat se od já k ty...*“¹⁶⁵

Zatímco Slavík směřoval výstavně v devadesátých letech především do Česka, tak byl stále členem vídeňského Künstlerhausu, kde se v roce 1993 zúčastnil přehlídky jejich devíti¹⁶⁶ reprezentativních malířů. Tam jej kurátoři označili za jednoho z typických rakouských malířů: „*Devítka je rozhodně měřítkem rakouské umělecké scény, jak se dnes jeví.*“¹⁶⁷ Slavík byl Čechem, ale Rakousko se mu rovněž zřetelně vrylo pod kůži, což dokládá historka z jedné cesty po Evropě, kterou vyprávěl Jaromíru Zeminovi: „*Když jsem se přes Německo a Švýcarsko vracel z Francie, přistihl jsem se na rakouských hranicích, jak si říkám: konečně doma. Představ si, doma v Rakousku.*“¹⁶⁸

Geograficky i výstavně byl Slavík po revoluci rozkročený mezi Prahou a Vídní. Duňa Slavíková popisovala, jak manžel pendloval,¹⁶⁹ kdy často jezdil do Česka, ale zároveň nebyl dlouhodobě vystavený prostředí Prahy a sentimentu minulosti. Na druhou stranu ve Vídni postupně přestal mluvit německy, i když jazyk už ovládal.¹⁷⁰ V roce 1997 koupili Slavíkovi v Praze malý byt, který našel využití jako příležitostný ateliér a místo na přespaní. Zdravotně i psychicky by bylo trvalé geografické přemístění komplikované. V Rakousku na Slavíkovo zdraví dohlíželi odborníci, kteří měli přehled o jeho stavu. Navíc se z hlavního rakouského města stalo místo, kde se sám umělec cítil psychicky i fyzicky v bezpečí. Plnohodnotný návrat do Česka tudíž nepřipadal v úvahu.¹⁷¹

Ve Vídni zůstal také sochař Zbyněk Sekal, až do své smrti v roce 1998. V porevolučním roce 1990 se do Prahy naopak vrátil Zbyněk Benýšek. Eugen Brikcius se rozhodl žít střídavě

¹⁶⁴ Věra Jirousová, *Otakar Slavík: Obrazy z Vídně* (kat. výs.), Galerie Felixe Jeneweina města Kutné Hory 2003, s. 4.

¹⁶⁵ Ibidem, s. 4.

¹⁶⁶ Ostatními umělci byli Ernst Skrička, Erich Steininger, Manfred Schluderbacher, Barbara Hubler, Joachin-Lothar Gartner, Werner Rischaneck, Henriette Leinfellner, Catharine Reichel.

¹⁶⁷ Angelica Bäumer, *Kunststation Kleinsassen* (kat. výst.), Künstlerhaus Wien 1993.

¹⁶⁸ Viz Zemina (pozn. 161).

¹⁶⁹ „*Potom pořád pendloval. Nebyl fixně ani tady (Viedeň) ani tam (Praha)... z obou světů to nejlepší a nejhorší.*“ – Viz Kupka (pozn. 65).

¹⁷⁰ „*Byla zjevná odcizující tendence, v době, kdy už se jezdilo do Česka, že přestal mluvit (německy). On pak mluvil tak strašně... Jak mu to bylo jedno a měl skrytý resentment ještě z dřívějšíka. [...] Já bych řekla, že potom, co už tady (v Rakousku) byl třicet let, tak skoro nemluvil vůbec.*“ – Ibidem.

¹⁷¹ „*To nepřipadá v úvahu zdravotně. Takže tam máme, kde být, ale já jsem po operaci srdce a tady mám profesora, který mě operoval a ke kterému chodím na kontrolu.*“ – Viz Skřivánek (pozn. 29).

mezi Prahou a Vídní. S podobnou rozmanitostí řešili novou situaci čeští emigranti v jiných zemích a městech. Velká část se vrátila do Česka, ale stejně tak se pro mnoho umělců stal exil domovem. Naopak globalizace proměnila vnímání emigrace jako takové. Pro umělce už nebylo překročení hranice krokem odcizujícím, ale obohacujícím, a někdy dokonce žádoucím. Evropský kontinent přestal být diferenciován hranicemi geografickými, a volný přesun lidí, statků a služeb po celém kontinentu se stal signifikantním znakem budoucí doby.

10 MASKA V TEATRALIZOVANÉM EPILOGU DĚJIN UMĚNÍ

Od osmdesátých let se začalo nacházet umění v určité krizi, kterou nastrovalo prohlášení o konci jedné umělecké epochy. „*Během postmoderny umělec nastupuje v situaci filozofa. Dílo, které vytváří se neřídí v zásadě pravidly už stanovenými a nemohou být posuzovány tak, že na něj budou aplikovány známé kategorie.*“¹⁷² V návaznosti na Jeana-Francoise Lyotarda popsal Arthur Danto novou situaci v uměleckých kruzích jako vykročení umění mimo standardní vývojovou větev, která stavěla na progresivních mechanismech a principech dialektických,¹⁷³ čímž se ocitlo na pomyslném konci.¹⁷⁴ Nicméně „*konec dějin umění neznamená, že umění nebo dějiny dospěly ke svému konci, ale registruje fakt, že se v umění jako památnících dějin umění obráží konec jedné tradice, tradice, jež se nám od dob moderny stala v důvěrně známé podobě kánonem.*“¹⁷⁵ Návaznost na minulost vymizela a popisování nových děl probíhalo až dodatečně po jejich vzniku. Paralelně s těmito teoretickými přístupy do umění pronikaly problémy poplatné době, celospolečenské i nadnárodní politické otázky. Některé umělecké kruhy dokonce zpochybnilы význam malby jakožto relevantního média ke znázornění otázek současnosti. Tento prohlašovaný konec malby, jež měla být vyčerpána, však nenastal.

