

PATRIK HÁBL

VYHOŘELÁ ZEMĚ

140

Patrik Hábl

Vyhořelá Země na jedné straně reaguje na současné téma globálního oteplování a změny klimatu, na straně druhé řeší dočasnost až pomíjivost lidského konání. Lidstvo se po desetiletích klidného období ocitá na křižovatce, na níž dochází k „bodu zvratu“, jak vše nazval Hans Joachim Schellnhuber. Člověk, zranitelná bytost na Zemi, a stejně tak stále křehčí příroda, kterou ovlivňujeme.

Instalace nastavuje zrcadlo nejen dnešní globální klimatické proměně, ale také divotě samotnému, migraci nebo geopolitické situaci. Výstava klade otázky týkající se pomíjivosti. Co zbude za několik staletí nejen z nás, naší krajiny a našich životů, ale i z našeho kulturního dědictví?

Já hořím, říká les. Já hořím,
dělej něco, nestůj jako vyřezaná
plastiková panna,
dělej něco, has!
Sedím na bobku nad louží
a dělám účty. Aby bylo jasno, já jsem taky hořela,
ani lístečkem jsi nehnul.
Chytla jsem od vlasů a to se to šířilo,
bylo to chytlavé jak polyester,
ani lístečkem jsi nehnul,
tvářil ses, že máš zimní čas.
Já hořím, říká les. Nežvaň,
ještě si to povíme, potom, až mě zachráníš.
Sedím s vědrem na kolenou, nechce se mi
k plamenům a zpátky,
to jsou ty vztahy, nechce se nám,
až z nich bude spáleniště,
až z nich bude uhlí.

Jitka N. Srbová, Já hořím

141

kurátor

Jsi krajinář?

Za krajináře se považuji od samého začátku, přestože někdo může namítat, že jsou mé obrazy abstraktní a žádná krajina na nich není. I když v obrazech řeším technické záležitosti a jde o kombinaci různých nespojitelných technik – pořád je motivem krajina.

Jak se u tebe téma krajiny vyvíjelo?

Moje nejstarší krajiny byly popisné, symbolistní. Například obraz Bílé moře, který jsem namaloval v roce 1997 v Rusku. Je na něm zamrzlé moře, po kterém kráčí postavy, nebo další petrohradské vize, které tam člověk zažívá. Inspiraci jsem získával z cest. Okamžitý zážitek jsem si zaznamenal skicou a poté přetransformoval na plátno v jakési Raskolnikově komnatce u finského zálivu. V Petrohradu bylo v té době nějakých 30 stupňů pod nulou a setkání s ruskou duší bylo velmi intenzivní. Postupně postava z obrazu v čase mizela a s ní i horizont, až se úplně vytratila. Zbyla jen samotná krajina bez moře, bez horizontu, jako z makro nebo mikro pohledu – zkrátka jen krajina, kterou můžeme vidět z leteckého pohledu.

Jak pracuješ s motivem? Na krajinu koukáš různými směry... třeba zevnitř krajiny nebo pohled z velké „výšky“.

Krajinu vnímám ze všech úhlů a směrů, zevnitř, zespodu, seshora, nebo v řezu zeminy (krajiny). Pokud to bylo z výšky, motivem se staly vesmírné krajiny. Většinou motiv zůstával stejný. Chronologicky to šlo od postav poutnic, zamrzlého moře, přes různé vize petrohradského metra nebo procházení lesem až k apokalyptickým nebo sakrálním krajinám. Krajina zůstala, ale postupně se forma začala proměňovat. V obrazech se objevuje jeden koherentní tvar, ať už je to postava či organický tvar uprostřed plátna, který se stává součástí monochromní plochy. Nepoužívám moc barev, snažím se v úspornosti dostat pod povrch krajiny.

S monochromem jsi začal už na vysoké škole. Jaké techniky jsi používal?

Na akademii a UMPRUM to byla práce jenom s modrou, bylo to jakési mé modré období, kdy jsem používal pouze olejové barvy. Po roce 2000 modrá z obrazu zmizela a vystřídala ji černá. Vznikaly černobílé obrazy. Barva se v mých dílech převážně neobjevovala. Ve Slovinsku, kde jsem strávil několik týdnů, jsem pozoroval les. Studoval jsem jeho chvění a pohyb. To bylo fascinující. Seděl jsem dlouhé hodiny a pozoroval krajinu v pohybu. Viděl jsem, jak se pohybuje nejen ve světle, ale i v korunách stromů. To jsem se snažil zakomponovat také do mých typických krajin, které vznikaly válci. Zajímavé je, že někdy mezi 2000 až 2005 jsem u obrazu musel sedět dlouhé hodiny, bylo to jako vysečet vejce. Musel jsem se dívat na obraz, koncentrovat se a přemýšlet. Je to dlouhá a komplikovaná doba, kdy se umělci před očima proměňuje obraz. Zkoušel jsem ještě pracovat se spánkem, snem, tmou. Se zavázanými očima vznikaly krajiny vesmírné. Od té doby jsem měl a stále mám rád experimentování.

