

Editorial

(Současné) umění v sakrálním prostoru

Držíte v rukou číslo 18 revue Umělecké besedy *Život*, které se zaměřuje na vizuální umění v sakrálním prostoru a na reflexi sakrálního či sakralizovaného prostoru obecně. Otevírá ho rozhovor s malířem Patrikem Háblem, který má s uměleckými intervencemi do tohoto specifického prostředí bohaté zkušenosti. Zasahovat dnes do posvátných míst, chápaných mnohými spíše nenábožensky, není pro umělce a umělkyně jednoduché – vstupují totiž do prostorů a staveb nasycených pamětí a zatížených mnoha významy. Právě kvůli jejich významové nasycenosti (historické, liturgické, kulturní ad.) pracují umělci a umělkyně především s rytmizací prostoru, jeho (staro)novým členěním prostřednictvím obecně platných prvků vizuálního umění, jakými jsou barva, světlo, tvar, zvuk, pohyb. Oživují a aktualizují tak místa spojená pro mnohé především s minulostí, přičemž musejí přesně zvažovat podobu a míru svého zásahu. Patrik Hábl to v rozhovoru výstižně zmiňuje, když říká, „*ego se musí úplně vyfouknout*“. Oživení sakrálního prostoru se věnuje také Klára Jirsová v článku *Jak vnést současnost do starého kostela?*, v němž přibližuje umělecké realizace v akademickém kostele Nejsvětějšího Salvátora v Praze. Intervence současného umění do prostředí historických kostelů nevnímá černobíle jako setkání starého s novým, ale jako vzájemně aktualizující konfrontaci. O posvátném prostoru dále v čísle uvažují architekti i literáti, a to jak v obecné rovině, tak v rovině konkrétních příkladů – dochovaných památek či relativně nových architektonických i uměleckých realizací. V čísle najdete i texty věnované reflexi sakrálních míst v literatuře, s tématem posvátna je lehce provokativním způsobem spjata próza Petra Pazdery Payna *Zázvorek*.

Do pojetí celého čísla se významně propisuje také kulaté výročí 160 let od vzniku Umělecké besedy, nejstaršího českého uměleckého spolku.

Vendula Fremlová

Obálka: Patrik Hábl, Kasulový postní obraz I a II, 2013, olej, karton, 190 × 120 cm.

← Patrik Hábl, Tvář, 2014, olejový pastel, plátno, 130 × 100 cm.
Foto: archiv autora

Ego se musí absolutně vyfouknout

V rozhovoru s malířem Patrikem Háblem se soustředíme na umělecké intervence do sakrálního prostoru, kterým se věnuje od roku 2013. Každá z nich ukazuje nejen na jeho inovativní přístup k malbě a k formátu klasického závěsného obrazu, ale především na citlivé vnímání míst, do nichž jako autor vstupuje. Vedle toho se v rozhovoru dotýkáme významných témat a motivů Patrikovy tvorby, ale také dogmat, která v různé podobě a míře ovládají a svazují nejen uměleckou tvorbu a provoz umění, ale i umělecké školství.

Tématem tohoto čísla *Života* je umění v sakrálním prostoru. Pro tebe byla v tomto směru asi stěžejní zkušenost intervence v kostele Nejsvětějšího Salvátora v roce 2013. Zároveň jsi měl v tomto roce velkou výstavu v DOXu, kde se téma sakrálního prostoru také objevilo, a ještě jsi realizoval oltářní obrazy v kostele ve Slaném.

Ano, a ještě byla Anežka – intervence ve sbírce středověku. Jmenovalo se to *Vytržené obrazy*, protože všechny ty madony a kříže v expozici jsou vlastně vytrženy z kontextu liturgického prostoru, ze svého původního prostoru, původního osvětlení a slouží nyní jako muzejní exponáty. Stejně tak se obrazy, které jsem dělal pro prostor Nejsvětějšího Salvátora, „vytrhly“ – vydaly z kasulových rámu a byly vystaveny v expozici středověku v té nejlepší společnosti – mezi Mistrem Theodorikem, Mistrem treboňského oltáře a podobně. To byla zajímavá zkušenost včetně zpětné vazby od kustodů a z edukativního oddělení. Prý to skvěle fungovalo na pubertáky, kteří tam znuděně procházeli celým tím středověkem, a když došli k těmto obrazům, řekli „hustý“ – a najednou se probudili z takové své zasněné letargie a začalo je to bavit. Takže to byl rok 2013, tam to začalo.

