

VLADIMÍR VAŠÍČEK / OBRAZY

Shodou okolností jsem se nad povahou tvorby Vladimíra Vašíčka zamýšlel poprvé před více než dvaceti lety – tehdy ovšem jen pro sebe, když umělec vystavil na Moravské grafice (1964) soubor monotypů s motivy hlav venkovských žen. Nebyl to pro celek jeho díla konvolut nijak významný, dřív doplňoval to, co měl autor již vyřešeno v malbách a kresbách. Ale i z něho bylo možné rozpoznat jeden rys, který je pro jeho celoživotní práci podstatný – na jedné straně jasné povědomí smyslu moderního umění, samozřejmě nutnosti rozvíjet to, co přinesly jeho zakladatelské generace, i vědomí svého vlastního místa v tomto vývoji, které vylučuje stagnaci a utkvívání na již dosaženém, na druhé straně pak pevné ukotvení v domácí tradici, a to nejen v tradici výtvarné, ale také v kulturním kontextu venkovského prostředí, kde se narodil a kterému zůstal – s výjimkou let studií – věrný. Tato příslušnost k určitému prostředí a k určité tradici by pro mnohé znamenala názorový konzervatismus, ale ve Vašíčkově tvorbě je přítomna hlouběji, nikoliv ve volbě námětu či jeho popisu, ale jako jakýsi vzorec, který se projektuje do jeho maleb třeba v podobě určitých rytmických konstant nebo vztahů, barevných akordů či barevných kontrastů. Tato polarita mezi moderností a tradicí je pregnančním příkladem Vašíčkova dialektického chápání uměleckého díla, které je ovšem u něho formováno ještě dalšími – stejně dialektickými – napětími a vazbami. Polarita mezi expresivním a konstruktivním způsobem umělecké práce bývá v dějinách moderního umění často považována za antagonistickou. Vašíček ji chápe jako komplementární, jako dva póly, z nichž jeden je někdy zdůrazněn, ale které se v dalším úseku výtvarnickovy práce vzájemně doplňují i kvalitativně obohacují; někdy, jako třeba v posledních letech, se setkávají v ploše jediného obrazu jako významový i ryze vizuální protiklad, směřující ke komplexní výpovědi, zahrnující oba tyto aspekty. Podobně můžeme u Vašíčka sledovat – alespoň v dřívějších údobích jeho práce – polaritu mezi figurativním a bezpředmětným, časté oscilování na hranicích ještě

předmětného a ryzi autonomnosti obrazové skladby. A konečně si nelze nepovšimnout i barevnosti – práce s intenzivními mnohabarevnými akordy je střídána údobími takřka úplně monochromie, kdy autor sleduje možné uplatnění různého povrchového strukturování jednotlivých plošek nebo diferencuje plochu obrazu valéry jedné barvy. Vašíčkův vztah k tradici moderního umění by bylo možné velmi schematicky vymezit termíny expresionismus, kubismus a kubofuturismus, orfismus, ale toto vymezení naznačuje pouze určitý okruh problémů a řešení, která byla pro Vašíčka východiskem. Zdá se, že nejdůležitější pro něho byla díla několika solitérů zakladatelské generace moderního umění, k jejichž způsobu tvorby má blízko. S Františkem Kupkou sdílí východisko v postupné analýze viditelného modelu a jejím převedení do autonomní obrazové skladby; v roce 1962 se u Vašíčka setkáváme i s námětem hry s míčem, jehož transpozice nám připomene postupný vznik Kupkovy Amorfy – Červenomodré fugy ze studií Děvčátka s míčem. Také u Vašíčka se setkáváme s již zmíněnou polaritou expresivního a konstruktivního, determinující jednotlivá údobí Kupkovy práce, i s chápáním barevných ploch jako svěbytných kvalit, nadaných určitými vlastnostmi, které nejsou odkazem k něčemu mimo obraz, ale naopak, podtrhující samostatnost obrazu, svěbytnost vztahů, které v něm vznikají. Takové Vašíčkovy názvy, jako je Odvaha bílé či Souvislé pochody, významově interpretující maliřský záznam a vymezující určité sémantické pole, v jehož rámci může obraz vnímat divák, nám také kupkovské názvy připomenou. K Robertu Delaunayovi má Vašíček blízko uplatňováním postimpresionistického rukopisu, prací s čistými barevnými ploškami, ale také – a zejména – nalézáním polaritu mezi figurativním a bezpředmětným, resp. fixováním tohoto napětí v jediném obraze „přesně na hranici“. V jednom z pozoruhodných raných obrazů (Slunce, 1958), charakteristickým pro tento vztah předmětné – bezpředmětné, dospěl Vašíček dokonce k barevně zcela odlišnému, ale kompozičně velmi blízkému řešení,

