

## Roztržený obraz

Umělecká instalace postní a velikonoční doby ve Speinshartu

Eva Čapková

V návaznosti na svoji intervenci v kostele sv. Salvátora v Praze v roce 2013 se rozhodl malíř Patrik Hábl znovu vstoupit do sakrálního prostoru. Pro svoji uměleckou akci si vybral kostel v Horní Falci (jednom ze sedmi vládních obvodů Svobodného státu Bavorska nedaleko českých hranic). Speinshart je totiž již po staletí místem religiózní a také kulturní výměny mezi Českem a Německem. Klášter byl založen v roce 1145. Od roku 1682 byl areál kláštera postupně barokizován. Na přestavbě se z velké části podílel Wolfgang Dietzenhofer. 1694–1699 vytvořili Carlo-Domenico a Bartholomeo Lucchesovi pocházející z města Melide u Luganského jezera štukovou výzdobu a freskovou výmalbu kostela. V roce 2012 bylo v klášteře založeno mezinárodní místo setkávání „Begegnungsstätte“, které se zasazuje především o opětovné zlepšení česko-německých vztahů.

Pro Speinshart si Hábl připravil jedinečný projekt. Po dobu Velikonoc změnil známý prostor kostela a nechal postupně zmizet oltář v Kapli sv. Jana Nepomuckého a hlavní oltář pod nánosy barevných hmot. Divákům se tak otevřela zajímavá příležitost vidět neaktuálnější umělecký výraz v sakrálních prostorách.

První, menší plátno zahalilo oltář v boční Kapli sv. Jana Nepomuckého, jednoho z českých zemských patronů. Umělec zakryl oltářní obraz rezným plátnem, které se symbolicky vztahuje k pohřebnímu plátnu Kristovu. Stejně jako se na Turinském plátně objevil zářný otisk, rukou nevytvořená ikona Spasitelova, vytvořil umělec, ne vlastní rukou, ale prostřednictvím skládání plátna pojednaného barvou, pomocí jejího zasychání a opětovného strhávání při rozkládání látky, symetrické figury, které se váží nejen k Turinskému plátnu, ale připomínají také kamenná obložení starověkých chrámů, ve kterých tehdejší cestovatelé nacházeli nejrůznější obrazy, například podoby svatých, zvířat, ale i démonů.<sup>11</sup> Symetrické figury jsou totiž přímo predestinované k tomu, abychom v nich hledali skryté formy.

Koncepce navazovala na středověkou tradici zakrývání oltářních obrazů a křížů. Podle církevního

zvyku se zahaloval, od Popeleční střídy až do velikonočního Vzkříšení, hlavní oltář, aby nic nerušilo rozjímání předvelikonoční doby. K pústu těla se přidával i púst ducha, chceme-li zraku. Tradiční středověká postní plátna byla bohatě zdobená vyjev, které zprostředkovávaly chudým příběhy ze života Krista. Asi nejnámějšími postními plátny jsou Žitavské postní plátno pocházející z roku 1472, na němž je umístěno devadesát biblických zobrazení od Stvoření až k Poslednímu soudu, anebo postní plátno z Freiburgu z roku 1612, v jehož centru je umístěno Ukřížování, jež je obklopeno pašijovými vyjev.

Středověká tradice již však dávno vymizela. Před Háblem se snažil o její znovuvzkříšení český umělec Karel Rechlik, pracující s křesťanskou ikonografií, nebo architekt Norbert Schmidt, který v roce 2012 v kostele sv. Salvátora v Praze zahalil presbytář včetně hlavního oltáře čistým plátnem. Schmidt pracoval s neposkvřenou plochou, která sloužila jako projekční plocha divákovy představitosti. Hábl svými abstraktními kompozicemi divákovi spíše napovídá a částečně udává směr, kterým se může jeho představitost vydat. Nenabízí konkrétní odkazy jako Rechlik, ale ani divákovi nedává při percepci uměleckého díla absolutní volnost jako Schmidt.