Slavík se jako svébytný tvůrce teoretickými koncepty nenechává ovlivnit a jeho názor lze shrnout často opakující větou: „*Umění je umění, a to se nemění.*“ Nové teze formující umělecký diskurz nepřijímá ani nepotvrzuje. Situace, kdy není stanovený kánon, ke kterému se může vracet jako k danosti, však Slavíkovi určitým způsobem vyhovuje. Jeho osobní kánon je totiž filozofické povahy v přístupu k malbě. Přesto se život a výtvarný svět stal ještě méně přehledným, než byl doposud. Konec dějin umění uvolnil a legitimizoval všechny způsoby projevu, ale zároveň znepráhlednil obecnou pozici člověka ve světě, a to k čemu by měl vzhlízet. Hans Belting sám říkal, jak: „*Epilog je dneska i maskou, v níž se dá rychle vyslovit výhrada k vlastním tezím.*“¹⁷⁶ Životní nedorozumění Slavíka provází neustále,¹⁷⁷ ale vždy se vrací k výtvarnému jazyku, který má pevné základy a je pro něj neotřesitelným bodem v komplikovaném světě.

¹⁷² Jean-Francois Lyotard, *O postmodernismu: Postmoderno vysvětlované dětem, Postmoderní situace. Základní filosofické texty*, Praha 1993, s. 28.

¹⁷³ Reakce na vývoj a okolnosti ve smyslu tezí a protichůdných antitezí.

¹⁷⁴ Arthur Danto, *Po konci umění: současné umění a oblast mimo dějiny*, Praha 2021.

¹⁷⁵ Hans Belting, *Konec dějin umění. Souvislosti*, Praha 2000, s. 22.

¹⁷⁶ Ibidem, s. 17.

¹⁷⁷ „*Došel jsem k bodu, kde životní nedorozumění je zcela zřejmé a vůbec ničemu nerozumím.*“ – Viz Slavík (pozn. 1), s. 328.

„Ani nemám strach o budoucnost umění, ani nejsem zachraňovatel něčeho, co už je k umření, chci jen stát na svém místě, kde se cítím plnohodnotným člověkem a udělat o čem jsem přesvědčen.“¹⁷⁸



[13] Otakar Slavík, *Maska II*, 1996–97, akryl, sololit, 100 x 70 cm, soukromá sbírka.

Foto: Jaroslav Kvíz

V průběhu devadesátých let, a nejvíce v jejich druhé polovině, zaujme Slavíka hlava jako středobod pozorování a stává se pro něj jedním z hlavních námětů. V barevně pestrých plochách znázorňuje malíř manželku Duňu, kamaráda Eugena Brikcia, ale i neznámé osoby. Během další série personifikovaných výrazů nanáší na plátno úsměv, úžas nebo úděs. Typické emoce malíře

¹⁷⁸ Ibidem, s. 340.

vrací k vlastní divadelnosti a působení za oponou Národního divadla. Zásadním aspektem v rámci této tvůrčí fáze je moment zanechání masky [13]. Slavík se tím od konkrétního člověka vztahuje k obecnému hraní rolí a performativitě každodenního života, ale maska je rovněž propojená s jeho vlastní osobou. Je určitou Slavíkovou součástí, který přiznává její existenci pomocí obrazů. Ve společnosti totiž všichni hrajeme určitý typ divadelního představení.

Goffmanovy studie,¹⁷⁹ připodobňující lidské chování k jevištnímu vystupování, jsou aplikovatelné i u Slavíkových obrazů. „*Jednotlivec má v okamžiku, kdy předstupuje před ostatní, mnoho motivů pro to, aby se snažil ovlivnit dojem, jaký okolí z celé situace získá.*“¹⁸⁰ A maska usnadňuje způsob vžití do situace tím, že předem nastavuje způsob jednání v očekávaných scénách. Sama se tak stává symbolem teatrality a sociálních interakcí. Masku ve Slavíkově pojetí lze mimo osobní rovinu chápat i jako komentář tehdejšího směřování umění a světa. Pozornost tím obrací na masky ostatních – umělců, teoretiků, filozofů, či jiných lidí mimo umělecké prostředí, čímž nahlíží na realitu z více perspektiv. Záleží, ze které pozice chce osoba diváka realitu pozorovat a danou masku si nasadí.

Člověk ve společnosti neustále nosí masku, ať už záměrně či nezáměrně. I přes osobní nezájem ji každému skrze subjektivní pohledy přikládají jiní. Vždyť i samotná forma sdělení, vyznění textů, gramatika nebo pojmosloví vytváří konkrétní komunikační masku. Jazyk je součástí životního divadla, a tudíž v něm probíhají různé řečové hry, které už v minulosti popisoval ve svých spisech Ludwig Wittgenstein.¹⁸¹ Pojmy totiž směřují komunikaci a specifikují postavení jejich řečníků. Oproti jazykovému systému výtvarné umění stavělo tradičně na komunikaci vizuální, ale konceptuální uvažování a příklon umění k filozofii i tento předpoklad částečně rozvrátil. Slavík se nicméně snažil význam slov ve svém díle potlačit a stavěl vše na vizuálním dojmu. Proto také vlastní díla apriori nenazýval a nepopisoval. Sběratelé a instituce však názvy standardně vyžadovali, a tak byl Slavík nucen se přizpůsobit jejich komunikačním maskám. S ohledem na Slavíkův přístup je potřeba brát také s určitým nadhledem jeho zápisky a vyjádření, které jsou vhodným dodatkem k jeho dílu a napomáhají pochopení kontextu, ale nikterak by neměly zastupovat samotný výtvarný akt.

Umění je pro Slavíka vážnou věcí, ale jeho divadelní maska při veřejných setkáních s přáteli a aktivitách mimouměleckých, jako by kontrastovala s jeho malováním v ateliéru. Zřejmé však

¹⁷⁹ Erving Goffman, *Všichni hrajeme divadlo: Sebeprezentace v každodenním životě*, Praha 2018.

¹⁸⁰ Ibidem, s. 27.

¹⁸¹ Řečové hry rozvíjel především ve svých filozofických zkoumáních. – Ludwig Wittgenstein, *Filosofická zkoumání*, Praha 1998.

je, že je jeho nedílnou součástí, což naznačuje příhoda s Eugenem Brikciem během popíjení na vídeňském kopci Cobenzl. Slavík, vínem posilněný, se v pohostinném prostředí sám od sebe ladně vznesl¹⁸² a začal kroužit zahradou. Bezradná servírka následně požádala Brikcia o pomoc, který pokynem svého přítele přilákal zpátky ke stolu. Sotva přítel přistál, otázalo se ho děvče osobně: „*Jak to, že vy si tady, pane, takhle lítáte?*“ „*To proto já si tady tak děvenko lítám, že jsem Slavík.*“¹⁸³

¹⁸² Slovesem „vznést se“ je v Brikciově popisu míněno „zvednout se a tančit“.