Mohl bys zkusit formulovat, jak konkrétně salvátorská intervence do budoucna ovlivnila tvoji tvorbu?

V předchozích uměleckých intervencích se u Salvátora vždy řešila část presbytáře. Byly to samozřejmě největší legendy, například Stanislav Kolibal, Adriana Šimotová a další, a všichni řešili tuto dílčí část. O mé intervenci jsme se bavili s Norbertem Schmidtem, který ji inicioval, a také Petrem Tejem, který to navrhnul farní komisi. Věděl jsem, že budu muset uběhnout delší kus cesty a najít pro mé obrazy správné místo. Nápadů bylo více. Nakonec jsme se rozhodli pro velmi komplikovanou a náročnou cestu – nahradit 15 oltářních obrazů novými díly. Otázkou bylo, zda je vůbec technicky možné je nahradit a vložit nové do původních rámu. V té době jsem začal pracovat s asijskou tematikou abstraktních hor. Připadalo nám zajímavé, kdyby se krajina objevila místo původních narativních a figurativních obrazů. Norbert odkazoval k obrazu *Krajina s křížem* Caspara Davida Friedricha, která byla vytvořena pro děčínskou kapli. Mělo to i zajímavou konotaci s Františkem Xaverským, který jezdil na misijní cesty do Asie, tak jsem si říkal, že Asie by tam mohla klidně být přítomna. Z toho důvodu se obrazy lišily – některé byly velmi abstraktní, jiné byly více popisné.

Když jsem vstoupil do prostoru Salvátora, překvapilo mě, jak moc je zdobný, jak je ta zdobnost výrazná. Zpočátku jsem se soustředil jenom na černou a bílou barvu, vůbec jsem nepočítal se zlatou. Vznikaly syrové věci, které někdy vypadaly jako dřevoryt nebo dřevorez. Uvědomil jsem si ale, že bych se zlatou měl pracovat, že to prostě musím podstoupit. Zlatá barva vlastně neexistuje, funguje jako světlo, je to jakési zrcadlo, a zvlášť v tom významu symbolickém či liturgickém. I když je to velmi křehké, protože je to také okázalá barva a může působit až kýčovitě. Jakmile došlo ke vsazení obrazů do rámu, k jejich instalaci, měl jsem obavy, jak to přijmou farníci. Jestli to nebudou vnímat jako deho-nestaci kostela. Ale opak se stal pravdou, a když se obrazy měly po čtyřiceti dnech odstraňovat, tak farníci nechtěli povolit. Naopak chtěli, aby obrazy zůstaly na svých místech, dokonce chodili za Tomášem Halikem a lobbvali, aby je tam nechal děle. Věděli jsme ale, že koncept je jasný – od Velikonoc do Bílé soboty. Popelec. To se naplnilo.

