

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH

FILOZOFICKÁ FAKULTA

ÚSTAV ESTETIKY A DĚJIN UMĚNÍ

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Strojky Václava Jíry

Vedoucí práce: doc. PhDr. Tomáš Winter, PhD.

Autor práce: Hedvika Fajkusová

Studijní obor: Dějiny umění

Ročník: 3

2016

Prohlašuji, že svou bakalářskou práci jsem vypracovala samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své bakalářské práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

V Českých Budějovicích dne 2016

.....

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala vedoucímu práce doc. PhDr. Tomáši Winterovi, PhD. za odborné vedení, za jeho trpělivost, vstřícnost, cenné rady a připomínky, které mi velmi pomohly při zpracování mé bakalářské práce. Zároveň bych chtěla poděkovat svým rodičům, že mi umožnili a umožňují studovat na vysoké škole, čehož si velice vážím. A v poslední řadě patří dík i výtvarníkovi Václavu Jírovi, o kterém tato práce pojednává. Podělil se se mnou o jeho vzpomínky, pocity, dovolil mi nahlédnout do jeho ateliéru, knihovny a poskytl mi cenné informace pokaždé, když jsem potřebovala.

Anotace

Hedvika Fajkusová

Strojky Václava Jíry

Tématem mé bakalářské práce jsou strojky českého umělce Václava Jíry. Výtvarník tvoří svá mechanická díla od 60. let minulého století do současnosti. Některé fungují jako kinetické sochy, které se čas od času podmaní hydraulickému lisu, jiné se prezentují jako plány na dvourozměrných plátnech. Jeho tvorba navazuje na mašinitické tendence, které se v umění objevují již ve druhé polovině 19. století, na počátku 20. století sílí jejich vlna s nástupem avantgardních směrů a v polovině onoho tisíciletí se nacházejí na vrcholu. Cílem mé kvalifikační práce je seznámit čtenáře s životem a dílem pozapomenutého umělce a zasadit ho do širšího kontextu bývalých výtvarníků a jeho současníků.

Vedoucí práce: doc. PhDr. Tomáš Winter, PhD.

Klíčová slova: Václav Jíra; strojky; mašinitismus; mechanické umění; stroj v umění; kovošrot; současné umění; kinetické umění.

Annotation

Hedvika Fajkusová

Machines of Václav Jíra

The topic of my bachelor's thesis is mechanical devices of the Czech artist Václav Jíra. The artist creates his mechanical work from the 60's of the last century to the present. Some of them act as kinetic sculptures, which from time to time conquer to a hydraulic press; others present themselves as the plans on the two-dimensional canvases. His work follows up of the machine tendencies that appeared in the art in the second half of the 19th century, at the beginning of the 20th century the wave of avant-garde's styles grow and are on the top in the half of this millennium. The goal of my bachelor's work is to introduce the readers with the life and work of partly forgotten artist and situate him into the wider context with previous artists and his contemporaries.

Supervisor: doc. PhDr. Tomáš Winter, PhD.

Key words: Václav Jíra; machines; machine art; mechanical art; machine in art; scrap metal; present art; kinetic art.

Obsah

Úvod	8
Zhodnocení literatury k danému tématu.....	9
1 Život a dílo Václava Jíry	12
1.1 Lounská krajinářská škola.....	13
1.2 Svaz československých výtvarných umělců.....	15
1.3 Grafika.....	15
1.4 Krajinomalba.....	16
1.5 Figurální malba	17
1.6 Obrazy podle hudby	18
1.7 Chemicky leptané obrazy	19
2 Historie vztahu stroje a umění.....	20
2.1 Leonardo da Vinci a Hieronymus Bosch	20
2.2 Mezinárodní a průmyslové výstavy	20
2.2.1 Mezinárodní výstava v Londýně roku 1851.....	20
2.2.2 Průmyslové výstavy Vojty Náprstka v Čechách.....	21
2.2.3 Světová výstava v Paříži roku 1889	22
2.2.4 Zemská jubilejní výstava v Praze.....	23
2.2.5 Pařížská výstava v roce 1900.....	23
2.3 Stroj v karikatuře.....	24
2.4 Kubismus a Fernand Léger	25
2.5 Futurismus.....	26
2.6 Dadaismus	27
2.7 Ruský konstruktivismus	29
2.8 Bauhaus a Laszló Moholy-Nagy	30
2.9 Kinetismus Zdeňka Pešánka.....	31
2.10 Mašinismus Františka Kupky.....	32

2.11 Strojky Františka Grosse	32
3 Václav Jíra a jeho vztah k této tradici	34
3.1 Strojky – mobily	34
3.1.1 Materiál	38
3.1.2 Jména strojků	40
3.1.3 Realizace ve veřejném prostoru - <i>Oktíbolz</i>	42
3.1.4 Strojek Václava Jíry ve filmu	44
3.2 Druhá recyklace	45
3.3 Plány strojků	45
3.3.1 Způsob provedení	46
3.3.2 Výběr barev	47
4 Srovnání Jírova přístupu s jeho současníky	49
4.1 GRAV	49
4.2 Zero	50
4.3 Jean Tinguely	50
4.4 Aleš Veselý	53
4.5 Jan Švankmajer	54
Závěr	56
Bibliografie	60
Knihy	60
Kvalifikační práce	61
Katalogy	62
Články	62
Internetové zdroje	63
Obrazová příloha	64
Seznam vyobrazení	89

Úvod

Dílem a životem výtvarníka Václava Jíry (17. prosince 1939) se zabývám již od svého prvního roku studia na vysoké škole. Jím vytvořený mechanický strojek *Oktíbolz*, který se nachází ve veřejném prostoru, byl tématem mé práce na Seminári k úvodu do studia dějin umění vedeného profesorem Petrem Fidlerem. Stejným dílem jsem se podrobněji zabývala ve fiktivním návrhu grantového projektu na přednáškách *Metody a praxe dějin umění* vyučované docentem Michalem Šroňkem.

Ve své bakalářské práci bych se chtěla věnovat mašinstickým (strojovým) pracím tohoto severočeského umělce podrobněji, jelikož dílo *Oktíbolz* není jeho jediným počinem. Své strojky totiž tvoří již od roku 1961 a ztvárňuje je jako pohyblivé sochy, skrumáže, které vzniknou jejich slisováním a plány na dvourozměrných obrazech.

Domnívám se, že se tvorba Václava Jíry naprosto vymyká práci dřívějších i současných českých umělců, a proto se pro mě stalo podnětným, aby byla předmětem mého průzkumu.

Nejprve se budu snažit čtenáře seznámit s životem lounského umělce, jehož životní pouť započala během druhé světové války. Absolvoval rovněž vojenskou službu a nevyhnul se ani éře komunismu. Světlymi momenty v jeho kariéře bylo jeho působení v „lounské krajinářské škole“ a v polovině 80. letech nástup do svobodného povolání. V téže kapitole se chci okrajově věnovat také umělcově krajinomalbě, grafikám, figurální malbě, obrazům na motivy hudby a chemicky leptaným obrazům.

V další části mé práce se pokusím nastínit vývoj strojového umění, jehož počátek spatřuji již ve druhé polovině 19. století při prezentaci nových vynálezů v rámci mezinárodních a průmyslových výstav. Prvky mašinstismu jsou patrné ale i v některých směrech počátku 20. století, jako byly kubismus, futurismus a dadaismus. Ryze konstrukční charakter mají díla umělců ruského konstruktivismu. V neposlední řadě nelze opomenout ani tvorbu děl s mašinstickými tendencemi, jež tvořili László Moholy-Nagy, Zdeněk Pešánek, František Kupka a také František Gross.

Kapitolu ukončuji v polovině 20. století, jelikož už v 60. letech začíná vytvářet své strojky Václav Jíra. Nebudu se zabývat detailními popisy jeho jednotlivých děl,

ale spíše jejich širšími souvislostmi. Seznámím čtenáře s pohyblivými mobily a materiálem, ze kterého jsou vyráběny. V rámci samostatných podkapitol se budu věnovat jejich netradičním pojmenováním, fontáně *Oktíbolz* a myslícímu stroji, který vystupoval ve filmu *Případ pro začínajícího kata* z roku 1969. Dále se budu zabývat lisováním strojků neboli jejich druhou recyklací a v neposlední řadě svou pozornost zaměřím na plány strojků, které umělec vytváří, až po dokončení skutečných soch, ale i přesto je bere jako návrhy. Zajímat mě bude hlavně způsob jejich provedení a výběr barev. Tvorbu se budu snažit uchopit v kontextu se staršími výtvarnými umělci, jejichž díla autor zajisté znal a možná se jimi i inspiroval.