¹⁸³ Viz Brikcius (pozn. 67), s. 144.

11 RADOSTNÉ TISÍCILETÍ A VĚČNÝ NÁVRAT TÉHOŽ

V novém tisíciletí už Slavík samostatně vystavuje primárně v Česku.¹⁸⁴ Masku zahazuje a hlavy už přestávají být dominantou jako na konci let devadesátých. Tehdy byly motivem v popředí, ale s plynutím času začínají splývat s prostředím. Estetikou obrazů Slavík promlouvá k podstatám svého poznání, které ve finálních polohách směřují autora k definitivnímu cíli. Při příležitosti pražské výstavy z roku 2007 popisoval právě jednu z konečných fází: „*Obrazy, které visí tady kousek v Nové síni, jsem maloval s jednou základní myšlenkou – říct životu ano. Více se neptat, ale odpovědět.*“¹⁸⁵ Obrazy se projevují velkolepou barevnou rozmanitostí volně procházející prostorem, kde viditelnými dotyky štětce autor formuluje vlastní oslavu života.



[14] Otakar Slavík, *Pohled z okna*, 2006, olej, plátno. 230 x 200 cm, soukromá sbírka.

Foto: Jaroslav Kvíz

¹⁸⁴ V roce 2009 měl Slavík ještě větší výstavu v rámci rakouského spolku Künstlerhaus (Hausgalerie).

¹⁸⁵ Viz Peňás (pozn. 49).

Radost z bytí zvítězila ve finálních výtvarných fázích malířova života. Vždy byla jeho součástí, ale na povrch malby se dostávala razantně až po revoluci: „... *aby to znělo jako chvála radosti, krásy a života, i zbytečnosti – jistoty zbytečnosti, která má v sobě niternou veselost a je usměvavá a jasná.*“¹⁸⁶

Na obrazu *Pohled z okna* (2006) [14] předmět zájmu svévolně protíná hranice čisté abstrakce, ale nelze zapomínat na člověka, který je stále během procesu přítomen. Slavík vnímal nutkavost otevírat krásy světa, ale se zachováním humanity a lidských hodnot. Figura je pro něj monumentem, hmatatelným kořenem výtvarného projevu.¹⁸⁷ Jeho formáty také s uvolněním dosahovaly ještě velkolepějších rozměrů, než bylo obvyklé, například v sérii *Diptychů* (2007/2008) nebo když maloval pro konkrétní výstavní prostory. Dále také znázorňoval častěji krajiny než v předešlých fázích (série *Babí léto*, 2007/2008).

„*Příští život? To už je tenhle.*“¹⁸⁸

Slavík si uvědomoval vlastní smrtelnost a vyjadřoval určitou víru v transcendentální sílu,¹⁸⁹ která nalézá srovnání s ideou věčného návratu. Představy o opakujícím se kruhu života, pocházející už od filozofů Starověku, rozšířil do širšího povědomí Friedrich Nietzsche. Konečnost v daném pojetí nelze chápat jako zánik, ale navrácení zpátky k počátkům, čímž dochází ke vzniku uzavřeného koloběhu. Očekávání a vyhlídky na věčný návrat téhož však nepředpokládají optimisticky možnost nápravy všech chybných rozhodnutí. V ideje je zakotvena osudovost jednotlivého člověka a nezbytnosti, které proběhnou za jakýchkoliv okolností. Jak Nietzsche zdůrazňuje:

„*Tento život, jak jej teď žiješ a jaks jej žil, budeš muset žít ještě jednou a ještě nespočetněkrát; a nebude v něm nic nového, nýbrž musí se ti navracet každá bolest a každá rozkoš a každý nápad a vzdech a vše, co bylo v tvém životě nevýslovně malé i velké, a všechno ve stejném pořadí a sledu.*“¹⁹⁰

S přihlédnutím k věčnému návratu dostává nový rozměr také Slavíkovo žití tvorbou. Malíř po celý život hledal určitý řád ve světě, který by zároveň dokázal existovat v symbióze s vlastní výtvarnou prací. Že vždy úspěšný nebyl dokládá časté ničení obrazů a neustálé navrácení k těm, se kterými nebyl spokojen. Jeho tvorba se podřizovala životnímu systému, který ani nemusel

¹⁸⁶ Viz Slavík (pozn. 1), s. 328.

¹⁸⁷ Viz Wagner (pozn. 35).

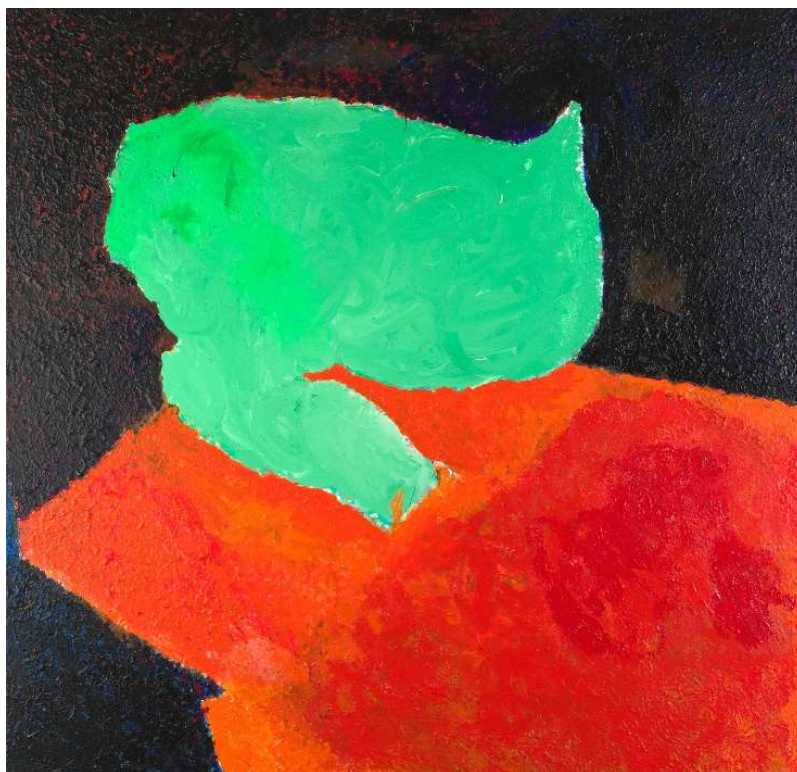
¹⁸⁸ Viz Brikcius (pozn. 67), s. 103.