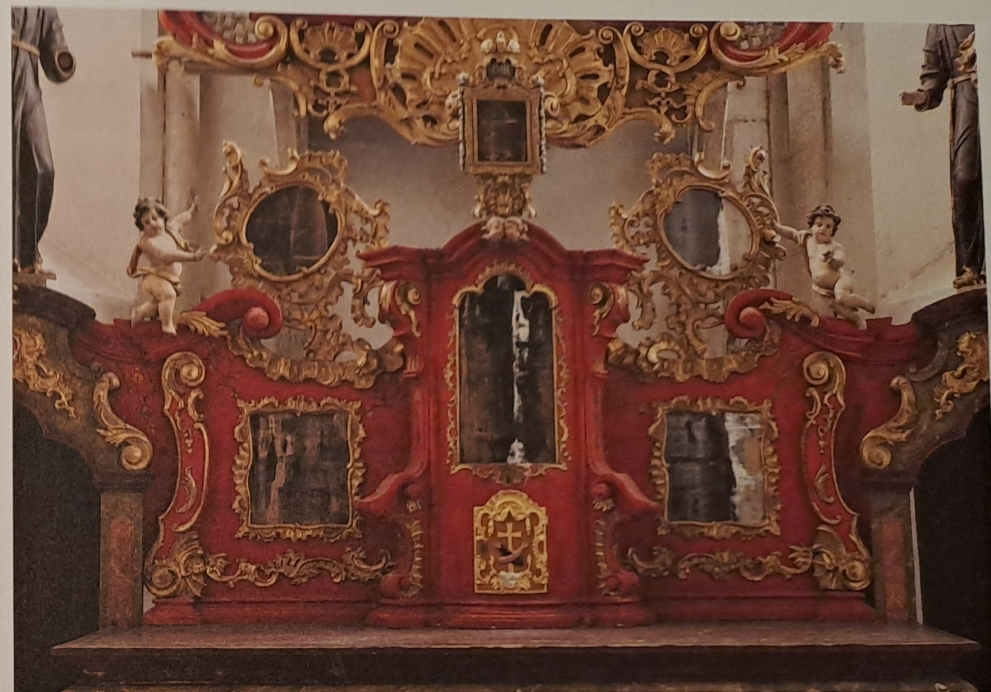
Bylo to takové zakrývání obrazů, které navazuje na středověkou tradici zakrývání toho nejcennějšího. V Německu je to rozšířenější a běžnější než u nás – někde se to děje, ale ne moc. Zajímavé bylo, že se informace o intervenci doslova šířila vzduchem, prostě tak, že to někdo někomu řekl. Čtyřicet dnů je strašně krátká doba v porovnání s přípravou, která trvala skoro půl

roku. Uvědomil jsem si, že dočasná věc zůstane jenom v hlavě diváka, jenom v jeho prožitku, a že tohle vlastně chci – nechci za sebou nechávat pomníky. Toto zjištění mě velmi naplňovalo.

Měli jsme také anketu mezi farníky, co je na zakrý-tých obrazech, protože je to jejich domácí prostor či platforma a ty obrazy by měli znát z paměti. Představ si, že si vůbec nikdo nedokázal vzpomenout, co jsem zakryl! Zároveň jsem vedl také dětské dílny a pro-běhly různé doprovodné programy, a to mě nesmírně bavilo. Byl to takový vaříci kotel plný pozitivní ener-gie. Málokterá galerie umožní to, že ji proteče třeba 600 lidí v rámci vymezeného času, v rámci Popelec – jsou to intelektuálové, vysokoškoláci, ti, kteří bývají označováni jako „pražská kavárna“ nebo „havlovci“. Prostě byl to takový kotel energie. Pro mě to mělo velký význam. Samozřejmě jsem byl nervózní, jestli to dokážu naplnit nebo obstát, a naštěstí se to podařilo. Bylo to velké dobrodružství a velký úkol. A také nervo-zita do poslední chvíle, která tě ale žene kupředu.

V rozhovoru s Kateřinou Tučkovou zmiňuješ, že intervence do interiéru chrámu je obtížný úkol, což jsi právě teď výstižně popsal. Co jsou ale předpoklady nebo podmínky pro to, aby člověk takový úkol zvládl? Člověk musí empatizovat s prostorem. Nejde ho zná-silnit, přijít tam s tím, že teď se tady vystavím. Ego se

Popelec umělců, kostel Nejsvětějšího Salvátora v Praze, 2013. Foto: archiv autora



Oltární obrazy v klášteře bosých karmelitánů ve Slaném, 2013. Foto: archiv autora

musí absolutně vyfouknout. Člověk by měl ten prostor prvně vnitřně zpracovat, měl by ho „nasát“. Nejenom v něm být, ale i o něm intenzivně přemýšlet. Je to jako chůze po laně se zavázanýma očima – musíš velmi cit-livě našlapovat, aby člověk nepřepadl.