Během velikonočních svátků bylo zavěšeno v hlavní lodi kostela větší z pláten. Toto tvořilo opět jakousi clonu, která zakrývala oltář. Instalace trvala až do Letnic. Nenavazovala na žádnou z církevních tradic, v tomto smyslu byla novinkou, která se však významově zapojila do liturgického kalendáře. O Velikonocích se sice završil příběh Ježíše Krista, ale jeho pozemská cesta ještě neskončila. Během následujících dní se zjevil příběh učeníků. Na Boží hod svatodušní, padesát dní po Velikonocích a deset dní od Nanebevstoupení Páně, pak sestoupil na apoštoly Duch Svátý v podobě ohnivých jazyků, a tímto jim přislíbil vedení a posilu při hlásání evangelia. Podle biblického svědectví apoštolové najednou začali hovořit různou řečí a odhodlaně hlásat Kristovo učení. Symbolicky se tak poukazuje na skutečnost, že víra se neomezuje pouze na jednu kulturu, jeden jazyk nebo jeden národ. Právě k této myšlence se přihlásil i Hábl svojí abstraktní malbou, jež je určena lidem různých národů „ke čtení“.

Plátno Hábl pojednal netradičními malířskými nástroji. Barvu navaloval válci, a vytvořil tak originální abstraktní kompozice. Samotný proces tvorby se pro něj stal fyzickou akcí, podobně jako pro zakladatele akční malby George Mathieu nebo Jacksona Pollocka. Zlatá barva na bílém podkladu odpovídala vnitřní výzdobě kostela. Sloužila jako spojovací element mezi oltářem a abstraktním obrazem, jehož struktury plynule přecházely do štukové výzdoby oltáře. Barvy zlatá a bílá mají tradičně význam nejen v křesťanství. Zlatá odkazuje ke slunci a byla často symbolem nejvyššího božstva, symbolizovala absolutní, nadpozemské a transcendentální hodnoty. Bílá je tradičně barvou světla, a proto je v křesťanství i obrazem Krista, který je světlem světa. Je to barva čistoty a nevinosti a také radosti.



Ulajen tvář, 2006, akryl a olej na plátně, 300×205 cm. Foto: Johann Walter

Plátno v hlavní lodi bylo, stejně jako divadelní opona, rozděleno do dvou částí, šterbinou uprostřed mohl divák pohlédnout na část oltářního obrazu, Madonu Immaculátu, skrývající se za oponou. Matka Boží tak byla vyjmuta ze svého původního místa, začleněna do nového kontextu, a tím jí umělec dal i nový význam v rámci právě stvořeného celku. Hábl tak upozorňuje na utajené za obrazem, fyzicky i obrazně. Šterbinu můžeme vnímat ale také symbolicky, jako pohled či průchod někam jinam, do jiné časové a prostorové dimenze, jako určitý meziprostor či jako začátek, prenatalní stav, ze kterého se lidská bytost přerodí do našeho světa. Jde o téma, kterým se Hábl zabýval již ve svých starších malbách. Instalace se inspirovala také jeruzalémskou chrámovou oponou, která se měla roztrhnout právě v okamžiku Kristovy smrti (Matouš 27, 51).

Většinou jen náhoda spojená s jistou dávkou smělosti fantazie otvírá cestu objevům tohoto druhu.

Roger Caillos

Barevná skvrna, se kterou Hábl pracoval, má jako prvotní impuls uměleckého tvoření či jako projekční plocha umělcovy představitosti v dějinách umění dlouhou a bohatou tradici. Asi nejnámějším malířem, který popsal postup hledání a nalezení podob v amorfních strukturách byl Leonardo da Vinci (1452–1519). Ve svém traktátu *Úvahy o malířství* uvádí opadanou omítku a nestejnorodé

kameny, pomocí kterých si malíř může představit podoby různých zemí, bitev, pohyby lidí, neobvyklé výrazy obličejů, protože *důmysl se vzhopuje k novým vynalézavostem*<sup>12</sup>. Na da Vinciho se pak často odvolávali umělci mladší doby, jedním z nich byl například britský malíř Alexander Cozens (1717–1786), který se snažil pro své žáky, kterými byli méně či více schopní amatéři, vytvořit metodu, pomocí které by tito byli schopni samostatně komponovat krajiny. Vycházel přitom ze skvrn, barevných nánosů, které žáci vytvářeli akvarelovými barvami a následně předmětně dokreslovali.<sup>13</sup>