¹⁸⁹ Viz Pokorná – Karlík (pozn. 14), s. 110.

¹⁹⁰ Friedrich Nietzsche, *Radostná věda*, Praha 2001, s. 183.

být vizuálně postřehnutelný. Posuzování díla podle předem zavedených schémat není proto v jeho případě žádoucí. Slavík od subjektivity směřoval k objektivitě a pod jednotlivostmi se celou bytostí snažil odhalit řád obecný, který by dosáhl podoby koloběhu. Naproti všem strastem i radostem nanášel své barevné vize vždy s upřímností vůči sobě samému, a vůči životu obecně.

„Vím, že nejsem schopen najít smysl ‚žítí‘, tak alespoň podle jakých pravidel to všechno se s takovou zatvrdlostí, urputností, krutostí, ale i samozřejmostí vše opakuje.“¹⁹¹



[15] Otakar Slavík, *Zátiší II*, 2008, akryl, plátno, 145 x 150 cm, soukromá sbírka. Foto: Jaroslav Kvíz

Tím, že se návrat stal v novém tisíciletí určitým Slavíkovým existenčním východiskem, je viditelné v jeho tvorbě, která vždy žila s ním a zrcadlila, čím si prochází. Nejprve si musíme připomenout, že jeho plátna vždy obsahovala aspekty figury, které jsou v novém tisíciletí přítomné prostřednictvím stop a náznaků. Lidská postava byla s malířem bytostně spjata, tím pádem ji v žádné fázi definitivně neopustil. Tělo jako takové tedy nelze označovat za návrat,

¹⁹¹ V citaci bylo autorem práce doplněné slovo „najít“, které jinak ve formulaci Slavíka chybí. – Viz Slavík (pozn. 1), s. 375.

jenom se změnilo jeho zpodobení. Popisovaný obrat zpátky je určitým znovuobjevením a připomenutím dřívějších způsobů a technik vyjádření. Symbolicky se tak uzavírá kruh života.

Do plochy obrazu pronikají formy autorovy konstruktivní a expresivní fáze v modifikovaném vztahu vůči novému uvolněnému rukopisu. Konstruktivní bodová síť z druhé poloviny let šedesátých doplňuje a vytváří otisky lidských částí v krajině. Rovněž se objevuje expresivní fáze přelomu sedmdesátých a osmdesátých let, která zobrazovala tělo v čitelných tazích na pozadí tvořeném několika plochami. Tělesné znaky se často dostávají na hranici rozpoznatelnosti, což je jedním z typických znaků pro finální Slavíkovu fázi. Vrátily se také mnohé barevné vztahy, technika valérů nebo komplementární účinek různých odstínů. Mimo návrat také Slavík experimentuje, například se strukturovanými a předtištěnými plátny. Motiv, který prostupuje posledními léty je ležící dívka, konkrétně její abstraktnější podoba.

Obraz *Zátiší II* (2008) [15] příkladně odkazuje k tvorbě první poloviny šedesátých let. Navrací se k poloze, která je patrná v díle *Muž s pivem* z roku 1963 [1]. I přes více než čtyřicet let časového rozdílu Slavík totožnými postupy zdůrazňuje část končetiny kontrastem jednolitých barev při zachování plošného dělení prostoru. Konstrukce člověka, či jeho částí, odpovídá stejnému figurálnímu schématu uvnitř temného psychologizujícího prostředí. Návrat není úplně identický a je rozpoznatelné, že Slavík dělal pozdější obraz v jiné fázi života, především opuštěním od celé postavy a v tomto případě také zvolenou barvou končetiny. Odstín zelené vyjadřuje průnik méně depresivní současnosti, což koliduje s námětem malby.

Jako jednotící element věčného návratu chtěl Slavík zpodobnit struktury a problémy, které jsou věčné a cílí na univerzálnost pochopení. Mezi jeho svérázné způsoby patřilo, že své malby sám od sebe nesignoval ani nedatoval. Když se jej někdo zeptal, kdy namaloval ten nebo ten obraz,¹⁹² tak nedokázal přesně odpovědět, protože pro něj taková informace nebyla podstatnou. Stejně tak celoživotně nepřikládal význam uměleckému statusu. Obrazy signoval pouze tehdy, když jej někdo ze sběratelů a galeristů požádal.¹⁹³ Při celkovém pohledu na umělce nalezneme opodstatnění pro daný přístup. Otakar Slavík se v rámci vnějšího světa jeví jako určitá morální opora a zprostředkovatel radosti skrze barvu, nežli autor tíhnoucí po slávě.

¹⁹² „Vždycky za mnou někdo přijde, kdy že jsem namaloval nějaký obraz, a já vůbec nevím. Prostě řeknu nějaké datum. Pak zas někdo říká, že to není možné, že tak jsem v té době nemaloval...“ – Viz Skřivánek (pozn. 29).

¹⁹³ „Signoval jenom tehdy, když si někdo chtěl obraz koupit. [...] Nebo když si obrazy vzala galerie na prodej, tak jim to podepsal na přání.“ – Viz Kupka (pozn. 65).