V poslední kapitole se chci věnovat současníkům Václava Jíry, kteří začali s jejich mechanickými pracemi také v 60. letech minulého století. Těmito průkopníky kinetického umění se v té době stali členové skupin GRAV a Zero. Věnovat se chci také švýcarskému umělci, který má s dílem českého výtvarníka mnoho společného. Byl jím Jean Tinguely. V českém prostředí vidím spojitost ve využívání totožného uměleckého materiálu u Aleše Veselého. Mašínismus budu objevovat i u režiséra krátkometrážních filmů Jana Švankmajera, kde se dotknu rovněž erotismu v jeho a Jírových dílech.

Zhodnocení literatury k danému tématu

Bibliografie, která by se zevrubně věnovala životu a dílu lounského umělce Václava Jíry, neexistuje. Výjimkou je pouze rozsáhlá obrazová monografie *Recyklace minulosti a přítomnosti* z roku 2010, na které sám výtvarník spolupracoval s historikem umění Jiřím Machalickým. Z tohoto zdroje jsem čerpala především za účelem kvalitních fotografií výtvarnickových děl.

Více informací o Jírově životě mi poskytl *Rozhovor Vladimíra Drápala s Václavem Jírou*, jenž byl vydán u příležitosti výstavy konané ve Vrchlického divadle v Lounech roku 2009 a také vzpomínky samotného umělce, které mi byly sděleny při osobní návštěvě v jeho vile začátkem letošního roku. Václav Jíra poskytl rozhovor i do kulturně-spoločenského měsíčníku *Xantypa*, který vedla Zlata Biedermannová.

Něco málo se badatel zabývající se Jírovou tvorbou dozví i z katalogů k jednotlivým výstavám a článků publikovaných v regionálních a uměleckých periodikách. Příkladem je celá řada článků v *Žateckém a lounském deníku*, jež jsou věnovány dílu Oktíbolz, které stejně jako v době svého vzniku vzbuzuje i dnes vášnivě diskuze především mezi laickou veřejností a v řadách zastupitelů města Loun.

Tvorbě Václava Jíry se okrajově dotýkají i některé kvalifikační studentské práce. Dostatek informací jsem získala z diplomové práce Andrei Sloupové *Syntéza po Syntéze: české kinetické umění 60. let a pozdější tvůrčí postupy jeho protagonistů*.

Jírovým strojkům se také věnoval estetik a historik umění Zbyněk Sedláček, který byl spoluautorem jeho výstavních katalogů a napsal o severočeském výtvarníkovi i několik článků do čtrnáctideníku *Ateliér*. Vzhledem ke skutečnosti, že se historik pohyboval v prostředí Galerie Benedikta Rejta, zajímal se také o další moderní výtvarné umělce (Zdeněk Sýkora, Vladislav Mirvald, Kamil Linhart) z města Loun.

Zastáncem mechanických strojků lounského výtvarníka byl kritik a estetik Josef Hlaváček, který o něm rovněž publikoval články v *Ateliéru*. Již roku 1968 o něm uveřejnil článek s názvem *Stroje Václava Jíry* v kulturně-politickém měsíčníku *Dialog*, který vydával Severočeský krajský národní výbor.

Dalšímu tématu mé bakalářské práce, vztahu stroje a umění v 19. století, se věnuje sborník příspěvků z 32. ročníku symposia *Člověk a stroj v české kultuře 19. století*, jehož editorkami jsou Taťána Petrasová a Pavla Machalíková a také sborník *Průmysl a technika v novodobé české kultuře*, který redakčně připravila Marta Ottlová.

O moderních „ismech“ a jeho propagátorech počátku 20. století existuje řada českých i zahraničních publikací. Snažila jsem se čerpat zejména z biografii jednotlivých umělců a monografií novátorských směrů. Syntetizující pohled na zlomové období počátku 20. století jsem získala díky knihám *Výtvarné avantgardy 20. století* od Anity Pelánové, *Umění po roce 1900: modernismus, antimodernismus, postmodernismus* od Hala Fostera a dalších či *Ismy umění 20. století: s esejem Poznámky k interpretaci umění 20. století* od Jaroslava Sedláře.

K většímu porozumění práce Laszlóa Moholy-Nagye mi pomohla autorské kniha *Od materiálu k architektuře*. Inspiraci jsem čerpala i z teoretické publikace *Kinetismus: (kinetika ve výtvarnictví-barevná hudba)* od Zdeňka Pešánka.

Nástupu kinetického umění se velmi poutavě věnuje kapitola Kinetická expanze v knize *Umění 20. století* Karla Ruhrberga. Kromě ucelených publikací k dějinám umění se ale žádná česky vydaná kniha světovými kinetickými či mašinstickými pracemi nezabývá.

České moderní umělce velmi přehledně mapuje kniha *Dějiny českého výtvarného umění VI/1, 1958/2000* (stále však bez zmínky o Václavu Jírovi) editovaná Rostislavem Šváchou a Marií Platovskou či Jindřich Chalupecký v jeho knize *Nové umění v Čechách*. K lepšímu uchopení historických souvislostí mi pomohlo vydání *České umění, 1938-1989: programy, kritické texty, dokumenty* od Jiřího Ševčíka, Pavlíny Morganové a Dagmar Duškové.

O životě a díle Aleše Veselého jsem se mnohé dozvěděla z knihy *Projdi tou branou!: rozhovory s Alešem Veselým*, na které spolupracoval s Michalem Schonbergerem. Jan Švankmajer mi mnohé prozradil v televizních dokumentech a v jeho knihách *Jan Švankmajer: možnosti dialogu : mezi filmem a volnou tvorbou*, která je pozoruhodně graficky a typograficky zpracována a *Síla imaginace: režisér o své filmové tvorbě*. Zhlédla jsem rovněž více než polovinu jeho krátkometrážních filmů a tři jeho celovečerní snímky, které mi do velké míry usnadnily mou práci.

1 Život a dílo Václava Jíry

Český výtvarník Václav Jíra se narodil 17. prosince roku 1939 v jedné z nemocenských vil v Lounech. Dům obývá doposud. V pokoji, kde ho jeho matka porodila, má dnes dokonce ateliér. Čtyřpatrová vila je díly Václava Jíry zaplněna téměř celá. Ve sklepních místnostech má kovárnu a několik svých mobilních strojků. Horní patra tvoří ateliér a místnosti pro uchovávání monumentálních pláten. Vila je Jíry plná vlastně i všude jinde – jeho obrazy zdobí chodby, schodiště a obytné místnosti.¹ Na střeše má navíc strojek připomínající jakési vesmírné monstrum, které za tmy svítí. Obyvatelé města Loun si myslí, že Jíra buďto snímá mimozemské civilizace, nebo chytá vynikající televizní signál.

Své útlé dětství prožíval výtvarník v době 2. světové války. Jeho otec pracoval jako dělník a maminka byla s jeho dalšími dvěma sourozenci doma. Václav Jíra si pamatuje, jak byli tehdy stále všichni během náletů schovaní ve sklepech. Když válka končila, bylo mu šest let a dnes už jen vzpomíná na to, jak se za jejich vilou rozprostíralo velké pole, kde Rusové vyháněli Němce směrem k dřívějším Sudetům.

Umění fascinovalo Jíru již od dětství. Vila, ve které bydlel, byla vybavena moderním nábytkem a tradičními krajinomalbami a zátišími z 50. let. Malému Václavovi se obrazy velmi líbily a začal svými barvičkami domy a květiny kopírovat. Asi ve dvanácti letech mu jeho o tři roky mladší bratr koupil k Vánocům kazetu s olejovými barvami, kterou Jíra nevnímal jako hračku, ale jako věc k užitku. Fascinovala ho zejména jejich vůně.

