



MAGDA VALČÍKOVÁ / PODZIMNÍ POHÁDKA, olej / plátno, 105 x 105 cm

OBRAZY ATELIÉR VALČÍK 2006

Čas a nadčasovost Ateliéru Valčík

Kdysi jsem o Ateliéru Valčík napsal, že je to především rodina. Nemyslel jsem tím jen fakt, že jde o otce a jeho děti, tedy o rodinu, pro kterou se stalo malování, fotografování, zhotovování soch, užítkových předmětů, obalů, kalendářů už téměř 12 roků životem i jeho smyslem. Takových případů bychom v dějinnách našli nesporně mnoho, takže by nebyl žádný vážnější důvod to zdůrazňovat. Jestliže jsem to učinil i přesto, a ne jednou, měl jsem na mysli to, že slovo rodina v sobě v tomto případě spojuje významy něčeho nadčasového, přírodního, přesněji pokrevně-příbuzenského, ale i institucionálního, dějinného, a tedy časového. Ně kdo by mohl namítnout, že to neplatí jen pro malířské rodiny, ale pro všechny rodiny vůbec, a měl by v zaběhnutém způsobu uvažování i pravdu. Když jsem připomněl instituci rodiny, nebral jsem do úvahy žádné právní normy, společenské normy a politické představy, ale prostou skutečnost, charakteristickou jen pro málo výtvarnických rodin. V Ateliéru Valčík je rodina nejen příbuzností, ale i výtvarnou školou, dílnou, cechem a ateliérem zároveň. Připomínám to proto, že z této mnohaaspektovosti rodiny chci vyvodit zvláštní podoby času a nadčasovosti Ateliéru Valčík. Když píšu o čase, nerad bych to zužoval na příběhy o dobrých, horších a zlých časech, které individuálně prožíváme všichni a nepochybně i jednotliví členové Ateliéru, ale i Ateliér sám. Stejně tak neusiluji o nějaké chronologické přehledy Ateliéru od jeho založení v roce 1993 až po neaktuellnější výstavu v roce 2005. Vychet by to byl bohatý a nepochybně i poučný. Rád bych upozornil, že mi nejde ani o to rekonstruovat „vnější“ dějiny Ateliéru Valčík, změny v jeho složení, proměny sídla, společenské události, které na Ateliér doléhaly nebo které on sám vyvolával. I o tom by se dalo napsat velmi mnoho a možná by to i stálo za to, stát se na chvíli všeobecnějším historikem a prohlížet archívy. Když nic jiného, potvrdilo by se, že Ateliér Valčík není něco fiktivního nebo virtuálního, ale že jde o uskupení, které tvoří nejen součásti české, moravské i středoevropské pospolitosti, ale i cosi, co pouťá pozornost, vyvolává zájem, příznivé i rozporuplné reakce, čímž rozhodně potvrzuje svou nevědnost. Časem konečně nechci ani vyvolávat dohady o původu, filiacích, paralelách, zkrátko a vnitřní historicitě tvorby, i když by se i v tomto průřezu ukázalo mnoho závažného. Pravděpodobně by se ukázalo, že Ateliér Valčík se v době úvah a průniků médií a instalací věnuje „nemódně“ a patrně i „antiprofesionálně“ klasickým druhům malby, sochy tak, jak jsem je měli možnost sledovat ještě na začátku století. Zjistili bychom rovněž, že Ateliér Valčík se zabývá předmětnou malbou a žánry, které lze v současnosti sledovat spíše v oblasti insitního než tzv. avantgardního umění. Takového úvahy, jakkoli zajímavé, nehodlám teď dále rozvíjet. Noopak, prosřednictvím času a nadčasovosti bych chtěl napsat něco o jednotlivých dílech, způsobech tvorby Ateliéru Valčík. Například o tom, že v tomto uskupení je Josef činitelem časovým a dějinným. Nejen proto, že Ateliér zakládá, ale především z toho důvodu, že je bytostí věčně nespokojenou a hledající. Takového motivace a charakteristiky je však potřeba upřesnit. Přinejmenším proto, že pocit nespokojenosti a hledačství sdílají i ostatní členové Ateliéru. Josef Valčík však hned od začátku, a tím se výrazně odlišuje od svých dětí, nespokojenost a hledačství exteriérizuje, promítá ho do experimentátorství nejen technického, do překračování druhů a žánrů od malby, kresby, fotografie až po sochu. Aleš a Magda nespokojenost a hledačství interiérizují, zaměřují se na sova postfrehnutelné, ale pro ně velmi podstatné změny malování v těžiskové jednom médium, převážně téměř v jednom žánru. Čas a nadčasovost se v dílech jednotlivých tvůrců Ateliéru projevují i podle toho, na jaké časové a nadčasové žánry se jednotliví tvůrci orientují. Jestliže Josefovy portréty, akty, kytice, krajiny i symbolické obrazy zápasí s možností zachycení změny, pak totéž platí i pro Alešovy mariny, pohledy na lesní a vodní a přímořské krajiny, ale už méně pro Magdu, malující s cílevědomou setrvačností badatele zátíší a výřezy krajín bez evidovatelného pohybu člověka. Čas a nadčasovost má v dílech Josefa, Magdy a Aleše ještě jiný, s právě uvedeným sice příbuzný, ale přece jen diferencující aspekt: je to čas a nadčasovost způsobu malby, rukopisu, využívaných technik. Jiná je časová gestická malba či vášnivý rukopis soch Josefa směřující k nadčasovosti symbolu a jiné akvarelové, tekoucí obrazy Alešovy odrážející dočasnost, efemérnost věčně se opakujících, nadčasového, a jiné Magdiny olejomalby spojující nadčasovost geometrie a drobných chvějících se časových skvrn. Čas a nadčasovost utváří tedy v Ateliéru Valčík charakteristickou souvislost rozdílů, která by v tvorbě patrně nebyla, kdyby Ateliér Valčík nebyl rodinou. Bez této souvislosti by nebylo možné pochopit ani periodicky se opakující zápas Ateliéru Valčík ztvárnit proměny a opakovateléno ročních období v médiu malby, pro něž je pohyb a čas kritickým bodem.

Doc. PhDr. Marian Zervan, Ph.D. [1952] je teoretikem a estetikem umění a současné architektury. Je autorem knih o sakrální ikonografii, jakož i kurátorem výstav o současné slovenské architektuře doma i v zahraničí, ke kterým napsal do katalogů rozsáhlé studie. Působil jako docent na Fakultě architektury STU v Bratislavě a v současnosti rovněž ve funkci docenta na Vysoké škole výtvarných umění v Bratislavě.