jako je na Delaunayově obraze s podobným námětem, který ovšem Vašíček tehdy neznal. Bezprostřední vazba s dílem Bohumila Kubišty byla podmíněna nejen Vašíčkovým obdivem ke Kubištvě specifické redakci kubistické malby, nově zdůrazňující významovou, někdy až metafyzickou naléhavost námětu, ale jistě také kladným vztahem ke Kubištvu chápání obrazové kompozice, představující syntézu kubistické skladby a futuristické dynamiky. Tyto podněty rozvíjí Vladimír Vašíček od počátku padesátých let v souladu s aktuálními problémy, které přinášelo výtvarné umění posledních desetiletí. Aniž by mechanicky reagoval na vše aktuální, v souladu s vlastním vědomím souvislosti a povědomím tradic, zachovává věrnost jedné z najklasičtějších výtvarných disciplín, malbě, obohacuje umělec svá východiska o stále nové podněty a problémy, které činí jeho práci stále novou, vývojeschopnou a bez ohledu na dobové proměny aktuální.

Počátky Vašíčkovy samostatné tvorby můžeme hledat na přelomu čtyřicátých a padesátých let – expresivní rukopis maleb a zejména pozoruhodných akvarelů z té doby ukazuje k bezprostřednosti maliřského gesta, k uplatnění spontaneity a autorského subjektu při přepisu smysly vnímané reality. Krajinářské náměty neztrácejí nic na čitelnosti, ale proměňují se do dynamických linií a skvrn, někdy připomínajících soustředěnost japonské kaligrafie, jindy korigovaných intuitivně pocíťovanou skladebnou osnovou, vycházející z řádu krajiny či architektury. V průběhu padesátých let můžeme sledovat, jak se malíř soustřeďuje na skladebné charakteristiky obrazu – dominantní se postupně stává ohraničující linie, kontrastovaná barevnými plochami. Viděná realita je analyzována, malíř ji v ploše obrazu rekonstruuje z novotvořených geometrických linií a ploch. To je Vašíčkovo pochopení kubistické analýzy a z ní plynoucí autonomie následné skladby obrazu. Nechápe kubismus jako kánon, ale jako jednu z možností, kterou lze dále rozvíjet. Někdy je to dalším uplatňováním geometrické skladby – již z roku 1953 pochází Krajina s červenými domy, v níž se poprvé kromě pevných ohraničujících linií a geometrických ploch uplatňuje také jejich pronikání, vytvářející stereometrickou projekci, která je východiskem jedné linie umělcových prací, totiž prostorově oproštěvaných krajin, tvořených z výtvarných samoznaků pro jednotlivé prvky, promítnutých do jedné roviny obrazové plochy. Toto řešení můžeme sledovat v řadě krajinářských pláten z padesátých let a v kon-