Dobře si vybavuji moment, kdy se moje malby u Nejsvětějšího Salvátora odkryly. Původní oltární obrazy byly vlastně dvakrát zakryté – mými malbami a ještě bílým rouchem, protože jsem díla instaloval v předstihu. V okamžiku odhalení si lidé, kteří do kos-tela přišli, obrazů vlastně vůbec nevěšmli. Asi měli pocit, že byly odvezeny někam na restaurování a že tam zůstaly jen rudy, jen prázdné desky, prostě nějaké fleky. Ten kostel je vlastně plný fleků, stucco lustro je velmi zdobné. Tady najednou byly další fleky, Háblvy fleky, a lidé zprvu nevěděli, co je to za fleky. Až potom najednou jim došlo, že je to něco jiného. Bylo zajímavé sledovat, jak se jejich vnímání proměňovalo, vlnilo, jak se dvířka vnímání postupně otevírala.

Ve stejném roce jsi dělal také pro karmelitány ve Slaném. Ano. Paralelní práce na oltárních obrazech pro karmelitány byla trochu jiná – jednalo se o prázdná místa, která potřebovala zahojit. Bylo složité pracovat s miniaturou, z níž jsem se snažil složit jeden obraz, protože ony jsou rozehrané do pětice míst, a chtěl jsem, aby z toho vznikl jeden obraz. Na velikosti nezáleží, je důležité propojit obsah s formou. Ve Slaném jsem dělal i postranní kaple. Jsem rád, že to místní přijali, ale je to hlavně o dialogu. Někteří duchovní jsou často proti.



Oltární obraz v klášteře bosých karmelitánů, 2013. Foto: archiv autora

Ve Slaném v té době nebyla intervence samozřejmostí, nebylo to jednoznačné, bylo to naopak dost na jazyčku vah, rozhodovalo se o tom. Například procesní kříž, který dělal Václav Cigler, nebyl jejich doménou a jeden bratr ho výrazně odmítal. Není to tedy nikdy jednoznačné – je to společenství, které se musí dohodnout, v němž se to musí vydebatovat. Pro mě je ale vždy velkou radostí se o intervencích bavit s lidmi, především s těmi, kteří to iniciují, což byl v tomto případě opět Norbert Schmidt a bratři karmelitáni. Zcela jinak probíhala intervence ve Speinshartu. Akce se jmenovala Screen Tearing – Roztržené plátno. Zakryl jsem celý oltářní obraz dvěma plátny, respektive jedním, které se roztrhlo. Odkazovalo to na jedné straně k jeruzalémskému příběhu, kdy v době Kristovy smrti se země zachvěla a opona se roztrhla vejpúl, a na druhé straně jsem k tomu přistupoval současnými výtvarnými prostředky a vkládal aktuální obsahy – může to být membrána, do které si člověk promítá vlastní představu.

Ve Speinshartu byli velmi aktivní bratři, kteří akci naopak iniciovali. Když jsem jim dal takový skromný nápad, tak říkali:

„Nezkusíme něco většího?“

A já nato: „A co vás napadá?“

„Třeba udělat to úplně celé.“

Mně se podlomila kolena: „Ale to má patnáct metrů!“

„To nevadí.“

„No ale jak to tam nainstalujeme?“

„To vymyslime.“

Tohle se v Čechách nestane. Tady si to musím sám namalovat, ušít, pověsit, instalovat, deinstalovat, prostě odmakat na všech frontách. Tam přijela celá vesnice – hasiči, švadlena s velkým kladivem, která prorážela do plátna oka. Měli to přesně vymyšlené. Ve Speinshartu jsem viděl prvně, že by společnost fungovala jako přesný hodinový strojek. Bylo to fámózní a pro mě to byla obrovská radost. Tam dialog fungoval se všemi, nebylo to „my to protřpíme a už at' je to pryč“.

U nás trochu podobně fungují například dominikáni. Mají nový prostor, Solnou věž, který nyní otvírají. Tam právě chystám performance spolu s hudebníci Meluzinou, která hraje na gambu. Oslovila mě, jestli bych u toho nechtěl malovat obraz. V pondělí jsem objednal plátno, které putovalo z Polska, dnes doputovalo, teď ho mám s sebou v tašce a jdu ho tam po naší schůzce vřeset. Bude to experiment, který se odehraje během 30 minut. Takže někdy může intervence trvat čtyřicet dnů, jindy pár hodin či minut.