Základní chlapeckou školu navštěvoval ve svém rodném městě. Nedaleko jeho vily stojí budova dodnes a slouží naopak jako základní speciální a praktická škola. Po absolvování povinné školní docházky se vyučil kovářem na železniční odborné škole, která se nacházela taktéž ve městě Louny. Když se vyučil, byl přidělen do ložiskového závodu Brno-Líšeň. Práce zde byla těžká, namáhavá a jednotvárná, obzvláště při nočních směnách. Václav Jíra se proto přihlásil na večerní průmyslovou školu, z nočního provozu odešel a během studia pracoval jako úředník-normovač.

.....
¹ Josef Hlaváček, *Stroje Václava Jíry*, *Dialog* VIII, 1968, s. 29.

Mezi léty 1959–1961 se mu nevyhnula vojenská služba, kterou vykonával v Českých Budějovicích. Hlásil se ke všemu, jen aby nemusel s flintou. Recitoval básně, hrál na bicí, plaval a jezdil na mistrovství republiky. Žádné zkušenosti s tím však do té doby neměl. Dokonce i zalhal, že má doma vlastní bubny. Poslali ho pro ně domů, ale Jíra žádné neměl. Jeho tatínek musel vybrat úspory, za které koupil bubny, aby syna náhodou nezavřeli. Václav Jíra se učil bubnovat tajně a pak po večerech chodil hrát. Tvrdí, že pro něj byla vojna úžasná – tréninky, uvolnění z kasáren a úspěchy roty, díky čemuž mu to docela příjemně uteklo.²

Po skončení vojny se mohl Jíra rozhodnout, jestli se vrátí do závodů ZKL Líšeň nebo domů za rodiči. Rozhodl se pro Louny, kde začal pracovat na úřadě jako plánovač, ale jen krátkou dobu. Poté totiž působil v Galerii Benedikta Rejta u Jana Sekery, kde měl na starosti veškerou naskytnuvší agendu, jakou byla kurátorská činnost, administrativa i pomoc při úklidu. Cítil však, že potřebuje větší svobodu, a tak šel roku 1985 takzvaně na „vlastní nohu“ a začal se živit malováním.

1.1 Lounská krajinářská škola

Období po vojně bylo pro budoucnost Václava Jíry jako umělce velmi důležité také díky tomu, že začal navštěvovat výtvarný kroužek. Před ukončením vojny dostal Jíra dopis od maminky, v němž mu sdělovala, že je v Lounech výtvarný kroužek, aby za nimi přijel. V této občas nazývané „lounské krajinářské škole“ učil právě Zdeněk Sýkora [1]. Václav Jíra přišel a musel splnit něco jako talentové zkoušky, kdy poprvé v životě maloval podle modelu. Sýkora v těch chvílích okolo něj jen tiše procházel a činil ho nervózním. Z ničeho nic však Jírovi oznámil, že příště může přijít zase. Zaplavilo ho obrovské štěstí, jelikož patřit do výtvarného kroužku byla v tehdejší době velice vážená věc. Kroužek se neustále zvětšoval, přibírali se noví žáci a činnost v něm začínala být více školní, jelikož Zdeněk Sýkora byl taktéž vynikající pedagog. Každé úterý a pátek se po večerech malovaly konkrétní věci a krajinomalba byla v sobotu nebo v neděli odpoledne, kdy se jezdilo do plenéru.³

.....
² Vladimír Drápal, *Rozhovor Vladimíra Drápala s Václavem Jírou*, u příležitosti výstavy ve Vrchlického divadle v Lounech 2009.

³ *Ibidem*.

Václav Jíra jezdil také na studijní pobyty s pedagogickou fakultou Karlovy univerzity, kde Zdeněk Sýkora řadu let učil. V katalogích vydávaných u příležitosti Sýkorových výstav se ale o jeho pedagogickém působení příliš nemluví. Kromě toho, že formoval výtvarné cítění stovek budoucích středoškolských učitelů, také vychoval řadu výtvarníků a teoretiků umění. Sýkora učil adepty malířství v Lounech nejprve pod hlavičkou Závodního klubu ČSD, později při Společenském a kulturním středisku.⁴

Jíra absolvoval krajinomalbu v Třeboni pod vedením profesora Salzmann. Když ve Vlkovicích „opisoval“ jihočeskou krajinu, přišel k němu Kamil Linhart, obraz otočil vzhůru nohama a nařídil mu, aby pokračoval. Jíra tvrdí, že se mu v tu ráno rozsvítilo a popohnalo ho to o několik let dopředu, jelikož odpoutat se od reality, když člověk maluje krajinu, je těžké. Na opis krajiny ho již upozorňoval Zdeněk Sýkora při malbě v plenéru v Brloze, kdy jeho dílo prohlásil za dokončené ve chvíli, kdy Václav Jíra čekal na to, až mu na plátně trochu uschnou barvy, aby se mohl pustit do konkrétních tvarů kmenů a listů [2]. Byl to zásadní impuls k tomu, aby si uvědomil, že v malování nejde o opisování, ale o vytváření.

Výtvarný kroužek v Lounech běžel dál i po kritickém roce 1968. Pár výstav se uskutečnilo pouze do roku 1969 a pak už žádné. Václav Jíra ale říká, že právě to členy v kroužku ještě více bavilo a stmelilo dohromady. V té době dělal v kulturním středisku pod okresním národním výborem, ale svými myšlenkami byl doma u svého malování. Jenomže k titulu této funkce musel mít umělec školu. Z tohoto důvodu si udělal Pedagogickou školu v Praze, obor Film – foto – výtvarnictví, při němž se nevyhnul ani studiu marxismu-leninismu. Na koleji bydlel s Janem Pátým, což byl jeden ze sourozenců, kteří jako první obepluli celou Evropu na jachtě. Povídání o jachtingu Jíru zaujalo natolik, že si koupil vlastní jachtu a začal se tomu později věnovat naplno. Následně vypracoval diplomovou práci, ke které mu dělal oponenta Zdeněk Sýkora.

.....
⁴ Bohumír Roedl, Louny a umění, in: Antonín Hlušík – Jana Kuprová – Jan Mareš et al., *Louny*, Praha 2005, s. 324–383, cit. s. 381.

Kroužek navštěvoval Jíra dál i v 80. letech. Byl to pro něj nadále zážitek, protože měli stále výsledky. Objevovali se zde také noví mladí umělci jako například Petr Růžička, Věra Kaplanová, Zdeňka Březinová, Vuk Zörner a Jaroslav Čása.

1.2 Svaz československých výtvarných umělců

Roku 1967, po své výstavě v Galerii na Karlově náměstí, se Václav Jíra stal členem Svazu československých výtvarných umělců. Zde byl bez ohledu na vzdělání jmenován akademickým malířem z titulu povolání.

Díky Svazu své obrazy, přes podnik Českého fondu výtvarných umění Dílo, také prodával. Finančně si tedy vypomáhal prodejem krajin prostřednictvím komise severočeských výtvarníků a jiných lidí, kteří o tom rozhodovali. Posuzovali dokonce i cenu obrazu. Umělec určil autorský honorář a komise zvážila, jestli je příliš nízký či vysoký. Tímto způsobem se vlastně vyslovovali k tomu, jestli je dílo dobré či nikoli.

V této době byli upřednostňováni hlavně umělci, kteří byli v komunistické straně, což se netýkalo Václava Jíry. Ten však toto výsostné postavení dokázal obejít jiným způsobem. Vše si zařizoval sám, dal své obrazy do Díla a ty byly nakonec akceptovány, jelikož z nich měla rada procenta. Jíra si udělal jméno a jeho obrazy se slušně prodávaly. Komise ho proto začala mít v oblibě. Jeho plátna končila hlavně na stěnách škol a úřadů.

1.3 Grafika

Další Jírovou finanční záchranou byla koupě hlubotiskového lisu. V socialistickém Československu byly tyto stroje přísně hlídány. Jírovi se podařilo koupit lis zaevidovaný v kulturním středisku, kam chodil po večerech a vytvářel hlubotisky. Na práci byla důležitá trpělivost. Jíra dodnes vzpomíná na to, jak se noc co noc budil a přemýšlel nad tím, proč mu akvatinta nevyšla. Šel za tím tak dlouho, dokud se to nenaučil dokonale. Poté začal vyrábět čestná uznání s motivy Českého středohoří pro různé obce, spolky a tak dále. Dělal je podle fotek i kreseb. Hlavně fotografie pro něj byly velkým pomocníkem, jelikož zobrazovaly nejrůznější detaily.