Zeit und Zeitlosigkeit des Atelier Valčík

Einmal habe ich über das Atelier Valčík geschrieben, dass es zuallererst eine Familie ist. Damit habe ich nicht nur die Tatsache gemeint, dass es um einen Vater und seine Kinder geht, also um eine Familie, für die das Malen, Fotografieren, die Produktion von Statuen, Gebrauchsgegenständen, Covers oder Kalendern seit nun fast 12 Jahren zum Leben und dessen Sinn geworden ist. Dafür könnten wir in der Geschichte viele ähnliche Beispiele finden und es gibt keinen besonderen Grund dies zu betonen. Wenn ich das trotzdem getan habe, und nicht nur einmal, dann meinte ich damit, dass das Wort Familie in diesem Fall etwas Zeitloses, Naturhaftes, genauer Blutsverwandtes, aber auch etwas Institutionelles, Geschichtliches und daher Zeitliches in sich vereint. Man könnte einwenden, dass das nicht nur für Malerfamilien gelte, sondern für alle Familien überhaupt, und man hätte nach unseren gängigen Vorstellungen auch Recht damit. Als ich mich auf die Institution der Familie berufen habe, hatte ich keine rechtlichen oder gesellschaftlichen Normen oder politische Vorstellungen im Sinn, sondern die einfache Tatsache, die nur für wenige Künstlerfamilien gilt. Im Atelier Valčík bedeutet die Familie nicht nur Verwandtschaft, sondern auch Malerschule, Werkstatt, Künstlergilde und Atelier in einem. Ich erwähne es, weil ich aus dieser Vielschichtigkeit der Familie die besonderen Erscheinungsformen von Zeit und Zeitlosigkeit des Atelier Valčík herleiten will. Wenn ich über die Zeit schreibe, dann will ich es nicht auf die Geschichten über gute, schlimmere und schlimme Zeiten einschränken, so wie wir alle sie individuell erleben und zweifellos auch die einzelnen Mitglieder des Atelier oder das Atelier selbst. Ebenso beabsichtige ich keine Chronologie des Atelier Valčík zu liefern von seiner Gründung im Jahre 1993 bis zu der jüngsten Ausstellung des Jahres 2005. Es wäre sicher eine statliche und aufschlussreiche Aufstellung. Aber ich will nicht die „äußere“ Geschichte des Atelier Valčík, seine Wandlungen, die Verlegungen seines Sitzes oder die gesellschaftlichen Ereignisse rekonstruieren, welche auf das Atelier Valčík einwirkten bzw. die es selber hervorrief. Auch darüber könnte man so manches schreiben und es würde sich sicher lohnen, für eine Weile Historiker zu werden und die Archive zu durchforsten. Es würde sich zumindest bestätigen, dass das Atelier Valčík nichts Fiktives oder Virtuelles ist, sondern eine Künstlergruppierung, die nicht nur ein Bestandteil der tschechischen, mährischen und mitteleuropäischen Gemeinschaft ist, sondern auch etwas, was Aufmerksamkeit auf sich zieht. Interesse hervorruft, positive und widerspruchsvolle Reaktionen herausfordert und damit seine Ungewöhnlichkeit kraftvoll bestätigt. Mit dem Begriff der Zeit will ich auch keine Spekulationen über Herkunft, Einflüsse, Parallelen, kurz über die innere Geschichte ihres Schaffens einleiten, auch wenn sich hier ebenfalls viel Gewichtiges zeigen würde. Es würde wahrscheinlich zu Tage kommen, dass sich das Atelier Valčík in der Zeit des Eindringens der Medien und Installationen eher „unmodisch“ und wohl auch „antiprofessionell“ den klassischen Gattungen des Malens widmet, so wie wir sie noch am Anfang des vorigen Jahrhunderts beobachten konnten. Wir würden feststellen, dass das Atelier Valčík sich mit gegenständlicher Malerei und mit Gattungen befasst, die gegenwärtig eher auf dem Feld der naiven als der avantgardistischen Kunst anzutreffen sind. Solche Überlegungen, so interessant sie auch sein könnten, will ich jetzt nicht weiter ausführen. Im Gegenteil: Über die Zeit und die Zeitlosigkeit will ich etwas im Hinblick auf die einzelnen Teile und Schaffungsmethoden des Atelier Valčík schreiben. Zum Beispiel darüber, dass Josef in dieser Gruppe den zeitlichen und historischen Faktor verkörpert. Nicht nur aus dem Grund, weil er das Atelier gegründet hat, sondern vor allem deshalb, weil er ständig unzufrieden, ständig auf der Suche ist. Solche Motivationen und Charakteristika erfordern jedoch eine nähere Erklärung. Allein schon deswegen, weil das Gefühl der Unzufriedenheit und des Suchens auch die anderen Mitglieder des Atelier teilen. Josef Valčík projiziert jedoch gleich von Anfang an, und darin unterscheidet er sich von seinen Kindern, die Unzufriedenheit und das Suchen nach außen, in nicht nur technische Experimente, in seine Grenzgänge zwischen Kunstarten und Gattungen, von Gemälden über Fotografien bis zu Skulpturen. Aleš und Magda kehren ihre Unzufriedenheit und Suche nach innen, konzentrieren sich auf kaum merkbare, für sie jedoch wesentliche Änderungen des Malens in schwerpunktmäßig einem Medium, ja beinahe überwiegend in einer Gattung. Zeit und Zeitlosigkeit zeigen sich im Schaffen der einzelnen Künstler des Atelier auch darin, welchen zeitgebundenen und zeitlosen Gattungen sie sich widmen. Wenn Josefs Porträts, Akte, Blumensträuße oder auch symbolische Bilder versuchen Veränderungen festzuhalten, dann gilt dasselbe auch für Alešs Marinen und Landschaftsbilder mit Wäldern, Wasserflächen und Küsten; für Magda jedoch viel weniger, denn sie malt mit zielbewusster Beharrlichkeit Stilleben und schmale Ausschnitte von Landschaften ohne bemerkbare Anwesenheit des Menschen. Zeit und Zeitlosigkeit haben in den Werken von Josef, Magda und Aleš noch eine, zwar mit dem Gesagten verwandte, aber sich davon unterscheidende Dimension: Es ist die Zeit bzw. Zeitlosigkeit der Malmethode, der Handschrift, der verwendeten Technik. So unterscheiden sich die zeitgebundene gestische Malerei oder die leidenschaftliche Handschrift der Bilder und Skulpturen Josefs, die zu einer Zeitlosigkeit des Symbols tendieren, wie sich die fließenden Aquarellbilder von Aleš unterscheiden, welche die Vergänglichkeit der Zeit widerspiegeln, die Wandelbarkeit des sich ständig Wiederholenden, Zeitlosen. Ebenso differieren die Ölbilder Magdas, welche die Zeitlosigkeit der Geometrie und die zeitgebundenen vibrierenden farbigen Punkte miteinander verknüpfen. Die Zeit und die Zeitlosigkeit bilden im Atelier Valčík jene charakteristische Einheit der Unterschiede, die wohl kaum zu sehen wäre, wenn das Atelier Valčík nicht eine Familie wäre. Aus diesen inneren Zusammenhängen erklärt sich auch das immer wiederkehrende Ringen des Atelier Valčík, die periodischen Verwandlungen der vier Jahreszeiten, deren kritische Punkte Zeit und Bewegung sind, im Medium der Malerei festzuhalten.

Doz. PhDr. Marian Zervan, Ph.D. [1952] ist Theoretiker und Ästhetiker der Kunst und der zeitgenössischen Architektur. Er schrieb Bücher über sakrale Ikonographie, ist Kurator von Ausstellungen über die slowakische Gegenwartarchitektur im In- und Ausland. He has also written the catalogs for these exhibitions. He is an assistant professor at both the Fakultät für Architektur der TU Bratislava, gegenwärtig ist er auch Dozent an der Hochschule für bildende Kunst in Bratislava.

Studio Valčík: Time and Timelessness

I once wrote that Studio Valčík is first and foremost a family. By this, I didn't mean that it is simply a father and his children for whom creating paintings, photographs, sculpture, arts and crafts, stationery and calendars has been the primary focus of and raison d'être for their lives over the past dozen years. We could certainly find many similar examples throughout history and it would make no sense for me to emphasize that fact on its own. But the fact that I have made this reference more than once is because what I had in mind was, that in this case the word "family" contains within it something that links the meanings of something timeless, natural or to be more precise blood and family ties with something institutional, historical: i.e. something fixed in time. Some might object that this is applicable to all families everywhere and is not restricted to artists - and they would certainly be correct from one point of view. But when I was referring to the institution of the family, I was not taking into consideration any legal standards, social norms or political representations of the family; rather I was referring to a simple truth that is typical for small families of artists. Studio Valčík is not only a family based on blood relations but it is also a family art school, workshop, guild and studio all rolled into one. My reason for discussing this is that I want to propose that a special type of time and timelessness exists at Studio Valčík precisely because of this multifaceted concept of family. When speaking about time, I would not like to be limited to stories about the times good, bad and horrible that we all experience and which have certainly be experienced by the individual members of Studio Valčík as well as by the Studio as such. Nor am I attempting to create a chronological overview of Studio Valčík from its establishment in 1993 through its most recent exhibitions in 2005 - the list would certainly be a long one and would without a doubt be quite interesting. I should also state that neither I am trying to reconstruct the "external" history of Studio Valčík, the changes in its makeup and location, the social and cultural events that have impacted the Studio or those that the Studio itself has created - though here again it would be possible to write quite extensively on this topic and it would perhaps be very interesting to morph into a general art historian and go through the archives. If nothing else, this would certainly confirm the fact that Studio Valčík is not something fictive or virtual but is a grouping that is an element of the Moravian, Czech and even Central European communities and is something that attracts attention, awakens interest, and provokes reactions both positive and negative, all of which is evidence of its remarkable nature. In the end, nor do I want with the use of the concept of time to provoke a discussion of the origins, affiliations or parallels, in short the internal historicity of the Studio's creations, even if such an approach would show much of interest. It is most likely that it would show that in this era of reflections and intersections between the media and installations, Studio Valčík in an approach that is "non-fashionable" and perceptibly "anti-professional" - focuses on classic genres of painting and sculpture that could be most widely seen at the turn of the last century. We would also learn that Studio Valčík focuses on objective painting and genres that at the present time are seen in "naive" rather than "avant-garde" art. I have no intention of developing further this type of consideration, no matter how interesting it might be. Rather, I would like to use the concepts of time and timelessness to write something about each of the individual works and creative approaches used by Studio Valčík. For example, how Josef is an actor in time and history within this grouping - not because he founded the Studio but because he is first and foremost a being eternally dissatisfied and constantly searching. These characteristics and motivations need to be explored in greater detail, if for no other reason that senses of dissatisfaction and exploration are shared by the other members of the Studio. However, Josef Valčík is from the very beginning - and thus all the more markedly so - quite different from his children in that he externalizes his dissatisfaction and exploration, which manifest themselves in technical experimentation as well as crossing the boundaries between forms, moving from painting, drawing and photography to sculpture. In contrast, Aleš and Magda internalize their dissatisfaction and exploration, focusing on almost imperceptible but for them very significant changes in painting based in only one medium and almost exclusively in one genre. Time and timelessness in the works of the Studio's individual artists also manifest themselves in accordance with which temporal and timeless genres the individual artists focus on. If Josef's portraits, nudes, flowers, landscapes and abstract paintings struggle with the possibilities of reflecting change, the same can be said of Aleš's seascapes and views of forests, bodies of waters and coastlines, but it is less true for Magda, who paints with the purposeful single-mindedness of a researcher into the still-life and landscapes lacking any evidence of human movement. Time and timelessness in the works of Josef, Magda and Aleš have yet another aspect, one that has a related and yet differentiating nature: the timelessness of painting methods, brushstrokes and techniques. Josef's gestures of time and the passionate movement of the sculpture are focused on the timelessness of symbols, while the watercolors in the flowing paintings of Aleš reflect temporality, an ephemerality eternally repeating and timeless and Magda's oil paintings - differently again - link the timelessness of geometry with small, quivering, temporary blotches. Time and timelessness can therefore be said to create a characteristic nexus of differences in Studio Valčík that would not be evident if Studio Valčík was not also a family. Without that fact, it would not be possible to understand the repeating seasonal struggle of Studio Valčík expressed through changes and repetition of the seasons in the medium of painting, for which movement and time are the critical points.

