

Rozhovor Mileny Slavické s Ivanou Lomovou

převzato z katalogu *Ve Městě* vydaného u příležitosti výstavy Ivany Lomové v Centru současného umění DOX 2020

M.S. Co pro Tebe znamená realita?

I.L. Začínáš tedy d'ábelskou otázkou. Jak nám kvantoví fyzici vysvětlili, námi vnímaná realita de facto neexistuje. Což je tvrzení, které, když se hodně snažím, dokážu možná čistě teoreticky jakž takž pochopit, ale srovnat se s ním neumím.

V materiálním smyslu je pro mne realitou to, co vidím, hmatám, co mi mé smysly zkrátka předají. Pokud se ale jedná o realitu, která se už odehrála, tedy minulou, začne to být mnohem zajímavější. Naše věčné focení a zaznamenávání našich životů realitu zkresluje a vlastně ničí a přetváří naše vzpomínky. Pamatujeme si už pak jen ty fotky, a ne jak to skutečně bylo.

Podle psychoanalytiků si pamatujeme jen věci pro nás důležité, tedy ty se silným citovým nábojem, s čímž zcela souhlasím a můžu to potvrdit z vlastní zkušenosti.

M.S. Takzvaná realita závisí na smyslovém vnímání. Ale jak asi vnímají realitu delfíni nebo včely? Záměrně dávám příklady živočichů, jejichž smyslové parametry jsou velmi odlišné od těch našich. Jenže problém není jen v parametrech našich smyslů. Neexistuje dokonce ani věrný otisk smyslového vjemu v mozku. V tom se impresionisté mýlili. Bill Viola zkoumal percepci lidského oka a přesvědčivě dokázal, že to, co vidíme, souvisí nejen s parametry oka, ale i s tím, co se posléze odehraje v zrakovém centru mozku, kde se optická data oka překódují. A co teprve celá ta záhadná problematika individuálního vnímání a individuální paměti, jak o ní mluvíš. Takže nejspíš žádná „objektivní realita“ není. Zjednodušeně řečeno, to, co vidíme a jak to vidíme, souvisí s mnoha věcmi – emoce, představivost, paměť a další. Takže nikoli naše oko vidí, ale naše psyché vidí. Jak vidí tvoje psyché?

I.L. Dám ti příklad. V dětství jsem strávila rok v Chicagu. Z hlediska tehdejší zdejší přísné šedi to byl barevný svět, plný svobody, her a dětských rozkoší. Potom nadlouho jen vysnívaný, zakázaný a nedostupný ráj. Když jsem se tam po čtvrtstoletí konečně znovu ocitla, čekala jsem, co to se mnou udělá. Letěli jsme nejdřív za příbuznými do Kanady, je to tam dost podobné, bylo to skvělé, ale žádné velké dojetí se nedostavilo. Později jsme přejezdili v noci autem hranice z Kanady do USA, v šeru jsem spatřila kus „amerického chodníku“ s „americkým hydrantem“. Moje emociální reakce byla veliká. Jak ty hydranty vypadaly, jsem už zapomněla, nebyly důležité, ale když jsem jeden znovu spatřila, spustily se všechny asociace, najednou jsem byla opravdu tam. Věci v sobě můžou nést velký citový náboj, můžou být spouštěči dávno zapomenutých vzpomínek.

M.S. Pochopit, jak pracuje naše paměť, je asi ještě těžší než pochopit procesy smyslového vnímání. Budu o tom raději mluvit laicky. Někdy mi připadá, jako by se naše prožitky otiskovaly do věcí, často do zdánlivě podružných detailů – dlažba, vchodové dveře, větrák, suchá tráva na dvorku –, jako bychom věci infikovali anebo pečtili našimi emocionálními prožitky. A pak, při pohledu na nějakou takto námi označenou věc, můžeme i po dlouhé době naši pečeť rozlomit a číst dopisy poslané sobě, jako se to stalo tobě s tím hydrantem. A co víc, rozpečetěný dopis lze dát přečíst i někomu jinému, například prostřednictvím povídky, básně, obrazu. Pamatuješ, jak popisuje Proust panorama Benátek? Tvrdí, že Benátky jsou závislé na tom, jak na ně

odpoledne myslí. Myslíš někdy intenzivně na Prahu?