volutu kvašů z let 1960–1964, jimiž se Vašíčkova krajinářská činnost de facto uzavírá. Samoznaky jsou bezprostředně odvozeny z viděného, můžeme je identifikovat jako pole či strom, dům, rybník nebo silnici, jejich repertoár dovoluje malíři, aby volně komponoval ne již obrazy určité krajiny, ale obrazy určitých kvalit emocionálních, smyslových i ryze výtvarných (Černé stromy, 1962; Podzimní vesnice, 1961). Jinou možností bylo maximální oproštění tvaru a zdůraznění určité dominanty, kontrastující s barevnými plochami, jejichž skladba není vázána na ohraničující linie – podněty českého lyrického kubismu konce dvacátých a počátku třicátých let se u Vašíčka reflektovaly především v námětech zátiší (Zátiší s teplometem, 1954; Zátiší se džbánem, 1954), skladebně spřízněných s malbami Vašíčkova přítele a generačního vrstevníka Bohumira Matala. Pro toho byl kubismus východiskem jeho malířských zkoumání civilizačních námětů i polaritý člověka a města již od poloviny čtyřicátých let, prostředkovaný také jeho staršími druhy ze Skupiny 42. Ohraničující linie s volnou skladbou barevných ploch byly také východiskem Vašíčkových figurálních kompozic, v nichž se ovšem mnohem více uplatňovala prostorová deformace, mající podobu zobecňujícího, abstrahovaného objemu, a dynamická skladba, parafrázující pohyb v jakési „zhuštěné zkratce“. Klíčovými údobími Vašíčkovy tvorby jsou léta 1958–1962, kdy se postupně zbavuje vazby k viděnému modelu, nahrazuje ji autonomností obrazové skladby, a kdy si vypracovává celý repertoár prvků a vztahů, které se budou v jeho dalších malbách a kvaších uplatňovat. V roce 1958 vznikly již první bezpředmětné malby, jimiž Vašíček potvrdil, že patří k průkopnickým postavám své generace – přechod od vnímaného modelu k autonomii obrazu je nenásilný, podstatnou roli při něm hraje bud světlo jako motiv (podobně jako u Delaunaye nebo u ruských lučistů) nebo postupné osamostatňování se určitých přírodních rytmů. Pro první způsob může být příkladem již zmíněné Slunce (1958), druhý dokumentuje nejlépe soubor obrazů s motivy kukuřičných stvolů (Kukuřice, 1957) přes jeho volnou parafrázi (Kukuřice, 1958) až k svěbytné, ryze maliřské kompozici, zachovávající rytmické a barevné charakteristiky původního námětu (Kukuřičná vegetace, 1960). V roce 1961 se nejradikálněji vyhracují dva póly maliřovy práce – vzniká jednak řada obrazů s bezpředmětnou skladbou jednobarevných geometrických plošek (Poloha barev v prostoru I, II), vedoucích až k radikální kompozici typu hard

-edge, jednak série maleb tvořených spontánními lineárními záznamy skoro gestického charakteru. Jejich protikladnost je ovšem protikladností dvou vývojových linií moderního umění, pro Vašíčka to byly dva póly jednoho problému, které bylo třeba prozkoumat. Oba byly naprosto logické, oba jsou důsledkem jeho prostorově-pohybových analýz z předchozích let. Racionálně vznikající geometrické kompozice jsou osamostatněním barevných ploch, které můžeme v jeho malbě sledovat od první poloviny padesátých let, expresivní linie jsou osamostatněním dynamických křivek, dříve ohraničujících jednotlivé objemy. Zájemem o polaritu expresivního a racionálního měl Vladimír Vašíček nejbliž k Janu Kotikovi, s nímž ho spojuje i postupná geneze od figurativního námětu k osamostatnění malířského procesu v druhé polovině padesátých let. V dalším vývoji nesměřoval Vladimír Vašíček – na rozdíl od většiny svých generačních vrstevníků – k stále důslednějšímu rozvíjení jednoho z pólů, o nichž jsme se zmiňovali, ale k jejich syntéze, k tvůrčímu uplatnění polarit exprese a konstrukce, spontaneity a řádu, a to i za cenu momentální neaktuálnosti svých řešení, jejichž oprávněnost se ukázala teprve v delším časovém kontextu. V první polovině šedesátých let aktualizoval malíř další složku malířského přednesu – strukturu barvy. Obrazy, tvořené řadou barevných ploch, vyčleněných liniemi křivek, jsou diferencovány různým strukturálním zpracováním pasty, která tak nabývá jakési „nervní“ podoby, často ještě kontrastující s dalším zásahem, totiž stopou pálení. To vše byla jistě Vašíčkova reakce na dobovou problematiku strukturální malby, ale lišila se od jejich projevů tak dalece, že to snad ani nebylo konstatováno. O to více byla ale zřejmě návaznost na předchozí Vašíčkova díla i to, co přinášely tyto malby nového, totiž rozehrání celé škály ryze výtvarných kvalit, vyplývajících z osamostatnění se nezákladnějšího procesu malování. Vzácnost umělcovy senzibility a jeho schopnost maximální orchestrace oprostěných struktur barvy se ukázala nejjasněji v řadě monochromních obrazů, v nichž se uplatňuje textura plátna, různá velikost a rytmus ploch a plošek barvy i detaily rukopisného přednesu (*Odvaha bílé*, 1966; *Rozvoj /Žlutý akord/*, 1964). To je období umělcovy práce, kdy se obraz definitivně stal samostatným, vnitřně bohatě diferencovaným celkem; proměny, procesy a děje se odehrávají v rámci obrazu. Jejich názvy často odkazují k fyzikálním či přírodním procesům – není to proto, že by obrazy měly být jejich zpodobněním, jsou