Především ale romantičtí umělci se začali zajímat o náhodu a její umělecké využití. Připomeňme, že princip hledání ve skvrnách a přírodních strukturách je popsán v literatuře této doby. Zmínuje se o něm jeden z největších německých básníků, Novalis (1772–1801) ve svých *Úředních sajských*<sup>14</sup>. Tvorbou na základě skvrny se dále zabývali například Francisco de Goya (1746–1828) nebo Victor Hugo (1802–1885). Žilkováním dřeva se měli nechat inspirovat malíři Paul Gauguin (1848–1903) a Edvard Munch (1863–1944).<sup>15</sup> Mohli bychom jmenovat ještě množství dalších umělců, kteří zkoumali náhodně vzniklé skvrny, ale i skvrny uměle vytvořené a jejich estetické využití. Na rozdíl od nich Hábl své skvrny již nijak neinterpretuje, ale nechává na očích a fantazii diváka, aby v nich hledali skrytá tajemství. Na počátku dvacátého století se totiž ukázalo, že hlavní přínos malířství již nebude pouze v mimetickém zobrazování vnějšího světa, ale také v znázornění toho neviditelného, ale přesto existujícího světa vnitřního.

Až do této doby bylo využívání náhody v uměleckém díle považováno za umělce nedůstojné, a proto jen velká jména, jako právě da Vinci, se k takovému postupu mohla bez obav přihlásit. V souvislosti s rozvojem psychologie a především vznikem Rorschachova testového aparátu, který využívá interpretace bezpředmětných forem jako pomocné diagnostické metody, již na náhodu stojící u vzniku uměleckého díla nebylo nahlíženo jako cíl, ale jako něco negativního. K jejím užívání se začali hlásit především surrealisté. Za všechny jmenujeme Maxe Ernsta (1891–1976), jehož výtvarné postupy gratáže a frotáže jsou založeny na obdobném principu. Na českém území se tvorbou na základě skvrn zabýval v padesátých a šedesátých letech dvacátého století Vladimír Boudník (1924–1968), který tento postup povýšil na vlastní uměleckou metodu a nazval ji *explosionismus*. Náhoda je dnes regulérním uměleckým prostředkem, který užívá řada umělců k obohacení svého uměleckého výrazu.

Hábl využívá náhodu řízenou. I když tedy vytvořil vhodné podmínky pro náhodný vznik skvrn, přesto zůstal i nadále pánem situace, který rozhoduje o množství a konzistenci barevného náosu a asociativní proces řídí. Divák dostává možnost skvrny předmětně interpretovat, umělecké dílo ve své hlavě „dokončit“, a takto se stát jeho spoluautorem. Interpretace nepředmětného vyžaduje koncentraci, která může přecházet v kontemplaci, v rozhovor se sebou samým či Bohem. V abstraktních formách můžeme nacházet krajiny, lidské tváře, figury, chvějící se andělská křídla a mnohem víc. Člověk ale ve skvrnách nalézá také sám sebe, své sny a svá přání. Speinshartská plátna tedy nabízejí věřícím nevyčerpatelně vizuální bohatství, jež se podstatně liší od výzdoby kostela, na níž jsou po celý rok zvyklí, a stejně jako plátna středověké vyzývala člověka k zastavení se a zamýšlení nad naším světem a sebou samým – což plně koresponduje s posláním velikonočního liturgického období.

Připomeňme, že Háblovo dílo bývá kvůli své spiritualitě a mystice přirovnáváno k Děčínskému oltáři romantického malíře Caspara Davida Friedricha (1774–1840), jenž vzbudil ve své době velký poprask, jelikož znázornění kříže v horách neodpovídalo tradici německé náboženské malby. Krajinomalba, která tvoří prostředí pro sekluzi a meditaci, pro kultivaci člověka, byla také cílem japonského malířství<sup>3</sup>. Stejně tak musíme chápat i Háblův výtvarný výraz. Malíř vytváří prostřednictvím svých pláten nový rozměr náboženské zkušenosti a navazuje na umělce jako Anish Kapoor, Jannis Counellis nebo Marc Rothko, kteří divákovi zprostředkovávají uměleckou cestou mystickou a spirituální zkušenost.

Svým přístupem k malířskému procesu Hábl pokračuje v bohaté, na geografické poloze nezávislé tradici, v níž se zrcadlí duchovní propojení stejně myslicích osobností uměleckého života na území Itálie, Francie, Španělska, Norska, Anglie, Německa nebo Česka. Jedná se o umělce, kteří obrátili svoji pozornost k přírodě a zároveň i do svého nitra, aby to, co vně i uvnitř nalezli,

přenesli na plátno či na papír. Skvrny jsou totiž schopny mluvit všemi jazyky. Mohou sloužit každému člověku bez výjimky.