Professor Marian Zervan, Ph.D. (b. 1952) is a theoretician and esthetician in the fields of art and contemporary architecture. I is the author of books of sacred iconography and as a curator has organized exhibitions on Slovak architecture at home and abroad. He has also written the catalogs for these exhibitions. He is an assistant professor at both the Faculty of Architecture of the Slovak Technical University in Bratislava and the College of Fine Arts in Bratislava.

Temporalité et intemporalité de l'Atelier Valčík

Un jour, j'ai caractérisé l'Atelier Valčík comme une entité qui est avant tout familiale. Je ne voulais pas, par cette caractéristique, désigner seulement le fait qu'il s'agit d'une famille - un père et ses deux enfants - pour laquelle la peinture, la photographie, la sculpture, les arts appliqués et la confection des pochettes, couvertures et calendriers sont devenues, depuis douze ans bientôt, toute une vie - le sens de la vie. L'histoire nous fournit bien des cas semblables et apparemment il n'y a pas de raison de le souligner. Pourtant, si j'ai souligné le fait à plusieurs reprises, c'est que le mot famille, ici, conjugue l'intemporel au temporel - la nature et la consanguinité à l'insitution et à l'histoire. On pourrait objecter que tel est le cas général et qui concerne non seulement des familles de peintres, et on aurait raison, quant à l'usage courant du terme. Toutefois, en insistant sur l'institution familiale, je ne prenais en considération ni normes juridiques ou sociales, ni concepts politiques, mais un simple fait qui ne caractérise que peu de familles d'artistes. En effet, dans l'Atelier Valčík, la famille désigne non seulement les liens de sang, mais aussi une école, un atelier, un corps de métier à la fois. Je rappelle le fait pour déduire de cette polyvalence de la famille les différents aspects du temps et de l'intemporel dans l'Atelier Valčík. En parlant du temps, j'aimerais éviter les aléas des bons et mauvais moments que nous traversons tous et qui touchent aussi, individuellement et corporativement, les membres de l'Atelier Valčík. Je passe sous silence, également, le survol chronologique de l'histoire de l'Atelier depuis sa fondation en 1993 jusqu'à la toute dernière exposition en 2005. La liste des activités serait longue et sans doute instructive. Je n'ai pas l'intention de reconstituer l'histoire événementielle, superficielle, de l'Atelier Valčík - les transformations de son équipe, les déménagements et changements d'adresse, les événements subis ou provoqués. La matière est riche et il serait tentant de se faire historien et dépouilleur d'archives. L'examen confirmerait, entre autres, que l'existence de l'Atelier Valčík n'a rien de fictif ou de virtuel, mais qu'il s'agit d'un groupe qui appartient à la communauté tchèque, morave et centre-européenne et qui attire l'attention, provoque l'intérêt, suscite des réactions, tant favorables que contradictoires, tout en confirmant son allure insolite, spécifique. En faisant appel au temps, je ne veux pas non plus évoquer des hypothèses sur les origines, filiations, parallèles, autrement dit sur l'historicité intrinsèque des oeuvres de l'Atelier Valčík, même si un bref aperçu aboutirait à des constatations pertinentes. Il en ressortirait, entre autres, que l'Atelier Valčík se positionne - à l'époque qui envisage les interférences des média et des productions artistiques - „contre la mode“, voire „contre le professionnalisme“ en se consacrant aux genres classiques de la peinture, de la sculpture, ainsi que nous avons pu le voir, encore, au début du siècle dernier. On constaterait aussi que l'Atelier Valčík se consacre encore à la peinture figurative et aux genres qui, de nos jours, appartiennent plus au domaine de l'art naïf qu'à celui des avant-gardes. Si je m'abstiens de développer, ici, les réflexions suscitées par les faits mentionnés, c'est pour mieux centrer l'attention sur le temporel et l'intemporel tels qu'ils se reflètent dans les oeuvres et les procédés de l'Atelier Valčík. Il importe de constater qu'au sein du groupe, Josef Valčík représente le facteur temporel, événementiel, ne serait-ce que parce qu'il est le fondateur de l'Atelier et que la quête du nouveau constitue le fond de son être inquiet. Cette caractéristique demande toutefois à être élargie et précisée, car l'inquiétude et l'impulsion de la recherche du nouveau sont partagées aussi par les autres membres de l'Atelier. Ce qui distingue cependant Josef Valčík de ses enfants est l'extériorisation de la quête et de l'inquiétude créatrice qui se manifestent dans ses expériences avec les différentes techniques et dans les combinaisons intergénériques qui transgressent les limites des genres - peinture, dessin, photographie, sculpture. Chez Magda et Aleš, la quête et l'inquiétude créatrice s'intériorisent, se concentrent sur ce qui est à peine perceptible, les transformations se condensent pour la plupart dans un seul centre de gravité - un seul genre ou mode de représentation. Le rapport entre le temporel et l'intemporel dépend également de la nature temporelle ou intemporelle des thèmes et genres préférés par tel ou tel membre de l'Atelier. Si les portraits, les nus, les bouquets de fleurs et les peintures symboliques de Josef tentent de dominer le phénomène de la métamorphose, si Aleš cherche à saisir le changements à travers ses marines et ses vues paysagistes des forêts, des plans d'eau et du littoral, Magda, par contre, s'inscrit dans la prospection persistante des natures mortes et des paysages sans traces de la présence humaine. Dans les oeuvres de Josef, Aleš et Magda, le temporel et l'intemporel ont encore un autre aspect différentiel, relatif à l'écriture picturale, à la technique, aux modes de représentation. Alors que la peinture gestuelle et le modelage passionnel des statues de Josef tendent vers une symbolique intemporelle, la fluidité des peintures d'Aleš reflète le transitoire et l'éphémère de l'éternel retour, tandis que les peintures à l'huile de Magda unissent l'intemporel de la géométrie au frisson temporel des taches de lumières et d'ombres. Le temporel et l'intemporel constituent donc, au sein de l'Atelier Valčík, des connexités différentielles caractéristiques qui passeraient inaperçues si l'Atelier Valčík n'était pas une famille. Sans ces connexités, il serait impossible de comprendre les tentatives périodiques de l'Atelier Valčík de se mesurer au temps pour saisir les métamorphoses du cycle des saisons - par une peinture qui se situe à l'intersection critique du mouvement et du temps.