Jak experimentuješ teď? Při instalaci výstavy jsi mi říkal, že zkoušíš barvu vymývat. Jak jsi přišel na techniku malby válcem? Také experimentováním?

Zkouším barvu vymývat hlavně v létě. Zkouším taky, co udělá barva, když zamrzne. Co dělá obraz ve sněhu. To jsou takové kontrasty. Válcovité techniky používám na velké formáty. Tato technika vznikla náhodně, nějakým odvalováním barvy a jejím dalším přenášením na plátno s regulovanou náhodou, kdy se snažím vytvářet stálým pohybem nový motiv. Dřív jsem používal štětec. Válcem však lze vytvořit pohyb seshora dolů, nebo zespodu nahoru, který dokáže ovlivňovat. Můžu vytvořit poměrně reálnou, romantizující až renesanční krajinu, která má svoji kompozici a prostor. Techniku jsem rozvíjel postupně. Hodně se proměňovala v čase, díky různým situacím, které jsem zažil. Například v Japonsku, kdy jsem díky tomu, že mi na letišti zabavili válce, přišel na další techniku: vykapávání.

Vypravuju si tvou výstavu v pražském DOX z roku 2013, kdy divákova tvá krajina zcela obklopila. Jde o jiný přístup a sdělení oproti instalaci v MUD, kde se divák na krajinu dívá svrchu?

Někde se ale uhelny reliéf nedrží striktně vymezeného čtverce...

Hodně pracuješ s konceptem site-specific instalace a tady jsi narazil i na pomíjivost. Jak důležitá je v tvé práci? Nevadí ti potom, že dílo není stále? Nebo je to naopak plus, že nic netrvá věčně?

A co myslíš, že člověk cítí, když přijde na výstavu Vyhořelá Země?

Ano, je to jiný přístup. Dlouhodobě mě zajímá, jak působí měřítko a rozměr na diváka. Zajímá mě, co divák prožívá v hlavě. V jakém rozsahu musí měřítko být, aby to na něj dolehlo. Právě v DOX se to potvrdilo. Z vyprávění různých lidí jsem věděl, co v prostoru zažívají. Jejich výpovědi pro mne byly takovou verbální sondou. Instalace v MUD divák neobklopuje, nesvírá. Dílo lze vnímat ze dvou pohledů.

Lze se na něj dívat jako na mapu. Na pravé stěně můžeme obraz vnímat záměrně jako území, kontinent, na který se díváme seshora. Protější krajina nám může připomínat panoramatický pohled, který známe z pohledů přímo na krajinu. Zároveň musíme zapojit i jiné smysly než jen ty vizuální, například čich, protože obrazy jsou z uhlí. V průběhu lepení se stalo kouzlo nechtěného, které vytvořilo další vrstvu krajiny. Pavučinu, která asociuje pavučinu času. Shodou okolností mne to dohnalo v období, kdy začaly hořet brazilské pralesy, i když jsem s tématem spalování pracoval už od začátku. Pro materiál jsme jzdili do různých obchodů, čímž se dílům dostalo velmi zajímavé reliéfnosti. Některé větve trčí, jiné jdou proti divákovi jako vztyčený prst. Pokud se podíváme z boku, zjistíme, že ten reliéf přesahuje místy 20-30 cm. Trojrozměrný reliéf byl pro mne nová zkušenost, kterou umožní jen nová situace, materiál nebo prostor. Přijde mi to mnohem lákavější, než přivést nějaký artefakt krajiny, kterou jsem si vymazlil v ateliéru. Není běžné, že se stane součástí jakési performance nebo příběhu proměny obrazu v samotném výstavním prostoru, proto je to výjimečné.

V DOX jsem si taky vytvářel site-specific instalaci jednoho velkého obrazu 6 m x 30 m. Rozdíl byl v tom, že jsem napojoval už předem vytvořené, takže jsem vlastně vytvářel obraz také na místě, ale jinak, než tomu bylo v MUD. Vždy je to velké dobrodružství, protože od začátku to v konceptu pro MUD měl být Malevičův černý čtverec.

Od toho jsem upustil z několika důvodů. Jednak proto, že by to byla věc sama pro sebe, že by neměla větší dopad. Potom se ukázalo, že právě nevysovení může dát slovu daleko silnější dopad, než když tam dáte celou větu. Přišlo mi zajímavější pracovat se slovy a různé je spojovat. Dělat z nich fragmentární, torzovité potkat všechny. Co jako mapa, struktura, krajina, nebo esence toho, co nás může potkat všechny. Co může potkat všechny slavné obrazy od Kubišty, Filly, nebo Kupky – že po nás tady nic nezůstane, že se vše může proměnit v popel. Ta myšlenka mi přišla tak silná, že jsem si říkal, že by mohla zafungovat ve velkém měřítku dvakrát 5 m x 4 m.