I.L. S Prahou to bude podobné jako s tím americkým hydrantem. Tedy mám na mysli důvody, které způsobily, že jsem začala malovat tyhle obrazy Prahy. Vlastně je maluju asi spíš jako dětský než dospělý obyvatel města. Je to přesně, jak říkáš, prožitky se otiskují do věcí. Já se potom skrze ty tvary a detaily snažím dobrat těch prožitků a své dávné „reality města“ – jak ji mám pod kůží a ani přesně nevím, jak vlastně vypadá. Asi je mi líto, že tak rychle mizí, a chci ji uchovat. Myslím, že děti vnímají město, ve kterém vyrůstají, podprahově, nepřemýšlejí o něm, mají ho zkrátka zažrané. Zvlášť důležitý je pro ně asi parter města: chodníky, schody, pangejty, otlučené zdi, zábradlíčka, kanály, parčíky a lavičky, to je dějiště jejich her, dobrodružství, dramát a objevů. Tak jsme to alespoň měli my. (Nevím tedy, jak to budou mít dnešní děti, které sedí doma u počítače.)

V Praze žiju celý život, dokonce v podstatě na jednom místě, tudíž je natolik součástí mé každodennosti, že na ni běžně nemyslím. Tedy pokud se zrovna nepřiblížím těm děsuplným oblastem turistického ruchu, kdy by člověk fakt brečel. Myslím na ni, když jsem od ní daleko, nebo když se po dlouhé době odněkud vrátím a připadá mi jako krásná rozlehlá zahrada plná zeleně a nízkých starých přívětivých domů. Nebo jako neskutečná historická kulisa hraničící s kýčem. Jako zázrak, který už do dnešního světa skoro nepatří.

Ano, jsou chvíle, kdy nad její krásou člověk žasne. A vzápětí se vkrádá myšlenka, že si ji nezasloužíme, nebo že její krása je v křiklavém rozporu s dnešním obyvatelstvem.

M.S. Připomněla jsi mi teď jeden dopis Alberta Einsteina. Když žil v Praze, napsal svému příteli Bessovi: Nemohl bys mě někdy navštívit? Město Praha je prostě nádherné, tak krásné, že už samo o sobě si zaslouží delší cestu. Jenom lidé jsou mi cizí. Nemají přirozené city; projevují necitlivost a zvláštní směs stavovské povýšenosti a servility, postrádají jakoukoli laskavost vůči druhým lidem.

To je tedy zajímavý... Teď nevím, jestli mám být ráda, že nic nového pod sluncem, že jsme se „nepohoršili“, nebo si zoufat, že už asi jiný nebudem. Asi to druhé. Ach jo.

M.S. Ale vraťme se k Proustovi. V případě Prousta byl spouštěčem jeho vzpomínek, jak známo, čich, v tvém případě je to zrak. Proust svět čichal, zatímco ty ho vidíš, jako ostatně všichni výtvarní umělci. Myslím si, že druh smyslového počítka silně ovlivňuje výsledné dílo.

I.L. Bavíme se o obrazech, takže o svém čichání nemluvíme, ale například vůně některých knih nebo vůbec tisku mě přenese do vzpomínky úplně nejrychleji. Je to známá věc, že čich v tomto směru funguje nejlíp, zřejmě dráha tohoto počítka je nejkratší. Existuje umění využívající čich? Řekla bych, že určitě, ale na žádné konkrétní si nevzpomínám.

M.S. Viděla jsem jednu takovou výstavu, prezentovala vůně vosku, medu, kávových zrn, z těch materiálů byly udělány objekty a jejich vůně byla důležitější než jejich tvary, především vůně měly v divákovi vyvolat asociace. Ale zpět ke zrakovým počítkům, k vidění, a tedy k obrazům. Líbí se mi, jak bedlivě vnímáš tvary. Vnímáš je velmi intenzivně, zajímají tě možná víc než barva. V tvých obrazech hraje důležitou roli nejenom výběr předmětů, to jistě, ale i jejich konkrétní tvary – tvar dlažební kostky, tvar zábradlí například. Já vím, studovala jsi architekturu, ale já mluvím o něčem jiném, respektive vracím se k tomu, o čem jsme již hovořily, protože pro tvoje umění je

to důležité. Mluvím o výpovědní síle tvaru. O jeho emocionálním náboji. Předměty a jejich tvary jsou hlavními herci v tvých obrazech, nikoli například lidé. Na jednom obraze se sice jakýsi člověk jen tak mihne v pasáži, skoro jako by kráčel na tvou výstavu, ale jinak široko daleko žádná lidská figura.