jejich výtvarnou paralelou, modelem, vznikajícím za jiných okolností a při respektování jiných pravidel, především dominance estetické funkce. Harmonie a disonance jsou pro Vašíčka stejně důležité, také tady je důsledný ve svém uplatňování protikladů. Jestliže pro řadu maleb z konce šedesátých let je charakteristické uplatnění razantního kontrastu (často černé) linie s barevnými plochami, pak soubor tušových kreseb z roku 1970 a na něj navazující obrazy jsou opět prolutím organického a geometrického, prolutím lyrického gesta a v pozadí pocíťovaného pravidla. Jejich významové rozpětí je široké, svým rytmem a dynamikou odkazují k Vašíčkovým kořenům na rodném Slovácku, navozují asociace s jeho staršími motivy slunce a světelných paprsků, ale také implikují řád, nezaměnitelný a neodvozený, vlastní výtvarnému dílu. V průběhu sedmdesátých let rozvíjel Vladimír Vašíček jednotlivé aspekty, předznamenané jeho předchozí tvorbou – objevují se robustní organizující gestické linie, kontaminované lyricky zpracovávanými plochami barev, nebo volné rozvíjení výchozího organického tvaru, parafrázující podoby rostlin nebo přírodní procesy rašení a růstu. Nové valérové kvality dosahuje autor jemným stříkáním barvy, používaným jak na olejích, tak na kvaších; někdy je kombinuje s negativní stopou geometrického nebo přírodního útvaru, ale nejčastěji jej využívá k vytvoření iluze prostoru. Zkušenost s geometrickou skladbou se reflektuje v druhé polovině sedmdesátých let v kompozicích, nově rozhrávajících Vašíčkův problém vztahů černé linie a barevných ploch. Neztotožňuje se zde s tvůrci konkrétního umění šedesátých a sedmdesátých let, dřív opět navazuje nový dialog se zakladateli moderního umění, především s Františkem Kupkou. Osmdesátá léta jsou ve znamení nové podoby syntézy expresivního a konstruktivního přístupu – v ploše jednoho obrazu konfrontuje dvě či tři podoby malířského rukopisu, spontánní záznam, nabývající podoby gestické kaligrafie či drippingu, geometrickou skladbu jasně ohraničených barevných ploch a případně lyricky formovanou strukturu barevné (někdy jen bílé) hmoty. Obraz se tak stává výpovědí o povaze malby, o jejích možných podobách, o zkušenosti moderního umění... V něčem se zde Vašíček přibližuje tvůrcům tzv. analytické či fundamentální malby, ale jeho přístup je komplexnější a zároveň i vázanější tradicí. V bezprostředním kontrastu, reflektovaném i jako kontrast černé, bílé a pestrých barev, se mohou opět uplatnit všechny složky umělcovy výtvarného