Jak sám přiznává, tvořil vlastně takové umělecké kýče. Na živobytí byly však ohromné.⁵

1.4 Krajinomalba

Krajině se Václav Jíra věnuje od počátku šedesátých let, kdy v jeho výtvarný talent uvěřil Zdeněk Sýkora. Ztvárňuje ji soustředěně, většinou v plenéru [3].

Maloval v okolí Loun, v hornaté severočeské krajině, zajížděl do jižních Čech, i do Francie.⁶ Jíru zajímaly ty skutečnosti, které vyhovují jeho koncepci malby: souzvuk velkých barevně odlišných ploch v krajině, doplněný charakteristickými kontrasty – měkce zvlněné plochy oranžové a racionální opuštěných podzimních chmelnic, zelené plochy obilí a zářivá žlutá vojtěšky a jiné. V počátcích se nechával konkrétně strhnout poznávacími znaky lounské a žatecké krajiny.

Po návštěvě Francie roku 2003, Jíra zjistil, jak silně se jí nechal ovlivnit. Byl tam a tam cítil s impresionisty. Zajel se podívat do Moretu na Seině v Provanca a chodil na místa, kde působili francouzští umělci. Úplně se mu zde vrátilo Sýkorovo vyprávění o dějinách umění.

V Moret-sur-Loing maloval Alfréd Sisley, který byl mimochodem přesně o 100 let starší než Václav Jíra, narodili se dokonce ve stejném měsíci. Jíra chodil a maloval na stejných místech jako on, protože kopie jeho obrazů jsou tam zalaty do fólií a přitlučeny na stromy či domy. Lidé, u kterých Václav Jíra přebýval, mu pokaždé dávali kus šunky, chleba, sýr a on šel malovat k řece. Vždy si říkal, že se jídla ani nedotkne, že bude trpět stejně jako Sisley, který byl hrozně chudý, bydlel v jedné podkrovní místnosti a žil o chlebu a vodě.

Ve Francii strávil Jíra celý týden a za tu dobu udělal šest nebo osm pláten. Některé z nich zanechal domácím jako dík, že ho u nich nechali bydlet. V tomto duchu malby pokračoval i doma, kdy maloval impresionisticky laděné *Zahrady*.⁷

.....
⁵ Viz Drápal (pozn. 2).

⁶ Jiří Machalický – Václav Jíra, *Václav Jíra - Recyklace minulosti i přítomnosti*, Louny 2010, s. 8.

⁷ Viz Drápal (pozn. 2).

1.5 Figurální malba

Do repertoáru umělce Václava Jíry spadá z malé části i figurální malba. Na konci 80. let minulého století se v jeho tehdejších obrazech vyskytoval charakteristický motiv čtenářky. Tato díla působí dojmem neobyčejné malířské spontánnosti. Vypadají, jakoby je výtvarník namaloval v jednom souvislém časovém úseku. Jako kdyby se nikdy nezastavil, nerozvažoval, nepřemýšlel či váhal. Opak je pravdou.

Ve skutečnosti totiž všechny tyto obrazy vznikaly neuvěřitelně metodicky. Vznikla k nim například celá řada přípravných skic. Některé zdůrazňují kresebné linie, jiné zase působivost základních barevných ploch. Ze skic vznikla i řada studií, ve kterých naopak autor obě složky, linearitu a barevnost, potlačoval či zcela vynechal. Tímto způsobem zcela zmizela původní drapérie vyskytující se za čtenářkou a byla nahrazena náznakem okna, které si ovšem musí divák sám rekonstruovat. Podobně nastínil Jíra náklon těla čtenářky. Učinil tak velmi citlivě. Pouze do té míry, aby umožnil divákovi základní orientaci v obrazové ploše.⁸

Velkou roli hraje v Jírově životě i jeho žena, kterou poznal na jednom z tanečních večerů. Po tříměsíční známosti se vzali. Za svědka jim šel dokonce Zdeněk Sýkora a daroval jim jeden ze svých autorských obrazů. S manželkou žije šťastně již přes padesát let a namaloval jí také portrét. Jmenuje se *Pohoda* a měří 180 x 140 cm. Žena na něm leží na břiše a kouří cigaretu. Jíra kvůli této malbě navíc předělal celý interiér pokoje, ve kterém se nachází. Vše vyklidil a zařizoval znovu tak, aby se to hodilo k obrazu.⁹

Ve figurální malbě umělec rozvíjí expresivní projev, postavy dívčích aktů zasazené do imaginárního prostoru jsou zjednodušené. Vyzařuje z nich energie a promítá se do nich živý pohyb. Někdy Jíra potlačuje základní motiv natolik, že překračuje hranice čisté abstrakce.

Jírova tvorba se vyvíjí dosti složitě. Prolínají se v ní vlivy různých proudů evropského umění. Navazuje na expresionismus, fauvismus i kubismus. Jeho styl je

.....
⁸ Jiří Dolejš, *Václav Jíra - Obrazy* (kat. výst.), Galerie Benedikta Rejta v Lounech 1989.

⁹ Viz Drápal (pozn. 2).

příbuzný s poválečným syrovým uměním a částečně i s volnou geometrickou abstrakcí. Všechny složky jeho díla se ale navzájem prolínají a doplňují.¹⁰

1.6 Obrazy podle hudby

Od roku 2013 až dodnes se Václav Jíra soustřeďuje na velkoformátová plátna malovaná na motivy skladeb současných hudebníků. Celé to začalo, když slyšel v rádiu na stanici Vltava skladbu *Rybí kosti* od Ondřeje Adámka. Hudba plná cinkání a zvláštních zvuků mu připomínala jeho strojky a kovošrot. Zaujalo ho to natolik, že ihned natáhnul plátno a začal podle toho malovat. Obraz je plný linií, čar, které vyjadřují tóny. Čím jsou hlubší, tím je barva tmavší (hnědá, černá). Jemnější tóny jsou zase zpodobněny světlejšími barvami.

Série obrazů *Mini mini* na skladbu Petra Vajsara vznikala však trochu jinak. Na každém ze čtyř pláten je namalován strojek, okolo něhož se namotává hudba. Čtyřdílný obraz dosahuje délky sedmi metrů. Ideální podmínky pro jeho vznik tedy byly pouze na venkovní terase. Jeho dokončení trvalo skoro dva roky [4].

Triptych nazvaný *Chronos* ztvárnil výtvarník na motivy skladby Zdeňka Šestáka. Zde je určující rytmika, střídají se dramatické a mírné pasáže. Jíra si nejprve obraz načrtne tužkou, vyznačí si stopáže, kde byla hudba obzvláště výrazná, což mu slouží jako přesná orientace.¹¹

Po poslechu rozsáhlé kompozice s názvem *Modrá - čistá a křehká* od skladatele Ondřeje Štochla se Václav Jíra rozhodl pro její ztvárnění v Jižních Čechách, kde má u jednoho z třeboňských rybníků svůj druhý ateliér. V plenéru na pláži rybníka nemaloval krajinu, ale hudbu, která harmonizuje s okolní scénérií. Podle Jíry je totiž ta modrá, čistá barva v dokonalosti a nevinnosti přírody.

Hudební obrazy, jak by se dala současná tvorba Václava Jíry taktéž nazvat, naplňují umělce tak, že u jejich tvorby tráví denně až dvanáct hodin. Tvrdí, že je jimi doslova posedlý.

.....
¹⁰ Viz Machalický – Jíra (pozn. 6), s. 8–9.

¹¹ Miroslav Krupička (rec.), Sýkora byl náš guru, říká malíř Václav Jíra, *Radio Praha*, <http://www.radio.cz/cz/rubrika/kultura/sykora-byl-nas-guru-rika-malir-vaclav-jira>, vyhledáno 11. 2. 2016.

1.7 Chemicky leptané obrazy

Za ta léta se Václavu Jírovi nahromadilo spoustu pláten, což u něho bylo v dřívějších dobách velkou raritou, jelikož na ně nebylo dostatek financí. Dnes Jíra vybírá ze svých starších obrazů ty, které se mu už nelíbí a nechává je chemickými odstraňovači barev vyleptat, dále je ostříká hadicí, čímž mu vznikne nová plocha pro malování.