I.L. Někdy, když chodíme se sestrou po našich rodných Střešovicích, bavíme se identifikováním původních – čili „správných“ („originálních“) – městských prvků. Tedy kontrolujeme, jestli současný stav ještě odpovídá tomu, jak to vypadalo v době, kdy jsme sem chodily do školy. Například: „Tohle zábradlí je v pořádku, ale má být červený, ale tenhle plot už tady být nemá. Ty schody mají být vyšší a nepohodlnější. Tyhle lavičky jsou přílišné, tady má být díra a chybí ten starý rozpadlý altán,“ a tak podobně, je to taková pošetilá, směšná hra na minulost. Samozřejmě je čím dál tím méně úspěšná.

Zmiňuji ji vlastně proto, že něco podobného dělám občas na svých obrazech. Takovou „restaurátorskou práci“. Vyberu si výjev pokud možno v co „nejoriginálnější“ podobě, a pokud ji narušují nějaké nepříjemné „novoty“, tak je nahradím původními prvky. Plastová okna nahradím dřevěnými, nový barák vedle vynechám a nahradím tím dalším, či zruším dodatečně přistavěný pohled v místnosti a nahradím zářivky původními lampami.

Máš pravdu, tvary věcí mají emocionální náboj, a obávám se, že to nebude jen sentimentem za dětstvím, že se mi zdá, jako by ty dnešní, nové, byly méně zajímavé, plošší, stále víc odbyté a bezduché. Tvary jsou dnes jednoduché, unifikované a zaměnitelné, nic dlouho nevydrží. Teď už tedy mluvím jako úplně beznadějná důchodkyně, která hájí staré pořádky asi. Ale měla jsem to tak už ve dvaceti, jestli mne to tedy omlouvá.

M.S. Chodíš zkrátka po svých vlastních stopách, a ty se nacházejí převážně ve Střešovicích. Atraktivní pražská zákoutí se spolehlivě finančně využitelným emocionálním nábojem tě moc nezajímají. Vyhledáváš, fotografuješ, maluješ spíš nenápadné, obyčejné domy, ulice, chodby úřadů a tak. Magická stověžatá Praha nesoucí stopy slavných historických událostí či doteky rabiho Löwa tě moc nepřitahuje. Ta tvoje Praha je spíš stranou, obyčejná, mlčenlivá, když promluví, tak jen velmi tiše. Kdo by si takové Prahy všiml? Jenže ty vnímáš tělo Prahy a zajímá tě například její otlačené chodidlo, odřená pata, ulomený nehet, lupy v jejích vlasech. Tyhle vady na kráse se už velmi brzy odstraní a budeme tu mít dokonalou Miss Prahu. Mně osobně to nahání hrůzu. Tak alespoň že na tvých obrazech zůstane tahle kdysi a kýmisi snad milovaná Praha.

Musím říct, že s těmi „jejími nedostatky“ pracuješ mistrně. V prostoru tvých obrazů působí jako správně zvolená slova. Proto jsou tvoje obrazy tak naléhavé. Je v nich něco, čeho je dnes jak šafránu. Mluvím o něčem velmi důležitém, co ale neumím přesně pojmenovat.

I.L. No, to já právě taky ne, proto to maluju...

Ale představa dokonalé „Miss Prahy“ je opravdu děsivá. Snad se to nikdy nestane. A magická stověžatá Praha rabiho Löwa je tak profláknutá, že ji radši obcházím obloukem. A hlavně, s mým životem nemá tak moc společného – a ať chci, či ne, stejně maluju více či méně svůj deník. Je to hledání pocitů, atmosféry, vůně či smradu, ducha „mojí“ staré doby. A detaily mám samozřejmě ráda, všímám si jich, někdy až moc, někdy se nutím naschvál si nebrat brýle, abych toho tolik neviděla, ale je to marný, nakonec mi zas přistanou na nose, ani nevím

jak.