Vydal v roce 2004 ATELIÉR VALČÍK

© Josef Valčík

Tisk: BOMA PRINT Kyjov

Text © PhDr. Marian Zervan, historik umění

Kontakt: ATELIÉR VALČÍK

Tel./fax: +420/546 220 407

http://www.valcikgallery.cz

E-mail: valcik@valcikgallery.cz





ALEŠ VALČÍK / ZIMNÍ ČAS, akvarel, 90 × 70 cm

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31

LEDEN

JANUARY

JANUAR

JANVIER

2006



MAGDA VALČÍKOVÁ / U NÁS DOMA, olej / plátno, 85 x 85 cm

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28

ÚNOR

FEBRUARY

FEBRUAR

FÉVRIER

2006



JOSEF VALČÍK / ZLATÁ KYTICE, acryl / plátno, 115 × 115 cm

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31

BŘEZEN

MARCH

MÄRZ

MARS

2006



ALEŠ VALČÍK / JARNÍ LOUKA, akvarel, 90 × 70 cm

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30

DUBEN

APRIL

APRIL

AVRIL

2006



MAGDA VALČÍKOVÁ / ZRZEK, olej / plátno, 105 x 105 cm

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31

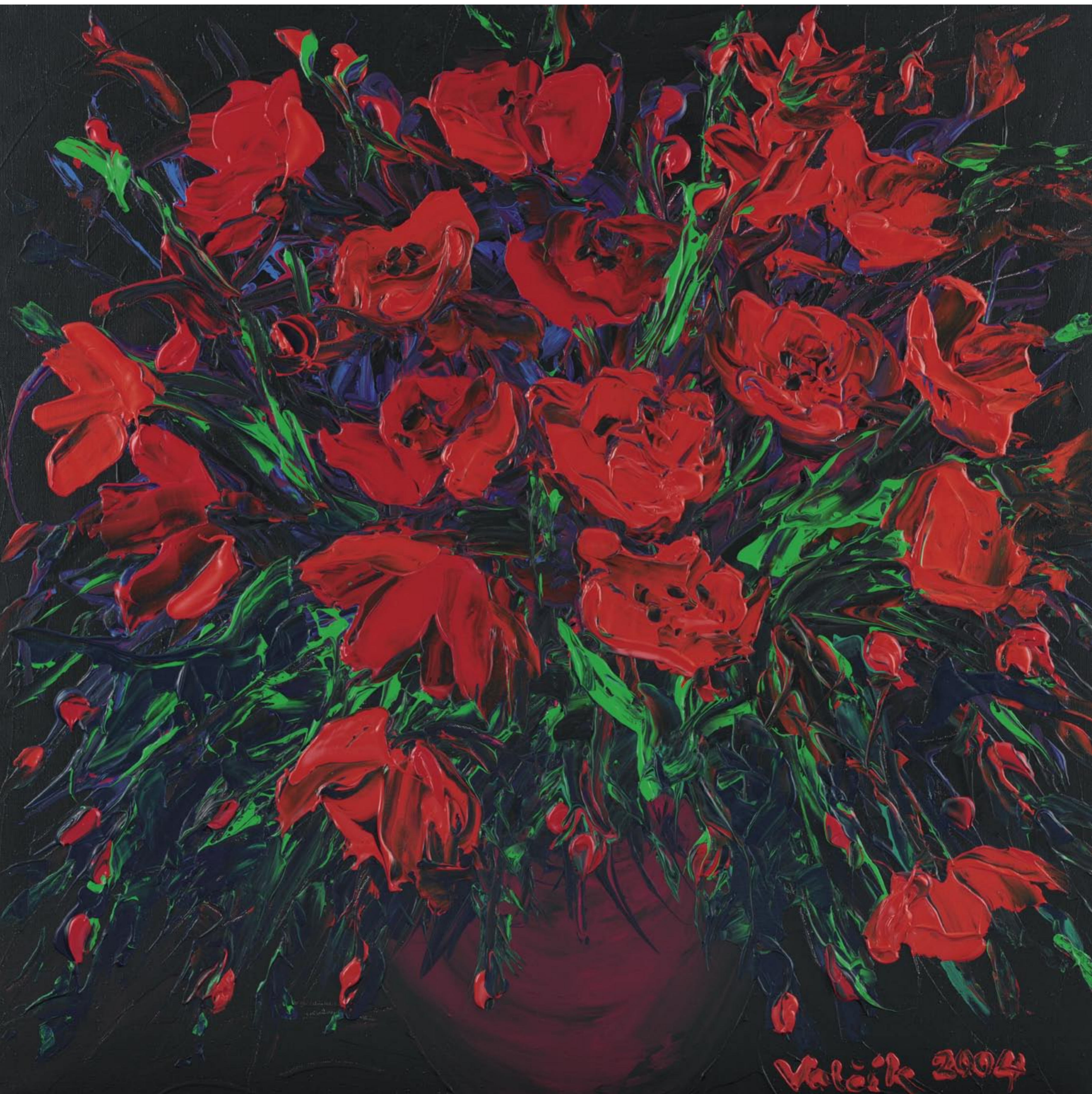
KVĚTEN

MAY

MAI

MAI

2006



JOSEF VALČÍK / VLČÍ MÁKY, acryl / plátno, 120 × 120 cm

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30

ČERVEN

JUNE

JUNI

JUIN

2006



MAGDA VALČÍKOVÁ / PIVOŇKY, olej / plátno, 85 × 85 cm

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31

ČERVENEC

JULY

JULI

JUILLIET

2006



JOSEF VALČÍK / KYTICE V HNĚDÉ VÁZE, acryl / plátno, 120 × 120 cm

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31

SRPEN

AUGUST

AUGUST

AOÛT

2006



Aleš Valčík 2005

ALEŠ VALČÍK / PODVEČER NA RYBNÍCE, akvarel, 90 × 70 cm

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30

ZÁŘÍ

SEPTEMBER

SEPTEMBER

SEPTEMBRE

2006



MAGDA VALČÍKOVÁ / PODZIMNÍ KYTICE, olej / plátno, 105 x 105 cm

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31

ŘÍJEN

OCTOBER

OKTOBER

OCTOBRE

2006



ALEŠ VALČÍK / PODZIM V LESE, akvarel, 90 × 70 cm

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30

LISTOPAD NOVEMBER NOVEMBER NOVEMBRE 2006



JOSEF VALČÍK / VÁNOČNÍ KYTICE, acryl / plátně, 120 × 120 cm

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31

PROSINEC DECEMBER DEZEMBER DECEMBRE 2006



© foto: J. Valčík, Aleš

Čas a nadčasovost obrazů přírody Aleše Valčíka

Aleš Valčík přispěl do kalendáře čtyřmi akvarely, zprůměrujícími měsíc leden, duben, září a listopad. I on, jako Magda, to čini prostřednictvím jednoho jediného zřunu. Ted to není zářící, ale krajinnomalba. Už tím je něco odlišnost Magdinych výřezů krajiny paměti a Alešových zřádně aktuálních záznamů fyziky, tedy čehosi neustalé radičního a plodního, a proto i časového. Rozdíly mezi Alešovým a Magdinyým přístupem k malování krajiny jsou patrné na první pohled a projevují se především ve způsobu malby stejně jako ve výběru námětů, i když nechcby ani společně či příbuzné znaky. Mezi ty druhé patří vyřsnění člověka z obrazu, nedávno v historické, příběhové složky. Ale přítomné jsou i jiné podobnosti: například vztah civilizované krajiny zastoupené především znaky domů a obydlí, uvotěných věcí a krajiny přírodní ve všech podobách krajiny nebeské, vodní i pozemské, jak to můžeme pozorovat u měsíce leden. Proto mají Alešovy obrazy úplně jiný charakter. Jsou převážně vybudované na jednoduchém rozdělení horizontu na nebe a zem. Tato stěrká, nadčasová stěrká je však naplněna různými modifikacemi pohybu. Nebe nikdy není abstraktní barevná plocha. Naopak je obláčné, proměnlivé, plynné. Zem je zřídkaždy zastoupena amorganickými přírodní, ale naopak, přirodá živa: vegetace, rozlíný, dřeviny, vodní toky, jezera, mofe, četné plešatě jsou prezentované na ploše a výlučně v prostoru, přece jen somy o sobě reprezentují nepředvídatelné změny, a to tím rozmanitě časovost. Akvarelová technika, již se Aleš upsal, takového časové vidění podporuje. Tak jako je v zobrazení vodního toku vnítně přítomná paměť sil, proudů, rychlost a směrů, má i akvarel v sobě zápis rychlého nahozet, rozvlnění a prolínání vodových barev, které mají dokonce vlastní, malím nikdy ne úplně regulovanou živelnost. Právě štet subjektivní časovosti nakopu a autonomní časovosti tekoucí barvy vsokují do podložky stejně jako do barev sousedních je zase nezrušitelnou paměť akvarelu. Malování Aleš Valčíka osciluje mezi těmito formami námětové, rukopisové a mediové paměti, aby přetvářko chronologicky kvantitativě čas směrem k tvání. Proto ani on, i když je k tomu ze všech tří Valčíků nejblíže, neobzahuje vnější světi. Ale ani nepřizpůsobuje tak jako Magda světi jako zřetě, zjednodušenou vzpomínku. Značujíve krajinu v jejím neopakovatelném rytmu, v jejích nerudkovatelných rytmech a rozplývání, ve stavu vzniku a zániku, v modalitě nastávání. Živel nastávíní pohlcuje všechny naznačené formy paměti, zmocňuje se malby, žije jím i vnímátel, ale přesto k němu proniká i ticho nadčasovosti. Alešova malba není gestická, hluchá, povrchně dynamická. I když v ní najdeme diagonály, podhledy, nikdy nejsou extrémní a dramatické, ale jsou podřízeny horizontálnímu pořádku lehkosti tvání, jehož nepřítelím je prostorová popisnost. Alešovy akvarely jsou nepřehlédlné tehdy, když se i dokázou zbavit, když dokážou rozpuští větší či menší náznaky peněrného skupení: tak je tomu v příloze dubnové krajiny se státným nebeem a tokem plešatějícího do louky zmebo v krajíně zářícího léta. I když se nám její obrazy na první pohled mohou zdát naturalistické. Namísto proměnlivého světa nám zprůměruje obraz jako tvůrbu stopu paměti, zbavenou nadbytečných detailů. Přesto však její obrazy nevyslovují monumentální stavbní či dokonce patetickou atmosféru. Ticho a nadčasovost není něčím nadpřirozeným, ale spíše každodenním, je hledaným a možná vyžutým, v každém případě důvěrným ostřivkem klidu v neustálém shonu měřitelného času. Navzdory popisováním dojmům důvěrné nadčasovosti, které na dvěka způsobó, se při postupném přiblížení k obrazům ukáže, že jejich nadčasovost není výlučná. Když přecházíme pohledem od geometrizovaných ploch lidských obydlí, nábytku, které v kompozicích svou velikostí přirozeně potají pozornost směrem k dobnějším věcem, jako jsou plochy, kyty, kurny stromů v popletí i pozadí, a skončíme při dobně podobě skvrně, pak zjistíme, že stejně jako nadčasovost začínáme neobyčejně prudce prožívat jejich tekoucí soustředěný rytmus. Není to však rytmus mětelného času, ale rytmus času osobnostního, subjektivního, rozbiřajícího se všemi směry a zasahujícího do každé části malby. Jeho znakem je, že je rozbiřavý a soustředěný zároveň. Vedle prostorového schématu objevíme tedy barevou a varovou různorodost a pestrost. Obrazy Magdy Valčíkové, ať už zobrazují kololí, zřetělněji právě tuto polaritu nehybných geometrických polí a prudkého rukopisného rytmu a jejím prostřednictvím se vyrovnávají se všeobecněji polaritou času a nadčasovostí malby. Tato protinájemně je skutečné sábezchovně zrajíve, aby se důvěrně nadčasovost mohla vyhnout dojmům, pestrosti klířivosti. Ona je v pozadí do jisté míry paradoxní malířské dílovy: zochytí zřetím, umírněnou momentou čas vůbec, včetně času roku. Dá se to pravdu udlát změnou barevného tónu, drobnými poukazy letního a zimního osne, jarními či podzimními kyty, ale to jsou jen vnější znaky. Malířské zvládnutí ročních období vyžaduje vždy jinné harmonizovat naznačené podoby času a nadčasovosti.