Podobnou zkušenost jsem měl v roce 2015. Performancí *Interspaces* jsme otevřeli v rámci Betlémské noci spolu s Michalem Ratajem Rajský dvůr v Dominikánské 8. Z cel jsme spouštěli svítky a na ty jsem lil barvu. Vytvořilo to rovnoramenný kříž. Byla to velká magie a dobrodružství, do kterého se zapojili i sami dominikáni. Teď po osmi letech se Michal Rataj objevil znovu v rámci Fortny u karmelitánů. Michal byl nadšený z mé instalace velkých vodopádů, které zakrývají oltářní obraz a varhany v kostele sv. Benedikta na Fortně. Zeptal se mne, zda bych nechtěl, aby zvukem

Interspaces, Dominikánská 8, zvuková a vizuální prostorová instalace v rajském dvoře kláštera dominikánů společně se skladatelem Michalem Ratajem, Praha, 2014. Foto: archiv autora



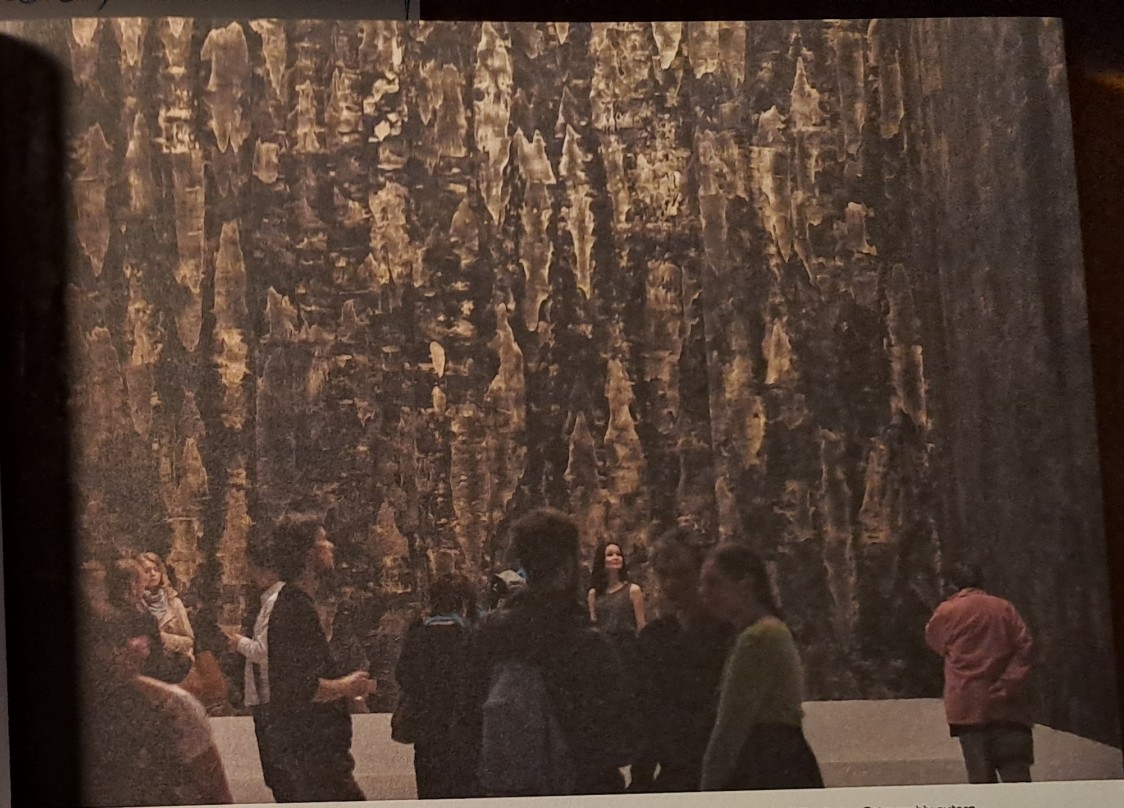
Screen Tearing, instalace v premonstrátském klášterním kostele ve Speinshartu, Německo, 2016. Foto: archiv autora