M.S. Trochu mi tvoje obrazy připomínají díla některých holandských malířů, takové ty pohledy do dvorků a malých uliček, například Pieter de Hooch. Vidíš, chtěla jsem ti položit otázku, vlastně i sobě jsem ji chtěla položit, jestli tvoje obrazy budou působit i na mladé lidi, kteří tuhle „tvoji starou Prahu“ neznají. A srovnání s holandskými obrazy městských zákoutí, které mi teď naskočilo, mi na tuhle otázku odpovídá spíš pozitivně.

I.L. Holandští malíři sedmnáctého století jsou skvělí, ráda se, když můžu, nořím do jejich obrazů. Když strávíš nějaký čas jejich soustředěným prohlížením, opravdu tě to do té doby a světa na chvíli přenese, což mne baví. Nicméně myslím, že zmiňovaný Pieter de Hooch a další se snažili na svých obrazech zachycovat současný život co možná nejvěrněji, nejkomplexněji, a možná si ho občas ještě trochu vylepšili, i když to tak třeba nevypadá. Odřená pata či lupy ve vlasech je až tak nezajímaly.

V dnešní době všudypřítomné fotografie už tohle opravdu není třeba. Jsem spíš taková specialistka, co se zabývá honěním starých duchů a okrajovými záležitostmi. Ambici zachycovat současný život tak, jak to dělali oni, opravdu nemám.

M.S. Stejně intenzivně jako místo a detail vnímáš světlo. Například ten výťah, myslím ten páternoster, bůhví v jakém zaštrachaném úřadě jsi ho objevila, tam hraje světlo naprosto zásadní významovou roli. Co pro tebe znamená světlo?

I.L. V žádném zaštrachaném úřadě, v Jungmannově ulici na pražském magistrátu. V tomhle obraze je také hodně dětské fascinace. Páternostery, asi nejen pro mne, byly velmi atraktivní, záhadné a nebezpečné. Ty černé díry, co se točí pořád dokola a vystupují z nich lidé. Co se stane, když neuposlechneme ten hrozný velký nápis: „VYSTUPE!“ Sešrotuje nás to? Světlo jsem zvýraznila, to je pravda, ve skutečnosti to bylo o dost prozaičtější. Světlem jsem vytvořila to poněkud hrůzné očekávání. Původně jsem tam měla ještě jednu cestující, tedy hlavu a trup zanořující se dolů do tmy, ale pak mě to nějak rušilo, byla příliš konkrétní, tak jsem ji odstranila.

Světlo samozřejmě hraje zásadní roli, dělá atmosféru. Pro své fasády jsem většinou dávala přednost rozptýlenému světlu, takové té melancholicky depresivní „pražské dece“. Později jsem začala používat i přímé slunce, jako například na jednom z posledních obrazů, *Byty*. V něm se ty domy zase jeví víc jakoby ve své nahotě, ničím nezastřeny, vypadají tak definitivně.

M.S. Když už jsem tvé obrazy trochu srovnávala s literaturou, pak bych chtěla říct, že nejsou poetické, přesněji nejsou lyrické, srovnávat je lze spíš s prózou; tím neříkám, že jsou narativní. Chci jen upozornit, že pro tvé obrazy je typická právě určitá prozaičnost, civilnost, normálnost. Nicméně lze v nich najít i nostalgii a jistou dávku sentimentu a melancholie, ale vždy se jedná o zdrženlivou melancholii a střídanou nostalgii. Je v nich dokonce i tíseň, smutek, osamění, stesk, ale i tyhle emoce jsou držené na uzdě, korigované, přiznávané jemně a jen tak mimochodem. Emocionální zdrženlivost je tvému malířskému projevu myslím opravdu vlastní. Je to tak?

I.L. To je hezká otázka! Líbí se mi, že to tak vnímáš. Já samozřejmě nic na uzdě nedržím, prostě to tak mám, vůbec mi to nepřijde. Asi to pramení z mého přirozeného ostychu až nechuti k přehánění, přílišné exaltovanosti, velkým gestům a patosu.