Tuto techniku začal dělat už i úmyslně. Na plátna nanáší olejovými barvami skvrny, které nechá rok až dva zaschnout. Po uplynutí této doby je různými rozpouštědly a aditivami rozleptává. Metoda blízká grafice stojí na principu náhody - vedle sebe se nekontrolovatelně objevují barvy, jejichž spojitost by nenapadla ani samotného umělce. Jíra leptání barev připodobňuje ke skládce, na které také určité věci korodují. Nakonec výtvarník dílo doplňuje zrezivělými dráty, čímž podle něj vzniká jakýsi nový výtvarný směr.

Pro pochopení Jírových strojků a kontextu jejich vzniku následuje kapitola pojednávající o historii vztahu stroje a umění.

2 Historie vztahu stroje a umění

2.1 Leonardo da Vinci a Hieronymus Bosch

Stroj v umění se vyskytuje již v renesanci a to v technických kresbách všestranného génia Leonarda da Vinci, jenž se zabýval návrhy strojů pracovních, leteckých, bojových ale také obléhacích.¹²

Severně od Itálie zase působí v 15. a 16. století v Holandsku umělec Hieronymus Bosch, v jehož některých dílech vystupují jakási biomechanická monstra. Například na prostředním panelu vídeňského triptychu *Poslední soud* ďáblové obsluhují složité přístroje sloužící k mučení.¹³

2.2 Mezinárodní a průmyslové výstavy

Teprve v 19. století se však stroje staly symbolem moderní doby a technického pokroku. I když jsou stroje s lidskou společností spojeny již od pradávna, teprve v této době se představovaly jako vrcholná díla lidské vynalézavosti a rukodělné zručnosti. Dřívější tovární výroba se díky nim stala přesnější, rychlejší a s úsporou pracovních sil také levnější.

2.2.1 Mezinárodní výstava v Londýně roku 1851

První souvislost mezi mechanickým strojem a uměním (opomenuli umělce Leonarda da Vinci a Hieronymuse Bosche) spatřuji roku 1851, kdy se konala 1. mezinárodní výstava v anglickém Londýně. Od této první velké výstavy, která nesla přívlastek „světová“, expozicím dominovaly stavby mající návštěvníky upoutat svou velikostí a důmyslností architektonických řešení a stavebních technik. V Londýně se úkolu zhostil Joseph Paxton, jenž zkonstruoval *Chrystal palace*, kterému je občas přezdíváno „velký skleník“, jelikož byl celý vyroben z prefabrikátů a levných skleněných tabulek běžné velikosti. V této architektuře byly stroje a průmyslové výrobky

.....
¹² Soňa Pánková, *Stroj na pomezí života a umění* (bakalářská práce), Katedra výtvarné výchovy PFUK, Praha 2011.

¹³ Dino Buzzati – Mia Cinotti, *Bosch: souborné malířské dílo*, Praha 1992, s. 107–108.

instalovány mezi tradičním uměním, jako byly sochy a obrazy. Diváci tak mohli opěvovat jejich vzájemnou symbiózu, která zřejmě nebyla před tím nikde k vidění.

Pro veliký ohlas se již následující výstavy neobešly bez samostatných průmyslových paláců a strojoven. Příkladem může být Mezinárodní výstava v Paříži roku 1855, 1867, 1878 a v Londýně roku 1862, kde byl vždy nejdůležitější Sál strojů.¹⁴

2.2.2 Průmyslové výstavy Vojty Náprstka v Čechách

Roku 1862 se do Londýna vydali taktéž českoslovenští vlastenci. Jejich cílem byla samozřejmě světová výstava. V čele skupiny stál Ladislav Rieger.

Jako reprezentant Průmyslové jednoty se do skupiny zařadil Vojta Náprstek, který si měl primárně všimnout koncepce průmyslové části výstavy, která by se mohla případně využít i v českém prostředí. Domluvit se měla také výměna publikací mezi československými a anglickými institucemi.

Po absolvování cesty se členové delegace rozhodli podle vzoru Kensingtonského muzea založit vlastní průmyslové muzeum. Vojta Náprstek měl na starosti nákup drobných exponátů, mezi nimiž byly i jednoduché strojky pro domácnost a Ladislav Rieger nechal zatím v Národních listech otisknout výzvu k celonárodní sbírce. Žádné z dosud fungujících muzeí, ale o rozšíření se o průmyslové oddělení, nestálo. Rozhodlo se tedy o uspořádání soukromé první průmyslové výstavy. Pronajali prostory na Střeleckém ostrově v Praze a 1. listopadu 1862 výstavu otevřeli pro veřejnost.

V jednom sále byly vystaveny nakoupené malé strojky pro domácnost, ale i modely a jiné předměty určené k výuce, jako například knihy, diagramy či didaktické tabule. V rámci první Náprstkovy výstavy se konaly i přednášky, které se dočkaly obrovského zájmu a nebývalého počtu návštěvníků, že musely být přesunuty do velkého sálu na Žofínském ostrově. Zájem o výstavu neměla jen laická veřejnost, ale také řada drobných výrobců a živnostníků podnikajících na poli techniky. Mnozí se nechali vystavenými exponáty inspirovat do takové míry, že podle nich poté vyráběly vlastní výrobky.

.....
¹⁴ Jan Hozák, *Člověk a stroj v 19. století*, in: Pavla Machalíková – Taťána Petrasová (ed.), *Člověk a stroj v české kultuře 19. století*, Praha 2013, s. 9–22, cit. s. 10–19.

O rok později, přesněji 1. listopadu 1863, uspořádal Vojta Náprstek, avšak spolu s Josefem Václavem Fričem, druhou průmyslovou výstavu, která, co se velikosti týče, předčila svou předchůdkyni. Přibylo několik exponátů, jenž Vojta Náprstek zakoupil v Kodani a Hamburku, mnoho předmětů bylo označeno jako „čínské“ či „japonské“, což souvisí s Náprstkovou dávnou láskou k Orientu. Do výstavy se zařadily i dary a zápůjčky od Čechoameričanů a výrobky domácích podniků.

K této výstavě byla připravená velkolepá reklamní kampaň. Novinkou byla možnost zakoupit si předměty od českých výrobců. Největší zájem v návštěvnících vzbuzovaly pračky, ledničky, drobné strojky zvané „vejcovary“, mlýnky, různé čističe a nevšední kuriozity. Mnohé předměty neměly ani své české označení. Tohoto úkolu se zhostil lingvista František Špatný, který vymyslel názvy objektů, z nichž nám některé již dnes nejsou srozumitelné. Jednalo se o mačkadla, krájedla, pražidla, ždímadla, vařidla a další.

Po skončení všech výstav byly všechny zbylé exponáty uskladněny v domě Náprstkově matky. Roku 1874 bylo otevřeno průmyslové muzeum v provizorních prostorách domu U Halánků a roku 1887 byla dostavena nová budova, do které se ale, kvůli její velikosti, celá sbírka nevešla. Po smrti Vojty Náprstka nechala jeho manželka budovu zvětšit. V první polovině 20. století se všechny předměty sbírky, které souvisely s technikou, přestěhovaly do Národního technického muzea a z budovy se stalo Náprstkovo muzeum asijských, afrických a amerických kultur.¹⁵

2.2.3 Světová výstava v Paříži roku 1889

Roku 1889 byla součástí Světové výstavy v Paříži, kterou dodnes připomíná symbol tohoto města - věž Gustava Eiffela, *Galerie strojů*. Stavbu z železné konstrukce a skla navrhli Victor Contamin a Charles Louis Dutert [5].

Ve výstavním pavilonu se některé stroje předváděly dokonce i v provozu. Ojedinelá ukázka dodávala expozici velkolepou atmosféru.