To je skvělá otázka. Já jsem si právě toto začal uvědomovat poprvé v roce 2013, když jsem pracoval na Postních obrazech pro kostel Nejsvětějšího Salvátora v Praze. Říkal jsem si, jestli má vůbec význam hrát si s dílem dlouhé měsíce, když pak bude viset jen po dobu půstu: 40 dní. Potom jsem v prostoru Salvátora strávil více času. Člověk se musí s prostorem maximálně sžít, fyzicky ho nacítit a pochopit. Zažil jsem krušné chvíle, kdy člověk musí splynout s místním klimatem. Uvědomil jsem si, že dočasnost může mít daleko větší dopad a dosah než věc trvalá. Stejně jako jsme my dočasní a všechno je pomíjivé. Myslím, že je důležité si tohle uvědomovat, protože trvalost z díla může vytvořit nabubřelou bublinu, která se dme pýchou a je sama pro sebe. To je problém většiny pomníků, které se tyčí, dmo a pak jsou petice za jejich odstranění. Mám raději tu dočasnost.

Když spolupracuji s architekty, snažím se k práci přistupovat pořádkem a opatrností. Našlapuju po minovém poli, aby svět nezaplavovaly nesmysly. Je pro mě důležité, aby daná věc byla silně srostlá s prostorem, aby nevznikla sama pro sebe. Snažím se empatizovat s divákem při představě, co uvidí a ucítí, když do prostoru vejde.

Každý cítí něco jiného a každému to vyvolává jiné asociace, to přesně nemůžu vědět. Jen si představuji, co bych mohl cítit já a to mi pomáhá při představě, co může cítit i někdo jiný. Zaznamenal jsem v Benešově, že se toho všichni chtěli dotknout, usínat a zachytit. Vyvolává to zvědavost a emoce. Divák potřebuje pochopit, jestli je reliéf skutečný, vymodelovaný, nebo pouhou iluzí?

Mám rád, když jsou návštěvníci v úžasu a zkoumají jak je věc vytvořená, potom se snaží nenápadně si na ni sáhnout, aby zjistili, jestli je opravdová.

Určitě, já myslím, že i preciznost. Mám rád dotahování věcí do konce.

Když jsem tě poprosila, aby ses popsal pěti slovy, vyjmenoval jsi: obraz, prostor, měřítko, divák, krajina. Myslíš, že bys k nim mohl zařadit i dočasnost?

Když se vrátíme k samotnému pojmu krajiny a tomu čím pro tebe je. V autorském textu, který visí na výstavě, jsi zmínil Václava Cílka.

Je to Cílkovský pohled, který říká, že jsme to, kde žijeme a že existuje přímá souvislost mezi vnitřním světem a okolní krajinou a že jedno může zlepšovat nebo zhoršovat to druhé. V Cílkovi je to krásně řečeno na příkladu jezuity Gerarda Manleyho Hopkinse, který říká, že báseň vzniká tehdy, pokud se vnitřní krajina jeho duše setká s podobně uspořádaným rytmem vnější přírody. V tomto procesu se vytváří nová vnitřní krajina a já si myslím, že v tomto okamžiku vzniká i obraz. Člověk vytváří ke svému obrazu nějaký typ krajiny a ta ho dodatečně utváří a ovlivňuje.

Dnes nás krajina nezajímá, protože v ní nežijeme a neprocházíme jí. Žijeme v globalizované době plné obchodních center a silničních obchvatů a netušíme, že se něco začíná dít s naší vnitřní krajinou. Nevíme, kdo jsme.

Krajina byla mou součástí už na vysoké škole. Nejdříve jsem si krajinu představoval a vysníval, poté ji i zažil, což bylo hodně zajímavé. Tak to bylo i s Českým středohořím. Ještě předtím, než jsem ho poznal, dělal jsem kopečky podobné Českému středohoří. Stejně to bylo i s čínskou a japonskou krajinou. Bylo silné tu krajinu znát „ze snu“ a potom ji vidět reálně a to se mi stalo i na výstavě v DOX.

Jeden z návštěvníků, čínský sběratel, řekl, že vidí svou vesnici. O pár let později mě pozval na rezidenční pobyt a já jen žasl, že je jihovýchod Číny stejný, jako jsem ho předtím o několik let dříve namaloval.

Tvůj diptych Black Composition I+II zařadila londýnská aukční síň Sotheby's do své listopadové aukce. Čím si myslíš, že jsou tvé krajiny jiné od ostatních. Je to bezesporu obrovský úspěch.

Asi to bude způsobem a technikou, kterou jsem si sám objevil v tomto iniciačním plátně. Jde o vrstvenou malbu, kde zkoumám zasychání a rozpínání olejových barev. Malba schne 1-2 roky a poté ji fyzicky vytrhávám. Trhám tak tělo obrazu a dostávám se obrazu pod kůži. Ve většině trhaných obrazů se motivem stala „tvář“, v případě Sotheby's se však jednalo o abstraktní obraz „krajiny“ a v tom to bylo pro ně asi zajímavé.