Zeit und Zeitlosigkeit in den Landschaftsbildern des Aleš Valčík

Aleš Valčík ist im Kalender mit vier Aquarellbildern vertreten, die die Monate Januar, April, September und November vergegenwärtigen. Auch er tut es, wie Magda, mit einer einzigen Gattung. Hier ist es nicht das Stillleben, sondern die Landschaft. Allein dadurch ist der Unterschied gegeben zwischen Magdas Ausschnitten aus Landschaften des Gedächtnisses und Alešs scheinbar aktuellen Aufzeichnungen der Physik, also des ständig Zeugenden und Gebährenden und daher auch Zeitgebundenen. Die Unterschiede zwischen Alešs und Magdas Auffassung der Landschaftsmalerei sind auf den ersten Blick sichtbar und zeigen sich sowohl in der Methode des Malens als auch in der Wahl der Sujets, wenn wir beide gemeinsame oder verwandte Merkmale nicht fehlen. Zu letzteren gehören das Verdienen des Menschen aus dem Bild, die Abwägung gegenüber historischen und narativen Komponenten. Aber es gibt hier auch andere Ähnlichkeiten: etwa die Beziehung zwischen einer zivilisierten Landschaft, welche vor allem mit Zeichen der Häuser und Behausungen, von Menschenhand geschaffenen Gegenständen vertreten ist, und der natürlichen Landschaft in allen ihren Formen, der Landschaft des Himmels, des Wassers, der Erde, so wie wir es auf dem Bild des Monats Januar sehen können. Trotzdem haben Alešs Bilder einen ganz anderen Charakter. Sie sind überwiegend aufgebaut auf einer einfachen Teilung des Horizonts in Himmel und Erde. Dieser statische, zeilose Aufbau ist jedoch voll von verschiedenen Modifikationen der Bewegung. Der Himmel ist nie durch eine abstrakte farbige Fläche geschaffen. Im Gegenteil, er ist wolkig, wandelbar, gasförmig. Die Erde ist nur selten durch die amorganische Natur repräsentiert, sondern durch die lebendige: Vegetation, Pflanzen, Büume, Flüsse, Seen, Meer, die, obwohl sie in einer Fläche und ausschließlich im Raum dargestellt sind, allein durch sich selbst schon unvorhersehbare Wandlungen und daher auch unterschiedliche Zeitgebundenheit repräsentieren. Die Technik des Aquarells, der sich Aleš verschrieben hat, bekräftigt eine solche zeitbezogene Sichtweise. So wie in der Darstellung eines Flusses seine Kräfte, Strömungen, Geschwindigkeiten und Richtungen im Gedächtnis präsent sind und innerlich präsent sind, speichert auch ein Aquarell die Geste des schnellen Aufstromens, Verwachsens und Vermischens der Wasserfarben in sich, welche sogar ihre eigene, vom Maler nie ganz kontrollierbare Eigenynamik entwickeln. Gerade das Aufeinanderreifen einer subjektiven Zeitgebundenheit der Handchrift und der autonomen Zeitgebundenheit der Fläche, in die Grundlinie und in die Nacharbeiten einwirkenden Farbe macht das unauflösbare Gedächtnis des Aquarells aus. Das Malen des Aleš Valčík bewegt sich zwischen diesen Formen des Gedächtnisses, zwischen dem des Sujets, der Handchrift und des Mediums, um die chronologische zeitliche Zeit in Richtung des Fortdauerns zu überschreiten. Auch er, obwohl er von allen drei Valčíks diesem Punkt am nächsten kommt, bildet nicht die äußere Welt ab. Aber er vergegenwärtigt sie auch nicht wie Magda als Stillleben, als vereinfachte Erinnerung. Er stellt die Landschaft in ihrem unvierderhohen Dauern dar, in ihren nicht reduzierbaren Rhythmen und Auflösungen, im Werden und im Untergang, in der Modalität des Anbrechens. Das Element des Anbrechens rhythmisch sich aller der erwählten Formen des Gedächtnisses, beherrscht das Bild, wirkt auch auf den Betrachter, zu dem jedoch auch die Stille der Zeitlosigkeit durchdringt. Alešs Malen ist nicht gestisch, nicht laut, nicht oberflächlich dynamisch. Wenn auch jeder Diagonalen oder Blicke von unten zu finden sind, sind sie nie extrem oder dramatisch, sondern der horizontalen Ordnung, der leichtigkeit des Dauerns untergeordnet, deren Feind eine einfache räumliche Beschreibung ist. Alešs Aquarelle sind dann am stärksten, wenn sie diese vermeiden, wenn sie es fertig bringen, alle stärkeren oder schwächeren Andeutungen des festen Aggregatzustandes aufzulösen: so wie im Fall der Aprillandschaft mit dem goldgelben Himmel und dem in die Aue übersiehenden Fluss, oder im Bild des Monats September, wo die Erde, die Bäume, die Wolken dem gleichen Element der Zeit, dem Element des fließenden, wie in der Novemberlandschaft, die den Horizont übersteigt, in der Kommunikation mit den Bildern von Magda. Dagegen beginnt sich Alešs Aquarell in der Novemberlandschaft, die den Horizont verloren hat und vertikal durch Baumstämme gegliedert ist, welche in das kreisende Element des Laubs eindringen, dem Malen des Josef Valčík anzunähern.

Time and Timelessness in the Nature Paintings of Aleš Valčík

Aleš Valčík has contributed four watercolors to this calendar, visualizing the months of January, April, September and November. Much as Magda has done, Aleš works through only one genre – not the stilllife but landscape painting. This fact alone dictates the differences between Magda’s “sliced” landscapes of memory and Aleš’s seemingly actual record of physics, i. e. something continuously fertile and productive and therefore associated with time. The differences between Aleš’s and Magda’s approaches to landscape painting are clear at first glance and manifest themselves both in the type of painting and the selection of motifs. Of course there are common or related elements as well. Among the latter are the ousting of human beings and a distrust of historical, story-telling elements. There are other common motifs, such as the inclusion of a landscape in a sliced landscape, indications of a simplified memory. He depicts the landscapes in all of their unique permanence, in their irreducible rhythms and production, at the moment of creation and extinction, in the modality of the dawn. The element of the dawn encompasses all the forms of memory that have been mentioned, empowers the painting, living within it as a perceiver and yet entering it as the agent of timelessness. Aleš’s painting is not full of gestures, noisy and superficially dynamic. Even when we do find diagonals or views in them, they are never extreme or dramatic; but are subdued by the horizontal order of the lightness of permanence, the enemy of which is spatial descriptiveness. Aleš’s watercolors have the greatest impact when they eliminate this feature, when they are able to erase major and minor elements of state: examples can be seen in the April landscape with its yellowish-gold sky and a stream flowing into a meadow and in September, where the land, trees and clouds are subordinated to the element of flow. When this element becomes thicker, as is the case in the January landscape, interaction with Magda’s paintings begins. On the other hand when the landscape has lost its horizon, which is instead divided by tree trunks and penetrates into the circular elements of leaves - as is the case in the November landscape - Aleš’s watercolors are moving towards the painting of Josef Valčík.

Temporalité et intemporalité dans la représentation de la nature chez Aleš Valčík

Aleš Valčík a contribué au calendrier par quatre aquarelles représentant les mois de janvier, avril, septembre et novembre. Comme Magda, il utilise un seul genre: ce n’est pas la nature morte, mais le paysage. Il y a en effet une différence entre les prises de vue du paysage mémorial de Magda et les notations des états apparemment actualisés de la physy d’Aleš - notations des gestations perpétuelles et des renaissances, autrement dit du temporel. La différence entre l’approche d’Aleš et celle de Magda ressort au premier coup d’œil: une autre écriture, un autre choix thématique. Cependant des points communs et des analogies existent: la mise à l’écart de l’élément humain, la méfiance à l’égard des éléments historiques, narratifs. On remarque encore d’autres ressemblances - la relation entre le paysage civilisé, indiqué par des signes d’habitat et de des artefacts, et le paysage naturel avec tous ses éléments - eau, terre - comme le montre justement la représentation du mois de janvier. Pourtant, les peintures d’Aleš ont un caractère bien différent. Leur construction respecte pour le plupart un agencement simple de l’horizon en ciel et terre. C’est un agencement statique, intemporel, mais qui est animé par différentes modalités de mouvements. Les liens ne sont jamais formés par une surface-couleur abstraite. Au contraire, ils sont noueux, changeants, vaporeux. La terre est représentée moins par des éléments minéraux que par la nature vivante - plantes, arbres, cours d’eau, lacs, mer, qui - même saisi en surface et avec des moyens picturaux - contiennent des changements imperceptibles en la diversité du temps. La technique de l’aquarelle et Magda’s aquarelle s’est aussi favorisée cette approche temporelle. Si dans la représentation d’un cours d’eau toute posture présente la mémoire des courants - de leur force, vitesse et direction, l’aquarelle recrée elle aussi l’inscription du jet rapide, de la dilution, de l’interpénétration des couleurs qui gardent leur propre spontanéité que le peintre ne peut jamais maîtriser entièrement. La collision du temporel subjectif de l’écriture picturale avec le temporel autonome de la couleur fratche pénétrant dans le support aussi bien que dans les couleurs environnantes forme la mémoire indélébile de l’aquarelle. La peinture d’Aleš Valčík oscille entre ces formes de la mémoire thématique, picturale et générique dans le but de transcender le temps quantitatif, mécanique, et d’aboutir à la durée. Même si, parmi les trois Valčík, Aleš est le plus Magda du monde extérieur, il n’en fait pas l’objet de sa peinture. Il évite également la figuration d’un souvenir simplifié, comme le fait Magda dans ses natures mortes. Aleš saisit le paysage dans l’unicité de sa durée, dans ses rythmes irréductibles, dans ses dissolutions, naissances et annihilations - dans son devenir. Le devenir engloût toutes les formes précitées de la mémoire, s’empare de la peinture, anime le spectateur qui, malgré cela, se sent absorbé par le silence de l’intemporel. La peinture d’Aleš n’est pas gestuelle, bruyante ou superficiellement dynamique. Même si nous y trouvons des diagonales, des perspectives ascendantes, elles ne sont jamais extrêmes et dramatiques, mais bien subordonnées à l’ordre horizontal de la légèreté de la durée qui, elle, n’a d’ennemi que le descriptivisme spatiale. Les aquarelles d’Aleš sont les plus fortes là où elles réussissent à se défaire de corps solides, à les dissoudre jusqu’aux moindres indices. Il en est ainsi, par exemple, dans le paysage d’avril, avec son ciel jaune d’or et un cours d’eau qui transforme en temporelle - ou bien dans le paysage de septembre où la terre, les arbres et les nuages subissent la même liquéfaction. Là où les éléments se solidifient, comme dans le paysage de janvier, une communication s’établit avec la peinture de Magda. Par contre, dans le paysage de novembre - qui a perdu son horizon pour être articulé par les verticales des arbres traversant le tourbillon des feuillages - l’aquarelle d’Aleš amorce un mouvement en direction de la peinture de Josef Valčík.