I v dnešních dnech, kdy se do popředí zájmu dostávají nové způsoby uměleckého vyjadřování, Hábl neopouští závěsný obraz a věří v jeho funkčnost, aktuálnost a sdílnost. Zároveň se mu daří propojovat malířskou zkušenost s konceptuálními sděleními, jelikož jeho monumentální malby nepostrádají začlenění do širších společenských souvislostí. Zkušenosti má v tomto směru velice bohaté. Prostorové instalace se pro něj stávají stěžejními od roku 2009, kdy začal zkoumat, zda a jakým způsobem může velkoformátový obraz působit na galerijní, sakrální nebo veřejný prostor a jaké emoce u diváků vyvolává. Do liturgického prostoru vstoupil také již několikrát, vedle intervence v pražském kostele Nejsvětějšího Salvátora to byla například intervence v kostele Nejsvětější Trojice ve Slaném. Hábl tak patří k malé skupině současných umělců, kteří tvoří přímo pro chrámový prostor.

Ve Speinshartu se Háblovi podařilo citlivě propojit neaktuálnější malbu s německou a italskou tradicí, současnou abstrakci s barokním narativním uměním. Svými monumentálními plátny vstoupil do prostoru, aby ho rozšířil, aby pomocí umění znovu připomněl osoby obdobné smýšlejší, kterým byl dán společný vnitřní postoj – touha objevovat, touha ptát se a hledat odpovědi na základní lidské otázky, k čemuž vybízí diváky svých pláten.

*Screen Tearing. Instalace Patrika Hábla v postni a velikonoční době / Klášterní kostel ve Speinshartu / 06. 02. 2016–16. 05. 2016*

Výstava byla zahájena 12. února instalací prvního „menšího plátna“ v kapli Jana Nepomuckého. Na Velikonoční pondělí, 28. března, proběhla midsáz výstavy spojená s komentovanou prohlídkou kostela a hudebním vystoupením Michala Rataje. Do 15. května bylo v hlavní lodi kostela vystaveno „velké plátno“.

Partnery projektu byly Begegnungsstätte Speinshart a České centrum v Mnichově. Projekt byl uskutečněn za finanční podpory Česko-německého fondu budoucnosti.

**Patrik Hábl** (\*1975), malíř a grafik, vystudoval VŠUP v Praze u prof. Pavla Nešlehy. Jeho tvorba byla oceněna Waldesovou cenou a cenou Europol. Byl v první desítku nominovaných na Osobnost roku za nejvýznamnější umělecký počín roku 2013. V loňském roce byl vybrán odbornou komisí na Mezinárodní biennale umění v Pekingu. Vytvořil řadu prostorových vstupů současného umění do významných historických staveb, mezi nimi například intervence „postních obrazů“ v akademickém kostele Nejsvětějšího Salvátora, intervence ve stále expozici středověkého umění v Anežském klášteře nebo instalace v expozici *Umění Asie a starověkého Středomoří*



*Roztržené plátno, 2016, akryl a olej na plátně, 1400×850 cm. Foto: Johann Walter*

v Národní galerii v Praze. Patrik Hábl pedagogicky působí na VŠUP v Praze. (<http://www.patrikhabl.com/>)

#### Poznámky:

1. O tomto fenoménu se zmiňuje například Roger Caillots, ale i jiní autoři například v souvislosti s Hagit Sofii. Caillots, Roger: *Zobecněná estetika*, Praha 1968, s. 122.
2. Da Vinci, Leonardo: *Úvahy o malířství*, Praha, 1941, s. 7.

3. Cozens; Alexander: *A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscapes*, Canova, 1981.
4. Novalis: *Učedníci sajtí*, Liberec 1996, s. 13.
5. Gamboni, Dario: *Potential Images, Ambiguity and Indeterminity in Modern Art*, London 2002, s. 107–127.
6. Honcoopová, Helena: *Obraz přírody v japonském umění*. In: *Kat. Hory a teky bez konce... Krajina, zátíší a mikrosvět přírody v umění Asie i Evropy*, (Ed.) Kessler, Laroslav, *Národní galerie v Praze, Sternberský palác 31.1. – 16. 6. 1996, Gallery 1996*, s. 37.