ZÁVĚR

Bakalářská práce přiblížila téma emigrace ve sféře výtvarného umění a interpretovala tvorbu malíře Otakara Slavíka s přihlédnutím na kontext jednotlivých fází života. Odpovědi na otázky položené v úvodu práce nejsou jednoznačné. Neexistuje univerzální klíč k popsání důsledků migrace na výtvarný projev. Vždy totiž závisí na individuální povaze a přístupu každého umělce, což dokládá část textu věnující se Jiřímu Valentovi a Janu Kotíkovi. Přesto lze tvrdit, že je zavádějící chápat migraci pouze jako geografický přesun. Slavíkovo dílo je nutné vnímat komplexněji než ve smyslu Praha – Vídeň. Emigrací si člověk může procházet i ve vlastní zemi, když dochází ke stěhování z jedné obce do druhé, nebo během určitého typu přesunu odvíjejícího se od změn politických, sociálních, či psychologických. Ty sice nejsou přesunem v geografickém smyslu, ale jsou jeho neoddiskutovatelnou součástí. Zmíněné faktory hrají významnou roli ve způsobu života, který formuje podmínky pro uměleckou tvorbu. Klíčové je, že tyto aspekty nejsou vázané na přesun geografický, ale na vývoj života obecně, takže se jejich důsledky objevují v jednotlivých životech bez ohledu na konkrétní lokaci.

Práce podrobněji rozvedla několik malířových životních fází a různé vrstvy vnějších skutečností. Text specifikoval socialistické a kapitalistické umělecké prostředí a ukázal, jakým vývojem prochází Slavíkovo vztahování k okolnímu světu. V Československu i v Rakousku se průběžně rovněž mění umělcův sociální a umělecký status. Vzhledem k malířově svérázně povaze a vnitřním sporům přesun roku 1980 nepřinesl, v rámci dané tvůrčí fáze, radikální změnu ve vyjádření. Slavík se izoloval a stále své první výtvarné roky vztahoval k prožitkům z Prahy navázaných na neustálý nátlak režimu, prodělaný infarkt nebo zavírání přátel.

Otakar Slavík je specifickou osobností českého výtvarného umění a práce částečně osvětlila, proč může být vnímán jako solitér. Vizuálně sice celoživotní dílo vypadá rozmanitě a nesourodě, ale při pochopení kontextu jeho života a postoje ke světu obsahuje jednotící znaky a východiska. Jeho tvorbu definují tři jevy, dva vizuální a jeden hodnotový. Zaprvé vidíme jeho okouzlení barvou, díky čemuž si také vysloužil označení významného českého koloristy. Dalším znakem je umělcova determinace figurou, která se v obrazech celý život zjevuje společně se souvisejícími rysy humanismu. Na člověka je napojený také třetí aspekt, kterým je Slavíkův celoživotní svébytný postoj vyjadřující svobodné hodnoty a morální zásady. V českém prostředí je Slavík tradičně vnímán jako představitel nové figurace a nové citlivosti konce šedesátých let, či jako solitérní tvůrce. Text práce překročil na zasazení umělce do středoevropského až světového rámce, čímž jej ukázal v jiném světle, než jak je obecně chápán.

Nový kontext necílí na přehodnocení Slavíka v dějinách českého umění, ale k alternativnímu způsobu interpretace obrazů, který je relevantní vůči jedinečným podmínkám vzniku. Podoba díla směřuje od moderního konstruktivního výrazu přes expresivní dějinné sdělení až po výtvarnou manifestaci reflektující krásy života a jeho koloběh.

Podstata Slavíkova uměleckého vyjádření není ovlivněna přesunem a změnou prostředí. Životní sdělení umělce podepírá pevný postoj ke světu, který mu komplikovaly různé okolnosti. Jeho navracející se obraz je zavádějící chápat ve smyslu hmotného artefaktu, určité fáze tvorby nebo několika hlavních děl. Určující je obraz Slavíka v celém jeho komplexním celku, jenž má filozofický přesah. Propojením všech fází života umělce pozoruhodně z autora vychází, společně s výtvarným, také dílo filozofické, stmelené v celku nikterak estetickém, ale bytostním.

*„Udělat ten poslední definitivní obraz, zbavit se toho nesmyslného údělu, mít vlastní vnitřní hřejivý pocit, že udělal jsem vše, co jsem mohl, lépe to nesvedl. Co že se ode mne čekalo, pro co jsem byl určen – jsem splnil – a teď si budu hrát jen se svojí kočkou Hašinkou...”*¹⁹⁴

¹⁹⁴ Viz Slavík (pozn. 1), s. 340.

SEZNAM LITERATURY A POUŽITÉ ZDROJE

Literatura

- Arthur Danto, *Po konci umění: současné umění a oblast mimo dějiny*, Praha 2021.
- Hans Belting, *Konec dějin umění. Souvislosti*, Praha 2000.
- Geneviève Bénamou, *L'art aujourd'hui en Tchécoslovaquie*, Paris 1979.
- Geneviève Bénamou, *Sensibilités contemporaines: 1970–84*, Paris 1985.
- Eugen Brikcius, *Můj nejlepší z možných životů*, Praha 2012.
- Stanislav Brouček – Karel Hrubý (edd.), *Češi za hranicemi na přelomu 20. a 21. století: Symposium o českém vystěhovalectví, exulantství a vztazích zahraničních Čechů k domovu*. 29.–30. června 1998, Praha 2000.
- Jiří Diamant, *Psychologické problémy emigrace*, Olomouc 1995.
- Erving Goffman, *Všichni hrajeme divadlo: Sebe prezentace v každodenním životě*, Praha 2018.
- Lóránd Hegyi (ed.), *50 Years of Art in Central Europe. 1949–1999*, Wien 1999.
- Jindřich Chalupský, *Nové umění v Čechách*, Praha 1993.
- Věra Jirousová, *Šmidrové: jednou Šmidrou, Šmidrou navěky: Bedřich Dlouhý, Jan Koblasa, Karel Nepraš, Jaroslav Vožniak, Rudolf Komorous*. Olomouc 2005.
- Jiří Kulka, *Psychologie umění*, Praha 2008.
- Jean-Francois Lyotard, *O postmodernismu: Postmoderno vysvětlované dětem, Postmoderní situace. Základní filosofické texty*, Praha 1993.
- Iva Mladičová (ed.), *Jan Kotík: 1916–2002*, Praha 2011.
- Michael Morris, *Routledge Philosophy Guidebook to Wittgenstein and the Tractatus Logico-Philosophicus*. New York 2008.
- Luděk Navara – Josef Albrecht, *Abeceda komunismu*, Brno 2010.
- Friedrich Nietzsche, *Radostná věda*, Praha 2001.
- Friedrich Nietzsche, *Tak pravil Zarathustra: Kniha pro všechny a pro nikoho*, Praha 2021.
- Zdenek Primus, *Jiří Valenta: Malíř fotografem = The Painter as Photographer*, Praha 2014.