zájmu i jeho stále usilování o nalezení „společného jmenovatele“. V obrazech z posledního roku zbývá někdy pouze kontrast černé a bílé, gesta a řádu nebo rukopisné faktury a hladké, neosobní malby. Ale i v této černobílé škále zůstává zachována komplexnost, tolik důležitá pro autora, který chápe moderní umění jako jediný celek směřující k autonomii výtvarného díla. Na rozdíl od většinou analyticky orientovaných tvůrců posledních desetiletí objevuje Vladimír Vašíček jednu z možných podob syntézy, která mu dovoluje nevzdávat se svých tradičních východisek ani jednotlivých aspektů toho, na co z moderního umění navázal. Pro cititele výtvarné komparatistiky je dílo Vladimíra Vašíčka vděčným materiálem – stálo by jistě za povšimnutí, v čem reagoval na podněty kubismu stejně jako jeho generační přátelé Bohumír Matal a Jánuš Kubiček a čím se od nich lišil, jak se jeho percepce Kubičkova odkazu liší od toho, jak jej přijímali o generaci mladší

autoři pražských Konfrontací, jak navázal na Vašíčkovy podněty Richard Fremund, který rozvíjel jeho metodu stereometrické projekce krajiny. Jeho malby z druhé poloviny padesátých let by bylo možné srovnávat s některými podobami lyrické abstrakce, třeba typu André Lanskové, organické tvary obrazů z počátku šedesátých let naznačují příbuznost např. s předčasně zemřelou krakovskou malířkou Marií Jaremou... Ale to již není cílem katalogového úvodu, který má především naznačit genezi umělcovy tvorby. Setkání s dílem Vladimíra Vašíčka je setkání s tvorbou umělce, který v mnohém předcházel své vrstevníky, který jako jeden z prvních navázal na odkaz zakladatelských osobností moderního umění a dokázal jej dál rozvíjet. Sdílel s nimi přesvědčení o estetické svébytnosti uměleckého díla a našel pro ni svou vlastní názorovou a problémovou sféru v aktualizaci polarit, které moderní výtvarné umění přineslo, a v usilování o jejich syntézu.

Jiří Valoch

1. Krajina s topolem, 1948, olej, 60×70 cm
2. Krajina s továrnou, 1948, olej, 50×54 cm
3. Žně, 1950, olej, 73×97 cm
4. Na lukách, 1951, olej, 55×67 cm
5. Krajina s růžovou oblohou, 1951, olej, 50×55 cm
6. Krajina s topoly, 1952, olej, 50×60 cm
7. Zátíší se sklenicemi, 1952, olej, 55×67 cm
8. Zátíší se sklenicí, 1952, olej, 54×55 cm
9. Sedící dívka s knihou, 1952, olej, 67×55 cm
10. Krajina s červenými domy, 1953, olej, 55×67 cm
11. Letní krajina, 1954, olej, 55×67 cm
12. Zátíší s teplometem, 1954, olej, 50×55 cm
13. Zátíší se džbánem, 1954, olej, 55×45 cm
14. Žena s děckem, 1957, olej, 97×85 cm
15. Kukuřice, 1957, olej, 130×81 cm
16. Děvče, 1957, olej, 60×50 cm
17. Dívky proti fialové obloze, 1958, olej, 116×89 cm
18. Kukuřice, 1958, olej, 100×73 cm
19. Vlnitá krajina, 1958, olej, 81×100 cm
20. Obraz slunce, 1958, olej, 73×92 cm
21. Žena s kohoutem, 1959, olej, 62×52 cm
22. Polohy v prostoru, 1960, olej, 100×80 cm
23. Průnik slunce, 1960, olej, 92×81 cm
24. Kukuřičná vegetace, 1960, olej, 81×55 cm
25. Dynamické prostředí, 1960, olej, 65×46 cm
26. Poloha barev v prostoru I, 1961, olej, 116×81 cm
27. Poloha barev v prostoru II, 1961, olej, 116×89 cm
28. Impulsy, 1961, olej, 116×73 cm
29. Hnědý obraz, 1961, olej, 100×81 cm
30. Vnitřní obraz, 1961, olej, 81×73 cm
31. Modrý obraz, 1961, olej, 92×73 cm
32. Proti bílé, 1961, olej, 45×35 cm
33. Černé klíny, 1961, olej, 55×53 cm
34. Podzimní vegetace, 1962, olej, 60×50 cm
35. Únik, 1962, olej, 146×116 cm
36. Prostup, 1962, olej, 50×46 cm
37. Obraz stínů, 1963, olej, 98×75 cm
38. Elementární rytmus, 1963, olej, 92×73 cm
39. Vyprahlá země, 1963, olej, 100×65 cm
40. Pozdvihnutí, 1963, olej, 81×54 cm
41. Cirkulace s červeným akcentem, 1963, olej, 73×60 cm
42. Rozvoj (Žlutý akord), 1964, olej, 81×65 cm
43. Produkce, 1964, olej, 90×75 cm
44. Povětří, 1964, olej, 73×60 cm
45. Analýsa, 1964, olej, 73×60 cm
46. Růžový prostor, 1965, olej, 92×73 cm
47. Styky, 1965, olej, 92×73 cm
48. Protiklady, 1966, olej, 130×116 cm
49. Zklidnění, 1966, olej, 100×73 cm
50. Odvaha bílé, 1966, olej, 81×75 cm
51. Vzestup, 1967, olej, 130×97 cm
52. Rozběh, 1967, olej, 116×100 cm
53. Dvojitý děj, 1967, 115×90 cm