Možná v tom hraje roli i to, že moje generace vyrostla v době, která vedla spíš k ironii, humoru a posměšnému šklebu, čímž jsme se chránili před tou zoufalou realitou kolem. Velká slova jako mír, pravda, láska, přátelství, věrnost, či dokonce věčné časy v nás budila krajní nedůvěru. Když už jsme náhodou něco mysleli vážně, říkali jsme to co možná nejobyčejněji a velmi tiše.

M.S. Už jsme mluvili o realitě, teď to ještě zkusím s realismem. Realismus je umělecký směr a také umělecká metoda, vznikl, jak jinak, ve stejné době jako fotografie. Malíři se začali téměř okamžitě od fotografů učit (impresionismus by bez fotografie patrně nevznikl) a hned také začali fotografii využívat jako pomůcku. Mnohý malíř si zakoupil fotografie ženských aktů, vyšly levněji než modelky, nebo obrázky vzdálených měst, nemusel tam jezdit. Nicméně brzy vznikla i silná opozice a nevraživost vůči fotografii, a nešlo jen o potírání konkurence, šlo o závažnější věci, některých jsme se už dotkli. Malíři věděli, že obraz nikdy není kopií „objektivní reality“, za niž byla fotografie omylem pokládána. Každopádně fotografie a malířství pak kráčely pospolu, tu v družném a přátelském rozhovoru, tu v nenávislné přičině, a současné umění je výsledkem této jejich společné pouti.

Ty maluješ podle svých fotek. Jaký máš vztah k fotografii? Myslíš si, že eliminuje tvé vidění a citění? Myslíš si, že vnucuje své specifické souřadnice tvému myšlení, tvému porozumění světu?

Fotografii dennodenně používám jako pomůcku. Ušetří spoustu práce. Když chce člověk něco namalovat, je mnohem rychlejší, jednodušší a přesnější přehrabovat se ve vlastních fotkách než v skicách. Je ale třeba dávat si na fotografické zpodobnění světa přece jen trochu pozor. Objektiv zkruskuje nejen barvy a perspektivu, ale i světelné kontrasty jsou jiné, většinou mnohem silnější než ve skutečnosti. Na druhé straně, díky dnešní technice, vidí často objektiv víc než lidské oko. Když v dálce nemůžu cosi rozpoznat, vyfotím to a zvětším – a hned mám jasno. Takže fotky používám, ale nakládám s nimi dost svobodně. Například dodržovat perspektivu jednoho úběžníku není pro obraz zrovna výhodné, a pohybujeme-li se v prostoru, náš úběžník se také mění, posouvá. Takže v perspektivě často trochu podvádím, když si to obraz žádá. A někdy si vymyslím víc, než to možná vypadá. Zkrátka takové obrazy, jaké maluju, si nikde nevyfotíš!

Vždycky jsem trochu fotila, kdysi dávno jsem si černobílé fotky i sama zvětšovala doma v koupelně. Později jsem se snažila naučit se fotit „pořádně“, tedy nepoužívat automatické nastavení, ale dnes už je ta „digi“ technika tak dokonalá, že to vzdávám, vlastně mi to takhle stačí. Ambici být opravdovou fotografkou nemám.

Dojímají mě staré fotografie, zvláště rodinné portréty, ani nemusejí být zrovna z mé rodiny. Ty pózy, které fotografovaní zaujmají, ta atmosféra výjimečné slavnostnosti spojené s focením, vědomí, že fotka nás snad přežije... A taky že jo, ty staré fotky jsou tak kvalitní, že se po sto letech ani nehnou.

A pokud se ptáš na fotografii jako uměleckou disciplínu, k té mám vztah vcelku dost opatrný a rezervovaný. Bude to asi tím, že svět je dnes zaplaven takovým množstvím fotografií a fotografů, že jejich kvalita často není nic moc. Dnes už může dobře fotit téměř každý. Ale přece, když občas narazím na výjimečnou fotografickou výstavu, je to velká radost. Tak mě v poslední době potěšil například Josef Koudelka výstavou v Uměleckoprůmyslovém museu, jeho slavné cykly z divadla, z roku 1968 a další jsem znala, ale ty fotky z jeho začátků, z

padesátých let! Vypadají jako nádherné obrazy, ty jsem viděla poprvé. Nebo nedávno měl Dušan Šimánek krásnou komorní výstavu starých poničených zdí z různých českých hospod a interiérů, vyložená lahůdka. Nebo Libuše Jarcovjáková, Irena Stehli a další.