Polyfunkční dům Dm, Interiér kavárny
(„Zed' náků pražské kavárny“),
Národní třída, Praha, 2017.
Foto: Tomáš Lumpe



Zdroje, Instalace v kostele sv. Benedikta na Fortně, Praha, 2023. Foto: archiv autora



Kaple v galerii (součást výstavy Transformace krajiny), 2013, Instalace, Centrum současného umění DOX, Praha. Foto: archiv autora

reagoval na tuto monumentální malířskou instalaci. Vytvořil akustickou skladbu, do které zapojil kapání vody a další věci, bylo to velmi magické. Tedy pokaždé je to jiná platforma, jiný formát, jiní lidé, kteří ale dokáží vytvořit zajímavý komunitní prostor, ve kterém je lidem dobře.

Myslím, že je pro tebe hodně charakteristické zkoumání formátu obrazu. Mohl bys popsat, jak se vyvíjel tvůj přístup k formátu závěsného obrazu a také k měřítku?

Už na škole v ateliéru Pavla Nešlehy jsem si uvědomoval, že obraz je jen část něčeho. Tehdy jsem se včítával do postavy poutníka. Stál jsem před obrazem a věděl jsem, že do něj můžu vstoupit. Postavy poutníků jsem tehdy dělal i ze dřeva a rozehrával jsem je v prostoru. Přemýšlel jsem o tom, že obraz může fungovat trojrozměrně a hlavně, že každý obraz potřebuje jiné měřítko – některé obrazy musejí být malé, jiné ne. Pro realizace v konkrétním prostoru jsem se vždy snažil na toto myslet. Dlouho jsem přemýšlel nad spojením divák-prostor-obraz, je to pro mě významná spojnice a současně spojitá nádoba. Po salvátorské intervenci jsem následně v DOXu rezignoval na klasickou galerijní instalaci a místo toho jsem vystavil jen jeden veliký obraz a nazval jsem to *Kaple v galerii*. Zajímalo mě, co se stane. Lidé na vernisáži přestali mluvit, jenom se dívali

a bylo by slyšet spadnout špendlík. Uvědomil jsem si, že obraz ve správném měřítku může vyvolat silnou emoci. Nemusí být jen pověšený na hřebíčku, může být kdekoliv – zavěšený na stropě, položený na zemi, může být v krajině, na skále. Tohle zjištění mi otevřelo svobodné možnosti, znamenalo to pro mě volnost.

Máme jistá dogmata, kterých se urputně držíme – například, že litografický kámen musí být jen v tiskařské dílně. Na tohle navázala Bílá hora. Chtěl jsem kameny vrátit, kam patří – do země. Z litografických kamenů jsem udělal pomník padlých hrdinů bitvy z roku 1620 a zapustil je do země. Tehdy jsem učil litografii na UMPRUM a jedna kolegyně to nebyla schopná přijmout, považovala to za svatokrádež. Stokilové litografické kameny jsou uloženy ve skladu za Prahou. Nikdo je nikdy nikam neodveze, jejich osudem je ležet ve skladu dalších sto a více let. A přestože mi toto ve škole oficiálně povolili, kolegyně to nechtěla přijmout. Následně jsem z kamenů udělal otisk a vystavil ho na Grafice roku. Tehdy se komise velmi pohádala. Bylo mi řečeno, že tohle grafika není, protože grafika se „musí vejít do desek, musí se vejít do stroje“, a moje otisky by zaplnily místnost. Lidé, kteří se zabývají grafikou, dílo nepřijali z důvodu, že se to nevešlo do desek? Tohle jsou dogmata, která jsou v naší hlavě, která nás svazují. Nejsme otevření. A mě baví překračovat hranice a zjišťovat, co je povolené, co se může, a co již ne.