Mark Rothko, *Umělcova skutečnost*, Praha 2008.

Jan Rous (ed.), *Otakar Slavík*, Praha 2009.

Milena Slavická (ed.), *UB12: studie, rozhovory, dokumenty*, Praha 2006.

Otakar Slavík, *Malířské smetí: (deníkové záznamy)*, Praha 2018.

Jiří Ševčík – Pavlína Morganová – Dagmar Dušková (edd.), *České umění 1938–1989: (programy, kritické texty, dokumenty)*, Praha 2001.

Rostislav Švácha – Marie Platovská (edd.), *Dějiny českého výtvarného umění VI 1/2, 1958–2000*, Praha 2007.

Ludwig Wittgenstein, *Filosofická zkoumání*, Praha 1998.

Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, Praha 2017.

Ludwig Wittgenstein, *O filozofii psychologie*, Praha 2022.

Katalogy výstav

Magdalena Abakanowicz – Joseph Antenucci Becherer – Pavel Zatloukal, *Magdalena Abakanowicz* (kat. výst.), Muzeum umění Olomouc 2011.

Václav Boštík: *o sobě a o umění* (kat. výst.). Galerie výtvarného umění v Náchodě 1993.

České umění v exilu - Wien = Tschechische Kunst im Exil - Wien (kat. výst.), Galerie G v Olomouci 2010.

Zdenek Felix, *Otakar Slavík* (kat. výst.), Galerie Schröder Mönchegladbach 1984.

Věra Jirousová, *Otakar Slavík: Obrazy z Vídně* (kat. výst.), Galerie Felixe Jeneweina města Kutné Hory 2003.

Karel Miler, *Otakar Slavík* (kat. výst.), Galerie Václava Špály v Praze 1970.

Jiří Padrta, *Nová citlivost* (kat. výst.), Dům umění města Brna 1968.

Eva Petrová, *Nová figurace* (kat. výst.), Galerie výtvarného umění v Litoměřicích 1993.

Dieter Ronte – Meda Mladek, *Expressiv: Mitteleuropäische Kunst seit 1960 = Central European Art since 1960* (kat.výst.), Museum des 20. Jahrhunderts Wien 1987.

Duňa Slavíková, *Křižovnická škola čistého humoru bez vtipu* (kat. výst.), Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem 2015.

Vzdálená blízkost: maďarské poválečné umění ze sbírek Szent István Király Múzeum v Székesfehérváru (kat. výst.), Muzeum umění Olomouc 2003.

Vzpomínka na 1. mezinárodní malířské symposium Roudnice '70 (kat. výst.), Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem, 2010.

Jaromír Zemina, *Otakar Slavík: malby a kresby* (kat. výst.), Národní galerie v Praze 1991.

Časopisy

Jindřich Chalupecký, Mladí a nejmladší, *Výtvarná práce* XIII, 1965, č. 5, 12. 4., s. 3.

Ivan Martin Jirous, Roudnice '70, *Výtvarná práce* XVIII, 1970, č. 14, 7. 7., s. 8.

Ivan Martin Jirous, Zpráva o činnosti Křižovnické školy, *Vokno* I (samizdat), 1979, č. 2, s. 47–52.

Ivan Martin Jirous, Ach Nachtigal, *Vokno* III (samizdat), 1981, č. 5, s. 64–67.

Jan Kotík, Pohled zpátky, *Výtvarná práce* XIV, 1966, č. 2, 3. 2., s. 4.

Luděk Novák, K estetice nové figurace, *Výtvarná práce* XV, 1967, č. 25, 14. 12., s. 12.

Internetové zdroje

Benjamin Forgey, Out of Isolation: Hirshhorn focuses on Central Europe, *The Washington Post*, <https://www.washingtonpost.com/archive/lifestyle/1988/02/18/out-of-isolation/5e57095a-fbd3-4295-9bdf-631d4279fabf/>, vyhledáno 10. 4. 2024.

Jakub Frank et al., Tihámer Gyarmathy, *Central European Art Database*, <https://cead.space/Detail/people/1402>, vyhledáno 25. 4. 2024.

Darko Fritz, Međunarodni susreti u Veloj Luci 1968. – 1972. = 1968–1972 International Artists' Meetings in Vela Luka, *Academia*, https://www.academia.edu/37654792/1968_1972_International_Artists_Meetings_in_Vela_Luka, vyhledáno 17. 4. 2024.

Jiří Peňás (rec.), Život je krásný, jenom to vidět, *Týden*,
https://www.tyden.cz/rubriky/kultura/umeni/zivot-je-krasny-jenom-to-videt_9229.html,
vyhledáno 10. 4. 2024.

Rozhovory

Michal Kupka, Rozhovor s Duňou Slavíkovou, 23. 1. 2024 ve Vídni.

Terezie Pokorná – Viktor Karlík, Rozhovor s Duňou Slavíkovou, *Revolver Revue*, č. 119, Léto 2020, s. 101–110.

Jan Skřivánek, Rozhovor s Otakarem Slavíkem, říjen 2008, *Art Antiques*,
<https://www.artantiques.cz/vsechno-je-to-pro-kocku>, vyhledáno 10. 4. 2024.

Milena Štráfeldová, Rozhovor s Janou Claverie, 2011, *Český rozhlas*,
<https://cesky.radio.cz/letosni-cenu-gratias-agit-ziskala-i-ceska-galeristka-ve-francii-jana-claverie-8559630>, vyhledáno dne 29. 4. 2024.

Radan Wagner, Rozhovor s Otakarem Slavíkem, 2006, *ArtRevue*,
<https://artrevue.cz/nekonecny-obraz-otakara-slavika/>, vyhledáno 10. 4. 2024.

SEZNAM VYOBRAZENÍ V TEXTU

[1] Otakar Slavík, *Muž s pivem*, 1963, olej, plátno, 87 x 65 cm, soukromá sbírka.

Foto: Jaroslav Kvíz

[2] Otakar Slavík, *Hlava*, 1966, olej, plátno, 100 x 80 cm, soukromá sbírka.