Pro galerii strojů vytvořili například Henri Chapu *Alegorii páry* a Ernest Barrias *Alegorii elektřiny*, které měly velký význam pro rozvoj moderního světa techniky

.....
¹⁵ Milena Secká, Průmyslové výstavy Vojty Náprstka, in: Pavla Machalíková – Taťána Petrasová (ed.), *Člověk a stroj v české kultuře 19. století*, Praha 2013, s. 74–81, cit. s. 74–79.

a průmyslu. Alegorie jsou znázorněny jako dvě nahé ženské postavy ztělesňující energii na zemi i na nebi. Cílem těchto děl bylo personifikovat techniku v jejích hlavních zákonitostech a prostřednictvím toho ji polidštit, aby byla pro diváky snáze uchopitelná. Vědecké a technické objevy byly totiž prezentovány jako posluhovači lidským emocím, kterými jsou vybízeny k účinnosti.¹⁶

2.2.4 Zemská jubilejní výstava v Praze

Pařížskou výstavou se nechalo inspirovat české prostředí. Dva roky po ní, roku 1891, se konala v parku Stromovka v Praze Zemská jubilejní výstava, kdy byl architektem Bedřichem Münzbergerem navržen reprezentativní *Průmyslový palác* a nedaleko něj i *Strojovna* [6] od Alberta Velflíka připomínající o něco menší kopii pařížské *Galerie strojů*. Zde vystavené mechanismy byly jakousi přehlídkou jednotlivých výrobků nejvýznamnějších firem sídlících v Čechách, z nichž mohu jmenovat podniky Škoda Plzeň, Ringhoffer, Novák-Jahn, Havelka-Mész, Breitfeld-Daněk a tak dále.

Návštěvníci vcházeli do pavilonu jako do chrámu moderní techniky a vystavené stroje vnímaly jako novodobé moderní sochy monumentálních rozměrů. V této době totiž ke strojům zaujímala společnost odlišné postavení. Na jednu stranu vytvářely cestu k pokroku a blahobytu, ale na druhou to byly ničitelé klidu a akcelerátory životního tempa.¹⁷

2.2.5 Pařížská výstava v roce 1900

Stroj si udržoval pozornost i na počátku dvacátého století. Z tohoto důvodu se výrazně měnil způsob jeho reklamy. Na Pařížské výstavě roku 1900 si společnost Allgemeine Elektrizitäts-Gesellschaft nechala od německého malíře Bernharda Pankoka navrhnout tovární katalog. Umělec postavil do středu robustní dynamo

.....
¹⁶ Lubomír Konečný, Umění, pára a elektřina, in: Marta Ottlová – Milan Pospíšil – Zdeněk Hojda et al., *Průmysl a technika v novodobé české kultuře*, Praha 1988, s. 180–184, cit. s. 181–184.

¹⁷ Viz Hozák (pozn. 14), s. 19–20.

a obklopil ho ladnými secesními liniemi, které jsou jasnou ukázkou toho, že výtvarné úpravy odpovídaly své době.¹⁸

2.3 Stroj v karikatuře

Vývoj techniky vnímaly v 19. století dva rozdílné typy lidí – pesimisté a utopisté. Jedním ze způsobů, kterým se současně dávala najevo nevole a spokojenost, byla karikatura. V humoristické kresbě se nejčastěji zobrazoval stroj a člověk v rázném sporu, kdy stroj vystupuje ke člověku jako nevraživý a někdy až dokonce nebezpečný prvek. Jedním z příkladů může být francouzský umělec Gustave Doré, který v jedné z knižních ilustrací z roku 1861 ztvárňuje parní lokomotivu jako imaginárního ještěra či upíra, jenž se vrhá na odpočívajícího člověka.

Avšak strojem, o který se tehdejší karikatura opírala nejintenzivněji, byl automobil, který se považuje za symbol přelomu 19. a 20. století.¹⁹

Stroj byl vnímán jako element mající dvě tváře. Stal se zdrojem pokroku, ale představoval také přízrak, který by mohl být důvodem zániku lidstva. Na karikatuře Františka Kupky z roku 1906 s názvem *Civilizace* nebo taktéž *Ukřižovaný* je zpodobněn muž zavěšený na obrovské ozubené kolo v pozici Ježíše Krista na kříži. Litografie má dvě verze. Na jedné, která byla určena pro časopis *Temps nouveaux*, se hlava dělníka sklání na jeho hrud', jakoby se odevzdával svému osudu [7]. Ve druhé, volné, verzi má člověk naopak vzpřímenou hlavu, napnuté svaly na rukou a oči široce rozevřené. V tomto případě Kupka zobrazil vzdor budoucnosti.

V první třetině 20. století našlo spojení stroje a lidského těla uplatnění zejména ve zdravotně literatuře. Příkladem může být plakát nazvaný *Člověk jako průmyslový palác* doprovázející knihu Fritze Kahna, kde jsou lidské orgány zpodobněny jako strojky a jiná mechanická zařízení. Tímto ztvárněním se nechal inspirovat i Jiří Kroha ve své ilustraci *Sociologický fragment bydlení* [8]. Kořeny vztahu stroje a lidského těla však musíme hledat již u Devětsilu, kdy Karel Teige o stroji tvrdil, že je „hybnou silou všeho pokroku a rapidního vývoje“. Také se domníval, že stroj byl

.....
¹⁸ Karel Srp, Stát se účelným, in: Petr Wittlich., *Sváry zrění: fazety modernity na přelomu 19. a 20. století, 1890-1918*, Praha 2008, s. 64–84, cit. s. 72.

¹⁹ Tomáš Winter, Černoši a automobil, in: Pavla Machalíková – Tat'ána Petrasová (ed.), *Člověk a stroj v české kultuře 19. století*, Praha 2013, s. 145–155, cit. s. 145.

sice vytvořen člověkem, ale spěje k tomu, aby jím byl utvářen a dokonce s ním manipuloval.²⁰

2.4 Kubismus a Fernand Léger

V revolučním uměleckém stylu kubismu, se se zobrazováním stroje shledáváme u francouzského umělce Fernanda Légera, který roku 1913 dospívá k abstrakci. V této době maluje obrazy *Balkon* a *Schodiště*, které představují skupiny mechanizovaných osob s údy robotů a tvářemi vyseknutými sekyrou. Díky tomuto prvku získává dílo na účinnosti.²¹

Velikou inspirací se stala pro Fernanda Légera 1. světová válka, do které byl mobilizován již 2. srpna 1914. Tato životní událost u něho neznamenal zvrát v dosavadním uměleckém vývoji, ba naopak. I válku se snažil vnímat očima malíře. Jeho nové zážitky na bitevním poli ještě zintenzívnily jeho zájem o stroje. Nejvíce ho oslnil otevřený závěr hlavně děla ráže pětasedmdesát. Válce vytýkal jen to, že odstranila barvy a nastolila vládu šedi.

Na dovolené v Paříži roku 1916 namaloval Fernand Léger obraz *Kuřák*, který je ztvárněn v nudných šedých odstínech jako mechanický ocelový voják. Druhý obraz z válečných let namaloval umělec roku 1917 ihned po propuštění z nemocnice, kde byl hospitalizován, kvůli otravě plynem. Nese název *Hráči karet*, a i když zobrazuje ocelové roboty, obrazu dominují barvy žlutá, modrá, červená a zelená [9].

Légerovy první poválečná léta získaly označení „mechanická“. Zabýval se totiž výhradně geometrickými tvary. Na obraze *Kotouče* z roku 1918 představuje stroj v provozu. Obrazce kruhů, čtyřúhelníků a lichoběžníků sice nemají se skutečným strojem nic společného, ale vyvolávají dojem pohybu, kdy se kola točí a páky houpají. Vrcholným dílem tohoto období je však obraz *Město*, ve kterém Fernand Léger zobrazil člověka jako součást městské civilizace ovládané mechanismem.²²

.....
²⁰ Viz Srp (pozn. 18), s. 72–74 .

²¹ Pierre Descargues, *Fernand Léger*, Praha 1960, s. 22–24.

²² Bohumír Mráz, *Fernand Léger*, Praha 1979, s. 24–26 .

2.5 Futurismus

Roku 1909 vydává F. T. Marinetti svůj první futuristický manifest, ve kterém vyjadřuje nadšení pro stroje, jenž by jako bohové měly vyřešit všechny problémy, jak na poli společenském, tak i uměleckém. Zakladatel futurismu dokonce tvrdí, že závodní automobil je krásnější než *Niké Samothrácká*.²³

Charakteristickými rysy byly pro tento směr oslava pokrokové moderní techniky, rychlý život ve velkoměstech a zatracování tradičního západního umění. Futuristé chtějí zničit vše staré a vytvořit půdu pro věci nové. Přejí si, aby se umění nechalo inspirovat stroji.

Mechanické vynálezy jako byly například automobily, futuristé neopěvovali pro jejich vzezření, nýbrž pro jejich pohyb a možnost zrychlování. Roku 1913 namaloval Giacomo Balla četné varianty *Rychlosti automobilu*. Umělec se snažil vyjádřit prožitky a funkce způsobující akcelerace stroje.