M.S. A proč si vlastně nepostavíš štafle na ulici a nemaluješ přímo? Ulice ani domy se nehýbou. To není letadlo. Malovalo by se ti jistě dobře.

Přesně to jsem vlastně kdysi dělala, i když jsem zrovna nemalovala na štaflích, ale s blokem na klíně. Když jsem se dozvěděla, někdy počátkem osmdesátých let, že krajina mého dětství – Staré Štěšovice – se bude bourat, aby tam vyrostly jakési domy pro naše tehdejší přátele z NDR, zcela spontánně jsem tam vyrazila a začala milovanou starou vesničku dokumentovat podrobnými kresbami. Toť důkaz, že sklony k zachovávaní obrazového svědectví vlastního života nejsou u mne ničím novým. K tomu bourání nakonec došlo až mnohem později a z jiných důvodů, ale já mám teď doma malý soubor kreseb dokumentujících stav Štěšovic té doby. Používala jsem tehdy pastelky a tuž, maximálně nějaký kvaš, a malý formát, takže se opravdu malovalo dobře.

Dnes sedím za počítačem, probírám se ve svých úlovcích na monitoru, vymyslím co nejlepší kombinaci fotografií, úhlů pohledu, skicuju si, vynechávám či přidávám a skládám to dohromady. Papírové fotky už ani nepotřebuju, stačí mi monitor, líp se s ním pracuje. Detaily zvětšuju, nejasnosti upřesňuju na jiné fotce. Většinou to chvíli trvá, než se pro něco rozhodnu, takových těch přímých zásahů, že něco vyfotím – a hned je jasné, že to bude skvělý obraz, je málo. V terénu by tohle asi nešlo. Ale třeba jednou ještě něco venku zkusím.

M.S. Chápu. Zůstaňme u toho, že realismus, který se tak či onak opírá o fotografii (o „tvrdém fotorealismu“ hovořit nebudeme, je to kapitola sama pro sebe), představuje z logiky civilizace vyplývající malířskou metodu, která nejvíc odpovídá současnosti, a navíc umožňuje umělci spoustu věcí. Nicméně jsou různé realismy: realismus Courbetův, realismus Thomase Eakinse, Normana Rokwela, Alexe Katze, Gerharda Richtera, všichni občas fotografii používali. Jaké vidíš rozdíly?

I.L. Gerhard Richter je pro mne jednoznačně nejzajímavější. To, že nejen maluje podle fotek, ale někdy i přímo ty fotografie, portréty členů rodiny, jako třeba *Strýček Rudi* nebo *Rodina u moře*, tomu velmi dobře rozumím. Geniální obrazy, jsou tolik nabitě obsahy. Dokonce i jeho abstraktnímu umění jsem přišla postupně na chuť. A to už je u mne co říct.

Alex Katz mě kdysi taky dost zaujal, krásnými barvami a šťavnatou malbou, ale teď už mi připadá poněkud jednoduchý, prvoplánový, trochu moc plakátový.

Norman Rockwell byl spíš ilustrátor, dělal takové ty typicky americké ilustrace, tak kolem poloviny 20. století. Hodně vystihují americkou společnost té doby, jejího ducha i realie. Jako dítě jsem to milovala.

Na Thomasovi Eakinsovi oceňuji také jeho důkladnost a vědecký přístup, s jakým k malování podle fotografií přistupoval. Dělal si studie rozfázovaného pohybu, běhu, skoku a podobně a používal k tomu i svého vlastního těla. Mnoho jeho obrazů jsem ale neviděla.

Když už tady probíráme ty Američany, ještě jsi zapomněla na dalšího mého oblíbence, Andrewa Wyetha, něžného realistického malíře (a výborného kreslíře) rozlehlých amerických plání a venkova. Taky jeho portréty jsou nádherné. Ten, když už nevěděl, co s obrazem,

rozsvítil ve svém ateliéru s velkými okny a pak se procházel okolo a jako náhodný kolemjdoucí nakukoval dovnitř. Na toho myslím, když jdu večer kouřit na balkon a koukám na obrazy dovnitř přes dveře.