54. Uzavřený prostor, 1968, 99×92 cm
 55. Rezonance, 1968, olej, 100×73 cm
 56. Nestejný pohyb, 1969, olej, 92×70 cm
 57. Obilná pole, 1969, olej, 93×74 cm
 58. Znepokojení, 1970, olej, 75×60 cm
 59. Vnitřní děj, 1972, olej, 116×89 cm
 60. Vánek naděje, 1973, olej, 116×116 cm
 61. Bílý den, 1973, olej, 130×97 cm
 62. Přejít hranice, 1974, olej, 130×97 cm
 63. Žalost, 1974, olej, 130×97 cm
 64. Černé vztahy, 1977, olej, 116×89 cm
 65. Ohnuté linie, 1977, olej, 50×65 cm
 66. S modrým rohem, 1977, olej, 50×60 cm
 67. Obsah prázdnoty, 1978, olej, 100×100 cm
 68. Vírové linie, 1978, olej, 70×85 cm
 69. Poselství, 1979, olej, 55×65 cm
 70. Rovně a napříč, 1981, olej, 100×75 cm
 71. Linie a měnlivost, 1981, olej, 97×70 cm
 72. Počátek pohybu, 1981, olej, 60×55 cm
 73. Časové a prostorové, 1981, olej, 70×65 cm
 74. Vzájemný vztah, 1981, olej, 55×60 cm
 75. Vstříc světlu, 1982, olej, 130×89 cm
 76. Možné události, 1982, olej, 89×116 cm
 77. Souvztah, 1982, olej, 55×50 cm
 78. Vzhůru do prostor, 1983, olej, 80×75 cm
 79. Napadení, 1983, olej, 60×60 cm
 80. Zvláštní části, 1985, olej, 116×89 cm
 81. Nadlehčení, 1985, olej, 130×97 cm
 82. Odklon od přímosti, 1985, olej, 130×97 cm
 83. Směr pohybu, 1985, olej, 73×60 cm
 84. Znamení cesty, 1985, olej, 60×45 cm
 85. Dělený prostor, 1985, olej, 55×60 cm
 86. Dojmy z vnějška I, 1985, olej (sololit), 50×54 cm
 87. Dojmy z vnějška II, 1985, olej (sololit), 50×54 cm
 88. Rozdíly, 1985, olej, 60×50 cm
 89. Pohyb splývá s klidem, 1985, olej, 50×50 cm
- akvarely, kvaše, tušové kresby a monotypy z let 1949 až 1985