Foto: Jaroslav Kvíz

[3] Tihamér Gyarmathy, *Dvě Koordinace*, 1965, olej, plátno, 78 × 60 cm, Museum of Fine Arts, Budapest. Foto: Museum of Fine Arts, Budapest

[4] Otakar Slavík, *Ležící*, 1970, olej, plátno, 123 x 200 cm, Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem. Foto: Jan Brodský

[5] Václav Boštík, *Obraz pole*, 1970, olej, plátno, 123 x 123 cm, Galerie výtvarného umění v Chebu. Foto: Galerie výtvarného umění v Chebu

[6] Otakar Slavík poměruje portrét Jirouse s předlohou, 1971, fotografie.

Foto: Dobroslav Zborník

[7] Otakar Slavík, *Sedící provazolezec*, 1977, olej, plátno, 151 x 151 cm, soukromá sbírka.

Foto: Jaroslav Kvíz

[8] Otakar Slavík, *Schwechat*, 1980–81, olej, plátno, 150 x 200 cm, soukromá sbírka.

Foto: Jaroslav Kvíz

[9] Otakar Slavík, *Nahý muž*, 1983–84, olej, plátno, 145 x 120 cm, soukromá sbírka. Foto: Jaroslav Kvíz

[10] Magdalena Abakanowicz, *Sedící figury* (jedna ze série dvanácti figur), 1974–1976, juta, pryskyřice, kov, 145 x 47 x 75 cm, Muzeum umění Olomouc. Foto: Muzeum umění Olomouc

[11] Otakar Slavík, *V moři*, 1984/1985/1987, olej, plátno, 144 x 128,5 cm, soukromá sbírka. Foto: Jaroslav Kvíz

[12] Otakar Slavík, *Po představení*, 1991–92, olej, plátno, 200 x 145 cm, soukromá sbírka. Foto: Jaroslav Kvíz

[13] Otakar Slavík, *Maska II*, 1996–97, akryl, sololit, 100 x 70 cm, soukromá sbírka.

Foto: Jaroslav Kvíz

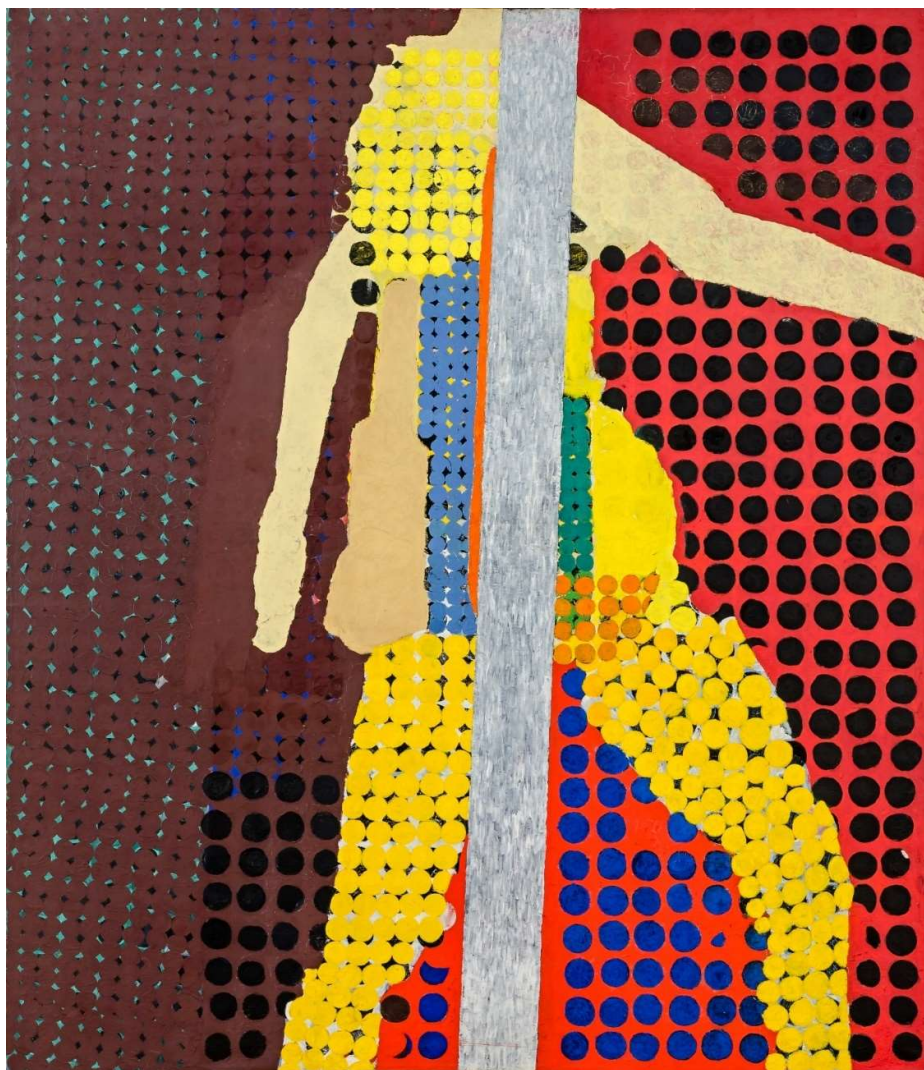
[14] Otakar Slavík, *Pohled z okna*, 2006, olej, plátno. 230 x 200 cm, soukromá sbírka.

Foto: Jaroslav Kvíz

[15] Otakar Slavík, *Zátíší II*, 2008, akryl, plátno, 145 x 150 cm, soukromá sbírka.