© foto: J. Valčík, Magda

Čas a nadčasovost v krajinách a zátiších Magdy Valčíkové

V předkládaném kalendáři se Magda Valčíková představuje pěti olejomalbami. Jedna z nich tvoří úvodní malbu, čtyři zbývající zprůměrují měsíce únor, květen, červenec a říjen. Z pěti maleb jsou dvě výřez krajiny, jedna zřetím a poslední dvě kytcemi, přesněji řečím mezi zářnem zářící a kyty. Pronikání zářící do kyty, které můžeme nepochybně pozorovat i na Magdinych krajínách, přitom je nazýváme každé výřez krajiny, není v jejím díle ničím nahodilým ani momentálním či aktuálním. Naopak, je dílem trvalým a charakteristickým a současně okamžitě zaznamatelným. Ve všech třech zářních, jinně se malířka věnuje, čímte bezprostředně zastavíte čas. Magda Valčíková se pečlivě vyhýbá všemu, co by mohlo čas evokovat. Nemáuje série obrazů, zaznamenávající proměny okolního světa, nevybílá si naprotiv scény, nevypovídá příběhy, neovokuje polívy v obrazech nepropovídatelným lidským gestem. Soustřeďuje se na věci, domy, které se vyznačují určitým bezčasím nadčasovosti. Člověka pokláme v jejích obrazech žilko, zvlte sice zářící, ale téměř vždy zřetím zářící zářící. Nadčasovost nám v Magdinych obrazech připomíná, že malířka nepřestipuje vnější světi. I když se nám její obrazy na první pohled mohou zdát naturalistické. Namísto proměnlivého světa nám zprůměruje obraz jako tvůrbu stopu paměti, zbavenou nadbytečných detailů. Přesto však její obrazy nevyslovují monumentální stavbní či dokonce patetickou atmosféru. Ticho a nadčasovost není něčím nadpřirozeným, ale spíše každodenním, je hledaným a možná vyžutým, v každém případě důvěrným ostřivkem klidu v neustálém shonu měřitelného času. Navzdory popisováním dojmům důvěrné nadčasovosti, které na dvěka způsobó, se při postupném přiblížení k obrazům ukáže, že jejich nadčasovost není výlučná. Když přecházíme pohledem od geometrizovaných ploch lidských obydlí, nábytku, které v kompozicích svou velikostí přirozeně potají pozornost směrem k dobnějším věcem, jako jsou plochy, kyty, kurny stromů v popletí i pozadí, a skončíme při dobně podobě skvrně, pak zjistíme, že stejně jako nadčasovost začínáme neobyčejně prudce prožívat jejich tekoucí soustředěný rytmus. Není to však rytmus mětelného času, ale rytmus času osobnostního, subjektivního, rozbiřajícího se všemi směry a zasahujícího do každé části malby. Jeho znakem je, že je rozbiřavý a soustředěný zároveň. Vedle prostorového schématu objevíme tedy barevou a varovou různorodost a pestrost. Obrazy Magdy Valčíkové, ať už zobrazují kololí, zřetělněji právě tuto polaritu nehybných geometrických polí a prudkého rukopisného rytmu a jejím prostřednictvím se vyrovnávají se všeobecněji polaritou času a nadčasovostí malby. Tato protinájemně je skutečné sábezchovně zrajíve, aby se důvěrně nadčasovost mohla vyhnout dojmům, pestrosti klířivosti. Ona je v pozadí do jisté míry paradoxní malířské dílovy: zochytí zřetím, umírněnou momentou čas vůbec, včetně času roku. Dá se to pravdu udlát změnou barevného tónu, drobnými poukazy letního a zimního osne, jarními či podzimními kyty, ale to jsou jen vnější znaky. Malířské zvládnutí ročních období vyžaduje vždy jinné harmonizovat naznačené podoby času a nadčasovosti.

Zeit und Zeitlosigkeit in den Landschaften und Stillleben der Magda Valčíková

Im vorliegenden Kalender stellt sich Magda Valčíková mit fünf Ölbildern vor. Einies leitet den Kalender ein, die vier anderen vergegenwärtigen die Monate Februar, Mai, Juli und Oktober. Zwei Bilder sind Ausschnitte einer Landschaft, eins stellt ein Stillleben dar, und die letzten beiden sind Blumensträuße, genauer eine Verschmelzung der Gattung Blumenstrauß und Stillleben. Das Eindringen des Stilllebens in die Landschaft, das zweifellos auch an ihren Landschaften zu beobachten ist (aus diesem Grund nennt ich sie Ausschnitte von Landschaften), ist in ihrem Werk nichts Zufälliges, auch keine nur momentane oder vorübergehende Erscheinung. Im Gegenteil - es ist etwas Dauerhaftes, Charakteristisches und fällt sofort ins Auge. In allen drei Gattungen, die Magda Valčíková malt, spüren wir deutlich das Stillleben der Zeit. Sie meint sorgfältig alles, was die Zeit ewigeren könnte. Sie malt keine Serien von Bildern, welche die Wandlungen der Landschaft dokumentieren würden, sie wählt keine narrativen Geschichten. Sie erzählt keine Geschichten, evanziert keine Bewegungen. Sie konzentriert sich auf Sachen, auf Häuser, die sich durch eine bestimmte Zeitlosigkeit auszeichnen. Menschen treffen wir in ihren Bildern nur selten an, sie treten häufiger, aber immer in einer statischen Position. Die Zeitlosigkeit erinnert uns in ihren Bildern daran, dass die Malerin nicht die äußere Welt umschreibt, auch wenn ihre Bilder auf den ersten Blick naturalistisch anmuten könnten. Anstatt einer veränderlichen Welt vermitelt sie uns das Bild als einen bleibenden Eindruck des Gedächtnisses, befreit von jedem überflüssigen Detail. Trotzdem wecken ihre Bilder keine monumentale, feierliche oder gar pathetische Stimmung. Stille und Zeitlosigkeit sind nichts Übernatürliches, viel eher etwas Alltägliches, sind eine vielleicht ersehnte, auf jeden Fall eine vertraute Insel der Ruhe im ständigen Trubel der messbaren Zeit. Trotz des beschriebenen Eindrucks einer vertrauten Zeitlosigkeit, welche auf den Zuschauer wirkt, zeigt sich bei näherer Betrachtung, dass ihre Zeitlosigkeit keinesfalls absolut ist. Wenn wir unseren Blick steifen lassen von den geometrisierten Flächen der menschlichen Behausungen, der Möbel, obwohl in den Kompositionen durch ihre Größe unsere Aufmerksamkeit natürlich auf sich ziehen, in Richtung auf kleinere Sachen wie Früchte, Blüten, Baumwipfel im Vorder- und Hintergrund, und bei den winzigen farbigen Punkten landen, stellen wir fest, dass wir erblicken wie die Zeitlosigkeit ungewöhnlich stark auch ihren punktierten konzentrierten Rhythmus wahrnehmen können. Es ist jedoch kein Rhythmus einer messbaren Zeit, sondern unserer persönlichen, subjektiven Zeit, der in alle Richtungen auseinander läuft und jeden Teil des Gemäldes erfasst. Sein Merkmal ist, dass er auseinanderbreitend und konzentriert zugleich ist. Neben dem räumlichen Schematismus entdecken wir also eine Vielfalt und Buntheit der Farben und Formen. Die Bilder der Magda Valčíková verkörpern, was auch immer sie darstellen, gerade diese Polarität der unbeweglichen geometrischen Felder einerseits und eines heftigen handschriftlichen Rhythmus andererseits, was uns ermöglicht, sich mit der allgemeineren Polarität der Zeit und der Zeitlosigkeit des Gemäldes auseinanderzusetzen. Diese Spannung ist wirklich selbstbehaltend: sie bürgt dafür, dass die vertraute Zeitlosigkeit nie ruhend, die Buntheit nicht schreiend wird. Sie steht eigentlich auch im Hintergrund der gewissermaßen paradoxen Aufgabe, die sich die Malerin gestellt hat: mit Hilfe des Stilllebens, mit einem Momentbild die Zeit darzustellen, die Zeit im Allgemeinen einschließlich der Zeit eines Jahres. Dies kann gewiss auch mit Änderungen des Farbtons, mit kleinen Hinweisen auf Sommer- und Winterfrüchte, auf Frühlings- und Herbstblumen erzielt werden, aber das sind nur äußere Merkmale. Die Jahreszeiten malerisch zu bewältigen heißt auch die angelegentlich Gestaltungsformen der Zeit und Zeitlosigkeit immer anders zu harmonisieren.