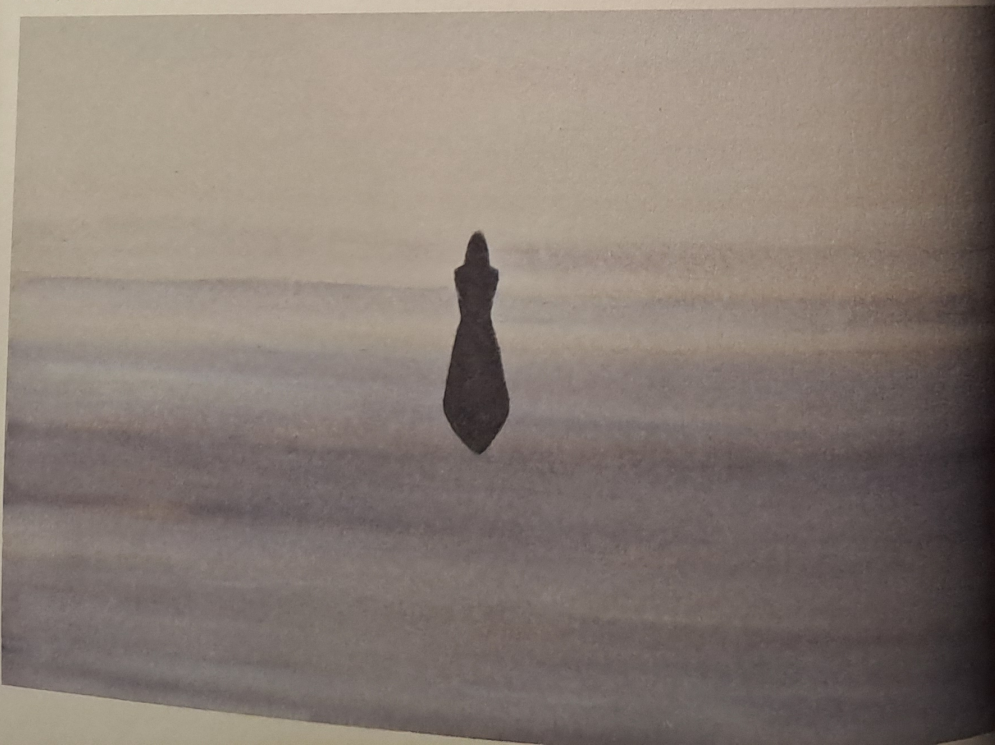
Conrad 1994, oil, canvas, 76 x 100 cm. Foto: cristina muller





Poutnice, 2003, olej, plátno, 60 x 61 cm. Foto: archiv autora

Černá poutnice, 2003, akryl, plátno, 65 x 100 cm. Foto: archiv autora



Zmínil jsi tvůj pomník padlých hrdinů z litografických kamenů. Evokuje mi to téma tváře v tvorbě Adrieny Šimotové. Podobně obrazy *Girl Pilgrim* a *Black Girl Pilgrim* zase působí jako přímý odkaz na Toyen. Je to až surreální výjev s poutnicí, vlastně abstrahovanou figurou, připomínající motiv prázdného korzetu či pláště, tedy motiv absentující a přitom stále přítomné figury, se kterým Toyen pracovala. Máš nějaké vzory, ke kterým se obracíš, se kterými záměrně pracuješ? Ano. Určitě se obracím ke vzorům, jako jsou Caspar David Friedrich, Edvard Munch, Toyen a další. Čerpám z nich, ale spíše podvědomě. Jistý existencialismus, který je u nich přítomný, jsem řešil celé studium. Asi i proto, že jsem byl ze Zlína a cítil jsem se v Praze ztracen, ale současně mě to nabíjelo.

Ale ještě se vrátím k tématu Bílé hory – odkaz na Adrienu Šimotovou tam klidně může být cítit. Tvář mě totiž dlouhodobě fascinuje, je jedním z nejstarších motivů kultury a umění. Adriana trávila spoustu času v klášteře v Hostinném a tvořila přímo tam. U benedikteinek na Bílé hoře jsem trávil také dlouhý čas, je to neskutečně silné místo a tváře jsem začal vytvářet vlastně intuitivně. Bylo to až mysteriózní. Například intuitivně jsem vybral pro instalaci 42 litografických kamenů, a až po třech měsících, co jsem v klášteře kreslil, jsem se od sester dozvěděl, že je tam pohřbeno 42 mužů a ještě 2 ženy. A já jsem měl ještě dva zkušební kameny. Neskutečné. Takové věci se mi tam děly. Věděl jsem taky, že litografický kámen, z něhož instalace byla, má paměť, a že chemickou reakcí lze vyvolat nějakou starou kresbu. Stejně tak má paměť i konkrétní místo. Bílá hora je místo s pamětí, a i my si bez ohledu na vyznání vybavujeme rok 1620, ten letopočet zůstává v naší kolektivní paměti.