A Coubert? Krásné obrazy, krásné a důležité. Ráda je obdivuji v galeriích, ale pro mne teď a tady hodně vzdálené.

M.S. A poslední otázka. Prosím, odpovědej pěkně popořadě, procítěně, dlouze a velmi osobně. Jaký je tvůj vztah k: Eduardu Hopperovi, Davidu Hockneymu a Richardu Estesovi?

I.L. Opět krásná otázka, tentokrát na mé oblíbenec, leccos jsem se o nich dozvěděla, ale nevím zdaleka všechno, takže bych ráda mluvila spíš o své představě o nich, než abych si nárokovala nějakou objektivitu.

Eduard Hopper je mi nejbližší, jak možná tušíš. Má z oněch tří nejsilnější náboj. Jeho obrazy jsou nejvíc o životě. Asi byl také jako člověk nejkomplicovanější a nejméně „šťastná povaha“. Představuji si, že trpěl jakousi vnitřní osamělostí, kterou mu ani jeho oddaná, nápomocná, milující a švitořivá manželka neulehčovala, možná spíš naopak. Myslím, že díky této osamělosti měl zvlášť dobře vyvinuté radary na pozorování světa kolem, výjimečnou citlivost. Znáš to, třeba když člověk cestuje sám někam do cizí země, vnímá toho třikrát tolik než ve společnosti druhých. Proto se jeho obrazy staly takovým symbolem tehdy nového moderního amerického života, odcizení člověka, osamělosti a z ní plynoucí izolovanosti a melancholie. Protože to sám žil.

Obrazy dlouho rozmýšlel, asi se s nimi i trápil, dělal množství skic a variant, maloval pomalu, za rok namaloval jen pár obrazů. Z některých až mrazí. Jeho práce se světlem je fascinující, podívej se na ten obraz nahé ženy stojící ve světelném pruhu vedle rozestlané postele, *A Woman in the Sun*, vůbec často používal ostré vržené světlo zařezávající se do pokojů a intimních scén v nich.

Byl tichý introvert a vysvětlování svých obrazů nesnášel, nechtěl o nich mluvit, „všechno je tam už namalováno“, říkal. To je mi velmi sympatický a úplně tomu rozumím. Ráda bych viděla, jak by zatočil s komentovanými prohlídkami, které jsou dnes tak běžné.

Ale jednoduché to s ním asi nebylo. Jeho žena si napsala do deníku: „Při jakémkoli hovoru se mnou se začne okamžitě dívat na hodinky. Je to, jako kdybych obírala o čas nějakého velmi drahého specialistu.“ Sama byla malířka, ale vedle něj vlastně kariéru pozvolna ukončila; on ji k tomu ne zrovna hezkými prostředky dostrkal. Takže se pak hlavně starala o jeho dílo. Když zemřel, darovala svoje i celé Hopperovo dílo Whitney muzeu; když později zemřela i ona, ve Whitney muzeu její práce zničili.

Davidovi Hockneymu závidím, připadá mi jako Mozart v malířství. Na co sáhne, to mu jde, lehce a jakoby mimochodem. Je příkladem umělce, který ať udělá cokoli, vypadá to, že tak přesně a jedinečně to mělo být. Tryská z toho radost z malování, z barev, linky, tvarů, ze života. Zdá se, že se nechá unášet náhodou, experimentuje, žije přítomností.

Například dlouho jsem dumala nad jeho slavným obrazem *Portrait of an Artist* z roku 1972. Nad tím, co ho přivedlo k tak bizarní kompozici. Zcela oblečená mužská postava (umělec Peter Schlesinger) hledí dolů do bazénu na podvodního plavce v bílých trenkách, to celé

zasazeno v krásné krajině jižní Francie. A nedávno jsem se to dozvěděla na jeho výstavě v Paříži. Byl to omyl. Hockney našel zkaženou fotku, na které byla dvojexpoze s těmito výjevy. Případalo mu to zajímavé, tak to namaloval. Nebo: jeho nedávné obří kompozice anglických krajin vznikly poté, co ho osobní důvody přivedly z Los Angeles zpět do Anglie. Nakonec musel zůstat tak dlouho, až tam po 35 letech poprvé znovu zažil jaro. Nadchlo ho to, v Kalifornii žádné jaro není a on už zapomněl, jak vypadá, a tak v Anglii zůstal a pustil se tam do malování přírody. Žádné „plánování“, žádné pochyby a trápení se s tím, jestli vůbec má cenu malovat, jak to dělám já, žádné „záměry“, prostě se nechává unášet životem a tvoří, neb jinak nemůže.