Time and Timelessness in the Landscapes and Bouquets of Magda Valčíková

Magda Valčíková is represented by five paintings in this calendar, one of which is the cover art. The other four are for the months of February, May, July and October. Two of these five paintings are “sliced” landscapes, one is a stilllife and the remaining two are bouquets - or to be more precise something between a bouquet and a landscape. The infiltration of elements of stilllife into bouquets can also be clearly seen in her landscapes, which is why I have referred to them as “sliced landscapes” since there is nothing accidental, current or momentary in her works. In fact they are characterized by something permanent and characteristic and at the same time irreducibly recordable. In all three genres that Magda Valčíková focuses on, we sense the immediate stoppage of time. Magda Valčíková carefully avoids anything that might in some way evoke time. She does not paint series of paintings recording the changes in the surrounding world; she does not select narrative scenes; she does not tell stories; she does not evoke movement in her paintings with improbable human gestures. She focuses on things and houses that are characterized by a certain freedom from time or timelessness. Only rarely will we come across a human figure in her paintings and while animals are more common, they are almost always in a static pose. Timelessness in Magda Valčíková’s paintings reminds us that this painter is not recording the world around us even though her paintings may in fact seem naturalistic at first glance. In place of a changing world she brings to our minds the painting as a permanent record of memory cleansed of irrelevant details. Yet, her paintings do not recall momentary color series or an emotional atmosphere. She records timelessness as nothing momentary, but one rather steady, something gathered for and perhaps sought after, but in any event they represent an intimate island of calm in the endless running of time’s measures. Yet in spite of the intimate timelessness of the features described and which impact the viewer, a closer view of the paintings shows that their timelessness is not exclusive. When we shift our view from the geometric shapes of human dwellings and furniture, which given their size in the composition naturally draw our attention towards smaller objects such as fruits, flowers and teetop in both the foreground and background - ending up with small blotches of color, we realize that we are under the unusually strong influence of her concentrated, flowing rhythm. This is not the rhythm of measured time, however, but a rhythm of time that is personal, subjective, spreading out in all directions, impacting each and every corner of the painting. Its mark is both divergent and concentrated at the same time. Thus in association with a schematic notion of space, we discover a variety and diversity of shapes and colors. Paintings by Magda Valčíková, regardless of what they depict, embody precisely this polarity between static geometric fields and sharp movements of the brushstrokes and through them come to terms with the universally polarity between time and timelessness of painting. These counterpoints are in reality a means of self-preservation: they ensure that the intimate sense of timelessness is able to avoid sentiment, the gaudiness of variety. The timelessness is in the background of what is to a certain degree a paradoxical task for the artist: capture a frozen moment in time, including the time of year, with a stilllife. This can be accurately done with changes in the tone of color, subtle indications of summer and winter fruits, spring and fall flowers; but these are external markers. The painter’s mastery of the seasons always demands the harmonizing of the indicated forms of time and timelessness.

Temporalité et intemporalité dans les paysages et les natures mortes de Magda Valčíková

Le calendrier contient cinq images de Magda Valčíková: la peinture introductive et celles qui renvoient aux mois de février, mai, juillet et octobre. Parmi les cinq images, il y a deux prises de vue paysagistes, une nature morte et deux bouquets de fleurs qui s’apparentent aux natures mortes. La pénétration de la nature morte dans la représentation des bouquets de fleurs, et qui se manifeste également dans les paysages de Magda (c’est pour cette raison que je les désigne plutôt comme des prises de vue), n’est pas un phénomène accidentel, fortuit ou momentané. Il s’agit, au contraire, d’une constante caractéristique et voyante. Dans les trois genres, auxquels Magda se consacre, on ressent, immédiatement, le temps arrêté. Avec préméditation, Magda Valčíková évite tout ce qui pourrait évoquer le temps. Elle s’abstient de peindre des séries qui représenteraient les métamorphoses du monde environnant, elle fait ses scènes narratives, évite l’époque, n’évoque pas le mouvement, rend improbable la présence du geste humain. Elle concentre son attention sur les objets et les maisons qui expriment l’idée de l’intemporel, de l’actuel. Il est rare de rencontrer une figure humaine sur ses toiles. Ses animaux, s’ils sont plus présents, sont représentés presque toujours dans une pose statique. L’intemporel des tableaux de Magda nous rappelle que le peintre ne transcrit pas le monde extérieur, même si à première vue ses peintures peuvent sembler naturalistes. À la place du monde changeant, Magda nous propose l’image comme une trace persistante de la mémoire, dégagée des détails superflus. Malgré cela, ses tableaux n’évoquent pas une atmosphère monumentale, somptueuse ou pathétique. Le silence et l’intemporel n’ont rien de surmaturé, ils relèvent du quotidien: c’est un état de paix intime, recherchée et peut-être désirée, un flot au milieu du tumulte et du temps mesuré. L’intemporel intime qui frappe le spectateur révèle toutes, lors d’un examen détaillé, sa nature non exclusive. Le regard glisse sur les surfaces géométrisées de l’habitat vers les meubles qui par leur taille attirent l’attention sur les détails et les menus objets - fruits, fleurs, couronnes d’arbres du premier plan et de l’arrière-plan - avant de nous conduire vers une petite tache de couleur: ainsi, à côté de l’intemporel, nous percevons fortement le rythme condensé des taches et des points. Ce n’est pas le rythme du temps mesuré, objectif, mais celui du temps personnel, subjectif, qui s’éparpille dans toutes les directions, dans tous les recoins de la peinture. C’est un rythme, à la fois dilaté et concentré, inscrit dans le schéma spatial statique, dans la variété des formes et la diversité des couleurs. Quel que soit leur thème, les tableaux de Magda Valčíková incarnent la polarité des pans géométriques immobiles et du rythme intime de l’écriture: c’est ainsi qu’ils s’acquittent de la polarité du temporel et de l’intemporel. Cette bidirectionnalité contradictoire s’avère salvatrice: elle protège l’intemporel intime devant le sentimentale, la variété des couleurs devant le ton crudit. Elle soutient la fonction paradoxale de la peinture: saisir par la nature morte - un instantané de la mort - le temps et la saison. Cela peut se faire, il est vrai, par la modification des tons, par des détails renvoyant aux fruits d’été ou d’hiver, aux fleurs de printemps ou d’automne. Mais ce ne sont que des signes extérieurs. Car la vraie maîtrise de la représentation des saisons exige une harmonisation toujours renouvelée et différente du temporel et de l’intemporel.



© foto: J. Valčík, The Best of 2006

Čas a nadčasovost kytic Josefa Valčíka

Josef Valčík zvolil na evokaci ročních období překvapivě také jediný žánr: kytičky. Překvapivě proto, že jeho druhový a žánrový repertoár je nejrozmanitější. Druhové ho v současnosti nebývá jen malba, ale fotografie a socha. Žánrově je možno euvidovat jak portréty, tak i akty, krajiny, a to i symbolické, obrazy pohyblivé se na hranici abstrakce, a konečně i kytice. Zložení duhového i žánrového repertoáru má nesporně své důvody. Kromě vnějších, o kterých je možno se jen dohadovat, přičemž jedním z nich může být i úsilí o jednotnou kolekci, jsou to především důvody vnítní. Pokusím se vysvětlit, že úže souvisí se tematizací času a nadčasovostí. Porovnámeli Josefový kytičky s Magdinyými, zjistíme, že ty druhé jsou vždy postavené do váz na stolech, ztvárněných jako ubírající plochy, anebo abstraktní pozadí členené na horní a dolní část obrazu. Souvisí to s popsávaným charakterem Magdina malování, v němž sehnávají důležitou úlohu jak geometrizované plochy, tak i dynamické drobné skvrny. Proto květy těchto kytic nikdy nepřekřývají prostorovou výstavbu obrazu, ale dynamicky se vůči ní vymezují. Josefový kytičky malované křivkym jsou naopak rozplývání. I když v nich čteme i obkřipující prostor stejně jako plochy vůči či dokonce náznaky podložky, na které stojí, přece jen expandují do celé plochy obrazu. Nejvíce fascinující obrazy poskytnou právě tehdy, když celý obraz pobíhá, tak jako v případě čerňových rudých mók. Tehdy i nejlípší průzřevně jejich neopakovatelnou časovost. Není to časovost rozplývání, ani rytmické zastavání, ale časovost hnutí malířské hmoty, záznam motorické časovosti gesta. To způsobuje, že Josefový obrazy jsou v porovnání s Alešovými a Magdinyými nejrelatiřnější. Vůbec nepřekvapuje, že Josef Valčík touží malovat tělem, že modeluje nejen malířskou, ale i sochařskou hmotu. Tato časovost ve svých efektivních pohybech vynší na povrch i elementární symboly. To je případ Josefových i abstraktní směřujících obrazů, kde si časovost sama vytváří svůj nadčasový symbolický protipól. V případě kytic se však nic podobného neděje. A tak se zdá, že jsme uchvátni jediným žilem motorické časovosti, v němž se mění pouze základní barevný tón, aby pojmenoval příslušné časové období. Když jsem zvolil svou uchvátnou, pak proto, abych se tímto časovost nejenže ozvláštne obrazovou plochu, ale též malba je vybudována tak, jako bychom do ní padali a ocitali se přímo v jejím víru. Umožňují to rozličné pohledy, které jsou viditelné tehdy, kdy přece jen zaznamenané fragmenty stolu, prostoru, vzduchu, větry. Tehdy si uvědomujeme, že Josefový kytičky mohou být malovány jak z pohledu, tak i nadhledu, zepředu i z mírného úhlu. Tento „skladabné - pohledový“ způsob malování vždy signalizuje, že nemalují to, co vidíme, ale to, co vím. Platí to i pro Josefový obrazy s dodatkem, že to, co vím, není led racionální vědění, za jehož náznaky bychom mohli považovat například různé obrazové plochy na popletí a pozadí, horní a dolní část, ale především světlé tělo, které je haptické. Tyto formy vědní jsou skrytými podobami malování, které v sobě obsahují časovost. Někdy mezi nimi a motorickou časovostí je hlavním Josefovým příspěvkem k tématu ročních období. Omezení žánrové pestrosti na jednotný podklad tedy tvoí apoteózu ič nadčasový rámec různorodých podob motorické časovosti právě proto, aby tento druh časovosti vynikl a přispěl ke zpečetění těch, které předvádějí Magda a Aleš.