Foto: Jaroslav Kvíz

PŘÍLOHY



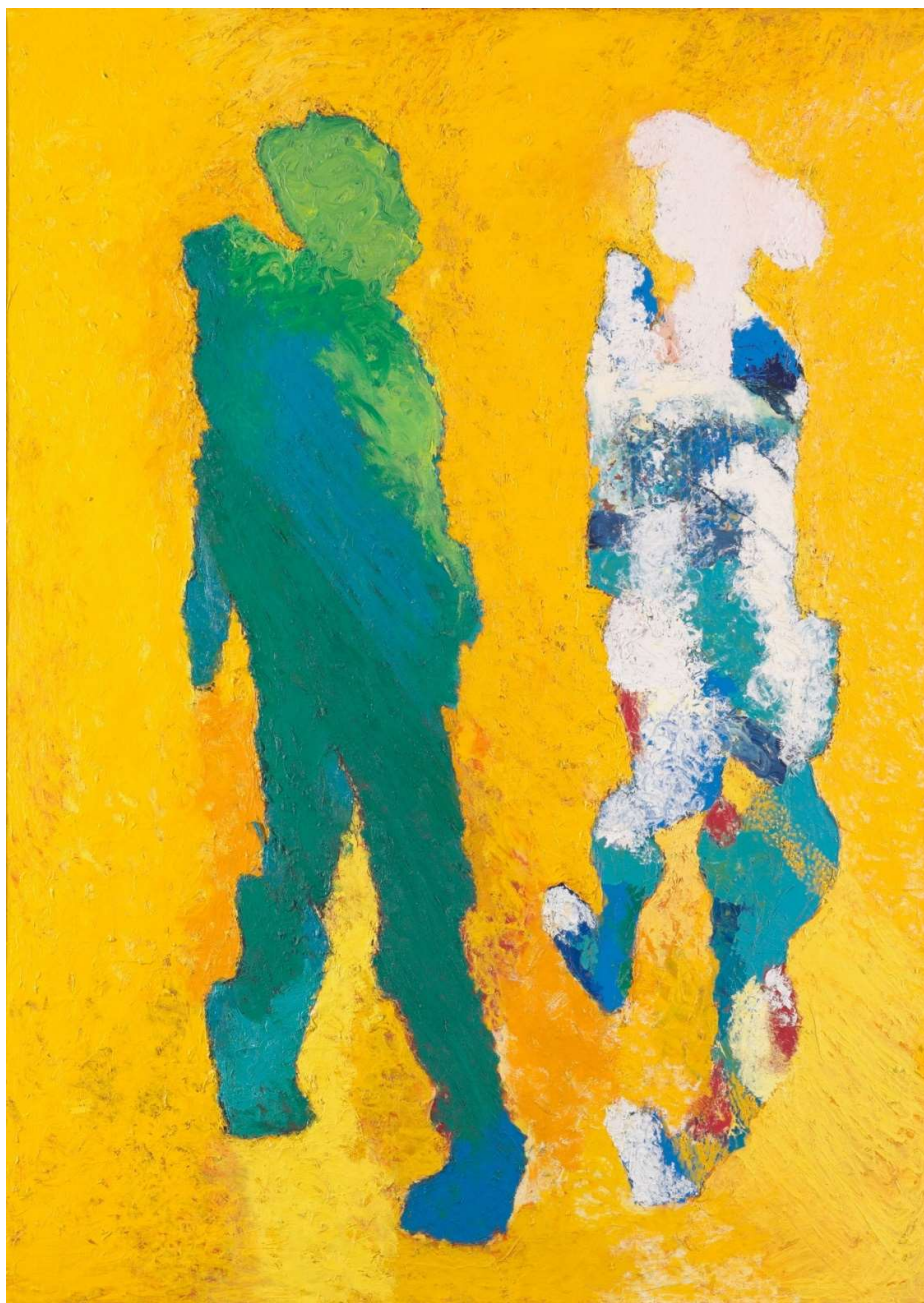
[Příloha I] Otakar Slavík, *Kráčející*, 1966, olej, plátno, 151 x 131 cm,
Galerie výtvarného umění v Chebu. Foto: Galerie výtvarného umění v Chebu



[Příloha II] Otakar Slavík, *Ohni koleno a hřbet*, 1978, olej, plátno, 150 x 200 cm, soukromá sbírka. Foto: Jaroslav Kvíz



[Příloha III] Otakar Slavík, *Nepohoda I*, 1989/1991/1994, olej, plátno, 200 x 145 cm,
soukromá sbírka. Foto: Jaroslav Kvíz



[Příloha IV] Otakar Slavík, *Dvojice*, 1991–92/1995, olej, plátno, 200 x 145 cm, soukromá sbírka. Foto: Jaroslav Kvíz

Jméno a příjmení:	Michal Kupka
Katedra:	Katedra dějin umění Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci
Vedoucí práce:	Mgr. Barbora Kundračíková Ph.D.
Rok obhajoby:	2024
Název práce:	Emigrace ve vztahu k umělecké tvorbě: Malíř Otakar Slavík
Název (EN):	Emigration and the artist's work: Painter Otakar Slavík
Anotace práce:	Bakalářská práce se zabývá vlivem změny prostředí na tvorbu umělce. Prostřednictvím tématu emigrace a příběhu malíře Otakara Slavíka (1931–2010) přibližuje specifika různorodých životních přesunů v období druhé poloviny dvacátého století. Text přináší interdisciplinární pohled na autorovo vyjádření a akcentuje jeho uvažování o světě. Obrazy jsou interpretovány v několika výtvarných fázích malíře s ohledem na politické, umělecké nebo sociální proměny. Práce popisuje motivy a důsledky emigrace, jakožto významného geografického přesunu. Dále přibližuje umělecký život v Praze a Vídni, a tím i na obou stranách železné opony, během čehož akcentuje Slavíkovy vazby k opuštěné minulosti a jeho identifikaci s novým domovem.
Klíčová slova:	emigrace, malíř, Otakar Slavík, prostředí, vizuální jazyk, vztah
Anotace (EN):	The bachelor thesis focuses on the influence of environmental change on the artist's work. Through the topic of emigration and the story about painter Otakar Slavík (1931–2010), it brings into focus the specifics of various life transitions in the second half of the twentieth century. Text brings an interdisciplinary view of the author's pictorial expression and emphasizes his philosophical view about the world. His paintings are interpreted in several artistic phases with regard to political, artistic or social changes. The work describes motives and consequences of emigration, as a significant geographical move. Thesis also brings closer the artistic life in Prague and Vienna, and thus also on both sides of the Iron Curtain, during which it emphasizes Slavík's ties to the abandoned past and his identification with his new home.
Klíčová slova (EN):	emigration, environment, Otakar Slavík, painter, relation, visual language
Přílohy:	Obrazová příloha (4 strany)
Rozsah práce:	83 stran (135 601 znaků)
Jazyk práce:	Čeština