Pracoval jsem tam s kresbou, s křídou. Strašně mě to bavilo. Myslím, že kresba je základem, který by neměl být opomíjený ani na uměleckých školách. Všichni od Vladimíra Kopeckého nebo Vladimíra Kokolii chodili kreslit, potřebovali to. Strávit dopoledne s kresbou bylo důležité. A dnes je to jinak – „nechceme“ ten dril, „nechceme“ ty šikovné – mnoho lidí kouká na školenou kresbu s opovržením. Ale já to vidím naopak – jako velmi důležité a potřebné médium.

Chci se na závěr zeptat na vztah abstraktní a figurální polohy tvé tvorby. Figura se u tebe jednoznačně objevuje, ale současně je tam vždy krok k jejímu rozpuštění – jsou to třeba jenom světelné siluety nebo spíše optické centrum obrazu než figura...

Postava u mě vždy hrála důležitou roli. Člověk se totiž trochu identifikuje s postavou na plátně, i když to v mém případě byla často ženská postava – postava poutnice. V některých dílech se postupně vytrácela, až se ponořila do hladiny vody a zmizela. Ale uvědomil jsem si, že ta postava tam je vlastně pořád – je to divák,

který přijde před obraz. Podobně mě zajímá i tvář. Když byla pandemie covidu, a mně odešel bratr, začal jsem se zabývat tvářemi. Bylo to skrze Broumov a nejstarší dřevěný kostel s úžasným hřbitovem. Tam jsem intenzivně vnímal náhrobky, tváře, které jsou prvo-republikové, které mizejí a ztrácejí se. Vybral jsem si lidi, kteří předčasně odešli – byla to vlastně pocta mému bratrovi. Vznikla kolekce 102 tváří. Dnes ji rozšiřuji o ženské tváře, opět známé i neznámé... je to pro mě forma jakési terapie. Když jsi zminila Adrienu, i u ní musela být tvorbou jistou formou terapie. Klášter v Hostinném stejně jako jakýkoliv jiný klášter nebo prostor nabitý spirituální energií dokáže člověka zklidnit a teprve pak můžeme přijít na něco podstatného. Je to vlastně dialog, který vedeme sami se sebou. **N**

Patrik Hábl (1975)

je malíř pracující nejen s obrazem, ale i s prostorem. Vytvořil řadu prostorových vstupů současného umění do významných historických staveb, mezi nimi například intervenci „postních obrazů“ v akademickém kostele Nejsvětějšího Salvátora, intervenci ve stálé expozici středověkého umění v Anežském klášteře, instalaci v expozici Umění Asie a starověkého Středomoří v Národní galerii v Praze, monumentální realizaci v klášterním kostele ve Speinshartu nebo instalaci ke znovuotevření stálé expozice AJG v Hluboké nad Vltavou a mnoho dalších. V roce 2022 v Centru umění DOX představil svou tvorbu na výstavě *Tolik jiné přítomnosti*. Veřejnost zde překvapil dosud nevystavenými portrétními cykly, včetně monumentální série *Tváře starých mistrů*, která vzniká v dlouhodobém horizontu více než 30 let. Jeho tvorba byla oceněna Waldesovou cenou, cenou Europol nebo Grafíkou roku. Patrik Hábl spolupracuje též s architekty – například při realizaci Paláce Dm a Paláce Špork s architektem Stanislavem Fialou, nebo při realizaci Vínarství Lahofer s architekty Chybík + Kříštof. Pedagogicky působí na VŠUP v Praze. Je členem sdružení UB a Hollar.

Bílá hora 2014, klášter benediktinek,
dočasné instalace pomníku
obětem bílky 1820, Praha, 2014.
Foto: archiv autora