Zeit und Zeitlosigkeit in den Blumensträußen des Josef Valčík

Josef Valčík wählte zum Evozieren der Jahreszeiten überraschenderweise auch eine einzige Gattung: die Blumensträuße. Überraschend deswegen, weil sein künstlerisches Repertoire am vielfältigsten ist. Sein Schaffen umfasst nicht nur Bilder, sondern auch Fotografien und Skulpturen, und unter seinen Bildern sind Porträts und Akte, Landschaften, auch symbolische Traumlandschaften, Bilder an der Grenze zum Abstrakten, und schließlich auch Blumensträuße zu finden. Die Einengung des Gattungspotentials hat zweifellos ihre Gründe. Neben den äußeren, über die wir nur Vermutungen anstellen können, wobei einer von ihnen das Streben nach einer einheitlichen Kollektion sein mag, sind es in erster Linie innere Gründe. Ich versuche zu erläutern, wie eng sie mit der Thematisierung von Zeit und Zeitlosigkeit zusammenhängen. Vergleichsweise mit denen von Magda, stellen wir fest, dass die letzteren immer in Vasen stehen, auf Tischchen, die wie nach hinten laufende Flächen dargestellt sind, oder als abstrakte Hintergrund, gegliedert in den oberen und unteren Teil des Bildes. Dies hängt zusammen mit der beschriebenen Art des Malens von Magda, in dem sowohl geometrisierte Flächen eine wichtige Rolle spielen wie auch dynamische kleine Punkte. Die Blüten dieser Sträuße verdecken nie den räumlichen Aufbau des Bildes, sondern grenzen sich gegen ihn dynamisch ab. Josefs mit Akryl gemalte Blumensträuße wuchern dagegen auseinander. Obwohl auch in ihnen der umliegende Raum, Formen der Vasen oder gar Andeutungen einer Unterlage, auf der sie stehen, zu entdecken sind, expandieren sie in die gesamte Fläche des Bildes. Die faszinierendsten Bilder entstehen, wenn sie das ganze Bild erfassen, so wie im Fall des roten Mohns auf dem Jubiläum. Dann erleben wir ihre unwiederholbare Zeitgebundenheit am stärksten. Es ist weder eine Zeitgebundenheit des Auflörens, noch eine Rhythmisierung der farbigen Punkte, sondern eine Zeitbezogenheit des Knetens der Malermasse, eine Aufzeichnung der motorischen Zeitgebundenheit einer Geste. Das hat zur Folge, dass Josefs Bilder im Vergleich mit denen von Aleš und Magda den stärksten Reliefcharakter haben. Es überrascht nicht, dass Josef Valčík am liebsten mit dem ganzen Körper malen möchte, dass er nicht nur die Malermasse knetet, sondern auch die des Bildhauers. Diese Zeitgebundenheit bringt in ihren affektiven Bewegungen auch elementare Symbole an die Oberfläche. Das ist bei Josefs, zu Abstraktion tendierenden Bildern der Fall, wo die Zeitgebundenheit selbst ihren zeitlosen symbolischen Gegenpol herbeizitielt. Im Fall der Blumensträuße geschieht so etwas nicht. Und so scheint es, dass wir von einem einzigen Element der motorischen Zeitgebundenheit gefesselt sind, in dem sich der Grundton der Farbe ändert, um die jeweilige Jahreszeit zu benennen. Als ich das Wort gefesselt wählte, wollte ich damit zum Ausdruck bringen, dass diese Zeitgebundenheit nicht nur die ganze Fläche des Bildes beherrscht, sondern dass das Gemälde so aufgebaut ist, als ob wir hineinfallen würden und direkt in seinen Strudel geraten. Dies machen die unterschiedlichen Blickwinkel möglich, welche nur dann sichtbar werden, wenn wir Fragmente des Tisches, des Raumes, der Vase verzeichnen. Dann wird uns bewusst, dass Josefs Blumensträuße sowohl aus der Perspektive von unten wie von oben, von vorn wie aus einem kleinen Winkel gemalt werden können. Diese kompositisch-perspektivische Art signalisiert uns immer, dass ich nicht das male, was ich sehe, sondern das, was ich weiß. Das gilt auch für Josefs Bilder mit dem Zusatz, dass das, was ich weiß, kein rationales Wissen ist, das wir in Anstehen etwa in der Teilung der Fläche des Bildes in Vordergrund und Hintergrund, in einen oberen und unteren Teil finden können, sondern in erster Linie das Wissen des Körpers, welches haptisch ist. Diese Formen des Wissens sind verborgene Existenzformen der Zeitlosigkeit, welche wir in der Regel mit dem Wissen verbinden. Die Spannung zwischen ihnen und der motorischen Zeitgebundenheit ist Josefs wichtigster Beitrag zum Thema der vier Jahreszeiten. Die Einschränkung der Gattungsvielfalt auf eine einheitliche Grundlage bildet so den elementaren Rahmen der vielfältigen Formen einer motorischen Zeitgebundenheit, aber mit dem Ziel, diese Art der Zeitgebundenheit zu betonen und zur Bereicherung jener Formen beizutragen, die Magda und Aleš präsentieren.

Time and Timelessness in the Flowers of Josef Valčík

Surprisingly, Josef Valčík has also chosen one genre to evoke the seasons of the year: flowers. This is surprising because his repertoire of genres and approaches is the most varied. At the present time in addition to painting, he also works in sculpture and photography. In terms of painting genres, it is possible to find portraits, nudes, landscapes, including symbolic ones, paintings on the edge of abstract art as well as flowers. The narrowing of approach and genre clearly has its reasons. Alongside the external reasons, which may be discussed and one of which may be an attempt to produce a unified collection, these reasons are primarily internal. I will try to explain how this narrow choice is associated with the themes of time and timelessness. If we compare Josef’s flowers with Magda’s, we find that hers are always located in a vase on a table, depicted like a flowing surface or divide the painting into upper and lower halves through an abstract background. This is connected with the character of Magda’s painting, in which geometrical shapes play an important role as do small, dynamic blotches. For this reason, the flowers in her bouquets never cover the spatial field but rather limit themselves to visible areas. In contrast, Josef’s flowers expand to the entire surface of the canvas. Even if we are able to note the surrounding space of the walls or the form of the vase or even a hint of the surface to which it stands, the flowers still manage to expand to fill the entire surface of the painting. The most fascinating paintings are precisely those when they take over the whole painting, as is the case of June’s red poppies. This is also when we can most strongly experience their unique sense of time. This is not a time of wasting or a rhythmicizing of blotches but the time of kneading the painter’s material, a temporal record of gestures’ movements. This results in Josef’s painting having a greater degree of relief in comparison with those of Aleš and Magda. It comes as no surprise that Josef Valčík desires to paint the body and that he not only works with paints but with the sculptor’s clay. This temporal aspect in his affected movements also brings elementary symbols to the surface. This is the case of Josef’s painting that moves towards abstraction, where time itself creates its own timeless symbolic counterpart. In the case of his flowers, however, nothing of the sort is happening. So it would seem that we are captured by the one element of time’s movement in which only the basic color changes to reflect the relevant season. I use the word “captured” in order to convey how time not only “captures” the painting’s surface but also that the painting is created in such a way that we fall into it and are “captured” by its faith. This allows varied views that are visible even when only fragments of a table, room or vase are recorded. It is then that we become aware that Josef’s flowers could have been painted not only from below but also from above, from the front and from a slight angle. This “compositional view” method of painting always signals that I am not painting what I see but what I know. This applies as well to Josef, with the caveat that what I know is not necessarily rational knowledge, indications of which we might consider to be the division of the painting’s area into foreground and background and upper and lower sections, or more significantly, a knowledge of the body that is primarily tactile. These forms of knowledge are implicit forms of timelessness that are normally associated with knowledge. The tension between them and time’s movement is Josef’s primary contribution to the theme of the seasons. The limiting of his genre variability to one form therefore creates a repeating framework of timelessly varying forms of time’s movement in order to bring this form of time to the fore and introduce variety to those forms presented by Magda and Aleš.

Temps et intemporalité des bouquets de fleurs de Josef Valčík

Pour évoquer les saisons de l’année, Josef Valčík a choisi lui aussi - et de façon surprenante - un seul thème: les bouquets de fleurs. La surprise tient essentiellement à la grande variété thématique et générique du peintre qui pratique non seulement la peinture, mais aussi la sculpture et la photographie, et dont les thèmes forment une large gamme - portraits, paysages, paysages symboliques, peintures situées à l’entre de l’figuratif et de l’abstrait - enfin - bouquets de fleurs. L’actuelle réduction thématique et générique a été motivée par plusieurs raisons. Parmi les facteurs extérieurs, sur lesquels on ne peut que conjecturer, il y a eu sans doute la volonté de constituer une collection de tableaux qui soit homogène. Quant aux déterminants internes, je tâcherei de montrer leur connexité avec la thématisation du temporel et de l’intemporel. La comparaison des bouquets de Josef avec ceux de Magda permet de constater que ces derniers sont toujours mis dans des vases et placés