Stejného roku se nechal umělec Gino Severini inspirovat tak primitivním mechanismem, jako byl šicí stroj a vytvořil stejnojmennou koláž.²⁴ Roku 1915 namaloval obraz *Obrněný vlak v akci*, který je zhmotněním všech futuristických přesvědčení. Zobrazuje moderní obrněný stroj v pohybu, z něhož číší hrůza a strach.²⁵

Futuristické tendence nalezneme i u Kazimira Maleviče, který svou tvorbu označoval pojmem suprematismus. Jeho nejvýznamnějším a nejvyhraněnějším futuristickým obrazem je *Brusič* z roku 1912, v němž dosáhl díky multiplikaci dojmu pohybu. Říši strojů zde zastupuje jednoduchá bruska na nože [10].

K předním představitelům ruského výtvarného futurismu patřila Natálie Gončarovová, jejímž typickým obrazem pro tento umělecký styl je *Motor stroje* z roku 1913. Dílo oslavující krásu techniky zaujme barevnou strukturou, které charakterizu-

.....
²³ Anita Pelánová, *Výtvarné avantgardy 20. století*, Praha 2010, s. 58.

²⁴ Dušan Konečný, *Futurismus*, Praha 1974, s. 22–27.

²⁵ Stephen Little, *--ismy: jak chápat umění*, Praha 2005, s. 108–109.

je hmotu kovových součástí motoru.²⁶ Spolu s Michaiem Larionovem dala vzniknout lučismu (rayonismu), který je uváděn jako první fáze konstruktivismu.²⁷

2.6 Dadaismus

5. února či 8. února 1916 se ve švýcarském Curychu v jedné bohémské krčmě (Cabaret Voltaire) zrodil dadaismus. U jeho počátku stáli básník Hugo Ball s přítelkyní Emmy Henningsovou, Hans Richter, Richard Huelsenbeck, Tristan Tzara, Marcel Janco, Hans Arp a další. Rok poté dosáhli pobouření obyvatel města Curychu toho, aby byl Cabinet Voltaire uzavřen. Hugo Ball a Tristan Tzara nechali přenést veškeré své dosavadní aktivity do Galerie Dada, kterou založili už koncem roku 1916. I když dadaismus vznikl původně jako směr literární, teprve v Galerii Dada se proměnil ve výtvarný.²⁸

Činná skupina dadaistů vydávala i časopisy. Například *Die Schammade* a *Der Ventilator*. Periodikum *Die Schammade* mělo podtitul *Diletanti vstávají* a na jeho obálce se nacházela absurdní konstrukce stroje od umělce Maxe Ernsta. I když tohoto časopisu vyšlo pouze jedno číslo, mělo obrovský vliv na okolí.

Kubánský Španěl Francis Picabia vydával taktéž své časopisy a kreslil mechanické konstrukce. Parodoval jimi neskutečné nadšení pro technologii a moderní víru v pokrok.²⁹ Jeden z jeho obrazů *Dětský karburátor* vznikl roku 1919 a vychází z nákresu automobilového karburátoru [11]. Francis Picabia však osadil stroj novým příslušenstvím tak, aby připomínal mužské a ženské genitálie. Dílo má představovat svět, který funguje automaticky jako stroj, v němž jsou mechanicky vytvářeny děti.³⁰

Ničení, náhodu, nesmysl, vtip, nihilismus a několik dalších prvků dadaismu lze spatřit i v dílech malíře, sochaře a básníka Raoula Hausmanna, který založil hnutí Dada v Berlíně a proslul především svými fotomontážemi a kolážemi. Roku 1920 vznikla jeho fotomontáž *Tatlin žije doma*. Hlavní postava má představovat ruského konstruktivistu Tatlina, ale ve skutečnosti se jedná o fotografii někoho jiného.

.....
²⁶ Viz Konečný (pozn. 24), s. 50–51.

²⁷ Jaroslav Sedlář, *Ismy umění 20. století: s esejem Poznámky k interpretaci umění 20. století*, Montreal 2014, s. 251.

²⁸ Ibidem, s. 100–104.

²⁹ Dietmar Elger, *Dadaismus*, Praha 2004, s. 23–25.

³⁰ Viz Little (pozn. 25), s. 110–111.

V mozku má moderní stroj jako symbol konstruktivismu = racionality, který je konfrontován s lidskými vnitřnostmi. Prakticky totéž je i jeho asambláž *Mechanická hlava, duch naší doby*.

S hnutí Dada spolupracovala v Berlíně, malířka a múza Raoula Hausmanna, Hannah Höch, kterou také nadchla mašinstická estetika. Technikou fotomontáže rozřezávala fotografie a kresby, které provokativně slepovala dohromady, prokládala novinami a vším, co ji připadlo do ruky, aby tak světu ukázala jeho vlastní obraz. Ve svých fotomontážích probouzela zájem o stroj. Do obrazu *Řez kuchyňským nožem skrz pivní břich Výmarské republiky* například zakomponovala kuličkové ložisko, které následně vystavoval Karel Teige.³¹

Nejvýraznější umělec dadaismu, Marcel Duchamp, namaloval první mašinstický obraz již roku 1911, na kterém legračně ztvárnil rozpadající se mlýnek na kávu, jehož pohyb je naznačen šipkou.³² V následujících letech, když se jednou procházel uličkami starého Rouenu, ho výkladní skříní zaujal roztírač čokolády. Rozhodl se pro jeho schematická ztvárnění³³. Nenápadné narážky na sex a pornografii v *Roztírači čokolády I* (1913) a *Roztírači čokolády II* (1914) parodují malířství a redukuje je na průmyslový nákres, který podle historičky Molly Nesbit určoval charakter výuky kreslení za Duchampova dětství.³⁴ Motiv roztírače čokolády použil nanovo roku 1915, kdy začal pracovat na svém ambiciózním obraze *Nevěsta svléká ná svými mládenci, dokonce* (známý též jako *Velké sklo*), který technicky vzato nebyl malbou. Dílo stojící na dvou podstavcích tvořily dvě velké skleněné tabule, na něž byly nanášeny kresby zvláštními prostředky (olej, fermež, plátkové olovo, drát, prach mezi dvěma skleněnými tabulemi). Duchamp se obrazu věnoval s takovou pečlivostí, že jej dokončil až roku 1923.³⁵ Ještě před tím roku 1920 vytvořil katalogovou ilustraci *Mlýnek na kávu*. Duchampova kompozice byla samozřejmě založena na tehdy

.....
³¹ *Dada 1916-1966: dokumenty mezinárodního hnutí Dada* (kat. výst.), Goethe Institut München 1969, s. 93–94., Hana Rousová, *Abstrakce: Čechy mezi centry modernity 1918-1950 : nejen o vztazích volného a užitého umění*, Řevnice 2015, s. 18–23.

³² Janis Mink – Marcel Duchamp, *Marcel Duchamp, 1887-1968: art as anti-art*, Köln 1995, s. 94.

³³ Radka Zimová, *Vztah obrazu a textu v díle Marcela Duchampa, podněty jeho tvorby pro přístupy současného umění* (bakalářská práce), Fakulta humanitních studií UK, Praha 2006.

³⁴ Hal Foster – Rosalind Krauss – Yve-Alain Bois et al., *Umění po roce 1900: modernismus, antimodernismus, postmodernismus*, Praha 2007, s. 128.

³⁵ *Ibidem*, s. 154–155.

používaném funkčním stroji. Téhož roku začal Duchamp sestavovat i proslulé rotoreliéfy neboli rotující kotouče – motorem poháněné konstrukce pro experimenty s optickými efekty.³⁶

2.7 Ruský konstruktivismus

Ruský konstruktivismus byl hnutím vyvíjejícím se během sociální revoluce, avšak pojem jako takový byl použit až roku 1921, pod nějž byli zahrnováni i ostatní konstruktivisté působící především v západní Evropě.

Umělci tohoto směru odmítali tvrzení, že jsou umělecká díla komponována a jsou tedy kompozicemi. Přijali naopak termín „konstrukce“, který měl zničit překážky mezi světem uměleckým a průmyslovým.