Nebo jeho malování na iPhone. Když ho začal používat, zjistil, že se na něm dají docela nově a zajímavě malovat malé obrázky všedních věcí, a začal je rozesílat telefonem přátelům, jen tak pro radost. Šťastný to muž!

Richard Estes se zpočátku dlouho živil ilustracemi, maloval jen ve volném čase (jako ostatně i Hopper). Doba, ve které vyrůstal, padesátá léta, v Americe bývá popisována jako totální teror abstraktních expresionistů. Kdo dělal něco jiného, byl zcela mimo. Muselo být nesmírně těžké tohle prorazit. Skupina amerických fotorealistů vznikla koncem šedesátých let jako protiklad k abstraktnímu expresionismu. Skupina spořádaných chlapíků pečlivě a pomalu malujících podle fotografií v kontrastu k divousům holdujícím večírkům, drogám a alkoholu. Realismus se vrací, protože umění už došlo na konec, hlásali.

Jeho rané obrazy New Yorku jsou naprosto geniální. Ten trik se zrcadlením města ve výlohách, v reklamních poutačích, v autech a na hladkých površích velkoměsta. Nakonec si ho museli všimnout. Zároveň tyhle jeho obrazy mají i velké malířské kvality, když je vidíš ve skutečnosti, například *Telephone Booths* (Telefonní budky) jsou skvěle namalované, mámivé a mnohoznačné.

Později začal malovat rozsáhlé veduty různých dalších měst a míst, pohled na Hirošimu, Florencii, na Machu Picchu a podobně. Tam už s tím začínám mít problém. Náhle ty malby vypadají jako dokonale omalované krásné pohlednice, jako cvičení, kam až je možno zajít, důkaz nezměrné preciznosti a zručnosti. Jako obrazy už nejsou zajímavé, úplně se vyprázdnily. Také se mi zdá, že náměty mimo jeho vlastní prostředí mu fungují hůř. Nějak se chytil do vlastní pastí.

Občas, když se sama zaplétám do svých pastí a neustále „zdokonaluji“ svou techniku, myslím na něj; musím si dávat velký pozor, abych nedopadla stejně.

Ostatně něco podobného se asi taky děje s mým dalším oblíbeným realistou Johnem Currinem, což je můj vrstevník, virtuózní americký figurální malíř. Záhy se mu podařilo vytvořit si jedinečný styl, jeho obrazy rozeznáš okamžitě. Jeho modelky, portréty či scény ze života jsou neskutečně vtipné a skvěle glosují současnou společnost, její sociální a sexuální stránky. Hodně se inspiroval manýrismem, Fragonardem, Boucherem a Chardinem a ze všeho si dělal tak trochu legraci, s lehkostí a elegancí. Potom ale začal malovat ještě krásněji a dokonaleji, ještě víc se do toho položil, až satira skoro zmizela, jeho krásky byly čím dál tím krásnější, míň oblečené, až přešel k líbezně namalované, vyšperkované téměř pornografii. Už dlouho jsem neviděla jeho nová díla, tak nevím, co dělá teď, jestli „úpadek“ pokračuje.

Chci říct, že se mi zdá, že v tom realistickém způsobu malování číhá záludné nebezpečí. Skluz k dokonale provedeným, líbezným obrazům, které už nemají s uměním mnoho

společného, je často na dosah ruky.

M.S. Hm. To určitě. Ale takové nebezpečí číhá v jakýchkoli „dovednostech“, když si umělec nedává pozor na svoje srdce, na jeho únavu, okoralost či na jeho lačnost po slávě a penězích. Tak se prosím opatruj.