Předním sochařem tohoto hnutí byl Vladimir Tatlin.³⁷ Roku 1919 byl pověřen vytvořit návrh *Památníku III. internacionály*. Tatlin vyprojektoval obrovskou konstrukci, jež obsahovala sídla politických organizací SSSR. Vše bylo založeno na dvou spirálách podle Leninovy teorie, že historie plyne po spirále. Památník měl být prvním kinetickým dílem konstruktivismu. Ve věži měly být čtyři prostory, které byly formovány tělesy. V prvním podlaží ve tvaru krychle mělo zasedat zákonodárné shromáždění. Dynamismus tkvěl v tom, že se krychle měla za rok otočit o 360°. Druhé podlaží definováno jehlanem mělo být sídlem výkonného orgánu a celé se mělo otočit za jeden kalendářní měsíc. U posledního patra ve tvaru válce se počítalo s jedním otočením za den a měla v něm být umístěná informační kancelář. Celý model byl dovršen vyhlídkou v podobě polokoule, která by se otáčela jedenkrát za hodinu.³⁸

Prvky strojového umění se u Vladimira Tatlina dají zpozorovat i v modelu letadla nazvaného *Letatlin*. I v tomto díle dosáhl dojmu odhmotněného objemu prostřednictvím neobvyklé mechanické ocelové konstrukce, která se dokonce v několika vrstvách směnitelně pohybuje.³⁹

.....
³⁶ Viz Mink (pozn. 32).

³⁷ Viz Little (pozn. 25), s. 114.

³⁸ Viz Foster (pozn. 34), s. 175.

³⁹ Viz Sedlář (pozn. 27), s. 517.

Pohybující se sochu vytvořil mezi léty 1919-1920 také konstruktivista Naum Gabo a nazval ji *Kinetická konstrukce (Stojící vlna)*. Otáčející se kov vyvolává dojem pevného, zakřivujícího se tvaru. Gabo zhotovil sochu z důvodu, aby svým studentům vysvětlil princip kinetiky. I ostatní konstruktivisté usilovně vyvíjely sochy, které se pohybovaly alespoň náznakem. Socha *Kinetická konstrukce* totiž může existovat pouze tehdy, pokud se hýbe.⁴⁰

2.8 Bauhaus a Laszló Moholy-Nagy

Státní umělecká škola Bauhaus, založená architektem Walterem Gropiem ve Výmaru roku 1919, byla jednou z nejvýznamnějších institucí zastupující avantgardní postoj. Pod neústupným Gropiovým vedením se na škole sešla řada významných osobností, jako například Johannes Itten, Paul Klee, Wassily Kandinsky, Mies van der Rohe, Lyonel Feininger a taktéž Maďar László Moholy-Nagy.⁴¹

Nagy se narodil 20. června 1895. Původně studoval práva, pak však nastoupil do války, kde ho čekalo zranění, po jehož rekonvalescenci začal malovat. V tehdejší době byla jeho raná tvorba pod vlivem ruských avantgardistů a německých expresionistů. Osudový význam mělo pro Nagye setkání s Lissitzkým roku 1921, který tenkrát s Rodčenkem a Tatlinem rozvíjel konstruktivistické teorie.

Roku 1923 byl Walterem Gropiem povolán do Bauhausu, aby se stal uměleckým vedoucím kovodílny a zároveň mistrem jednoho z přípravných kurzů, kde se jeho aktivita projevovala nejvíce. László Moholy-Nagy se zde snažil docílit výtvarného vnímání a myšlení ve vztahu ke konstrukci, její statické i dynamické rovnováze a prostoru.⁴²

Nutno podotknout, že Nagy nebyl jen umělcem, ale také teoretikem. Své poznatky zaznamenal v knize *Od materiálu k architektuře*, kde se mimo jiné zabývá i různými vývojovými stádii plastiky směřující od hmoty k pohybu. Poslední fází – kinetickou plastikou – se podle Nagye mění samotná podstata plastiky. Statický princip umění by se podle něj měl nahradit dynamickým, jelikož veškeré zákony

.....
⁴⁰ Viz Little (pozn. 25), s. 115.

⁴¹ Viz Pelánová (pozn. 23), s. 94–95.

⁴² Ludvík Souček, *László Moholy-Nagy*, Bratislava 1965, s. 19–24.

lidského bytí jsou založené na vitální konstruktivnosti. Jako příklad ve své knize uvádí již zmíněnou *Kinetickou plastiku* od N. Gaba či *Návrh na kinetickou výkladní skříň*, který zpracoval Franz Erlich ve druhém semestru na Bauhausu roku 1928.⁴³

Sám László Moholy-Nagy vytvářel kinetické skulptury, které byly založené na světle. Jeho nejslavnějším dílem se stala mechanická plastika z oceli nazvaná *Světlo-prostorový modulátor* z roku 1930. Skládala se ze dřeva a dalších materiálů s elektrickým motorem.⁴⁴

2.9 Kinetismus Zdeňka Pešánka

Umělec Zdeněk Pešánek je znám a ceněn, i když dodnes jen úzkým okruhem domácích odborníků, hlavně jako jeden z průkopníků kinetického umění. Vytvořil první veřejnou kinetickou plastiku (na Edisonově transformační stanici) na světě a byl autorem první publikované knihy o kinetickém umění, která vyšla roku 1941 v Praze.⁴⁵

Pešánkova světelně-kinetická plastika na budově měnírny proudu, skryté ve tmavém zákoutí u gotického kostela sv. Jindřicha a s ním sousedící Jindřišské věže, měla charakter působivého světelně-kinetického představení, jež se odehrávalo na jakémsi pódiu, za které by se dala střecha přístavku považovat. Při této inscenaci byla zároveň barevnými světly (červeným, zeleným a modrým) ozařována zadní volná stěna za plastikou.⁴⁶

Dílo sloužilo obdobně jako hudební nástroj. Vyjadřovalo nálady veselé, ale i smutné. Barevně-kinetické skladby se měly průběžně měnit, ale vzhledem k malému zájmu pracovníků Elektrických podniků o údržbu plastiky, k výměně programů skladeb nikdy nedošlo. Dochovaly se pouze náčrty speciálních notových záznamů v Pešánkově knize *Kinetismus*.

.....

⁴³ László Moholy-Nagy, *Od materiálu k architektuře*, Berlin 2001, 96–163.

⁴⁴ Viz Foster (pozn. 34), s. 187.

⁴⁵ Jiří Zemánek – Rostislav Švácha – Jaroslav Anděl (et al.), *Zdeněk Pešánek: 1896-1965* (kat. výst.), Sběrka moderního a současného umění Národní galerie v Praze – Veletržní palác 21. 11. 1996-16. 2. 1997.

⁴⁶ Zdeněk Pešánek, *Kinetismus: (kinetika ve výtvarnictví-barevná hudba)*, Praha 1941, s. 80–86.

Z hlediska vůbec první veřejné kinetické sochy na světě, představuje pozoruhodné spojení modernistického konstruktivismu a poetismu s tradicí barevné hudby.⁴⁷

2.10 Mašínismus Františka Kupky

Převážně ve druhé polovině 20. let 20. století se František Kupka zcela odklonil od své dosavadní tvorby a dává vzniknout obrazům, které se dají souhrnně nazvat jako mašínistické. Objevují se u něj detaily evokující chod strojů, někdy až groteskně polidštěných.⁴⁸ Ale kritičce umění Ludmile Vachtové se propojování lidského těla a stroje u Františka Kupky nezdá dosti průkazné. Tvrdí, že jeho mašínistické kompozice nesloužily ke ztvárnění lidské tváře. Kupka však své obrazy mechanických konstrukcí ze třicátých let nazval jasně - *Černý úsměv I a II* a *Úsměv O*.⁴⁹

Člověk a stroj se objevují i na dalších Kupkových dílech. Na obraze *Mašínismus* je přítomna lidská ruka a na obraze *Ocel pracuje* dokonce i postava dělníka. V centru malby se nachází žhavý bod ovládající okolí jako symbol středu světa vytvořeného člověkem.

V období let 1927-1928 namaloval František Kupka obraz *Ocel pije II*, jenž ho jako jediný zastupoval na výstavě Léger and the Modern Spirit roku 1928 [12].

Kupka již ve strojích nespatořoval prostředky sloužící k zotročení člověka. Oslavoval je, jelikož zajišťují civilizaci práci a s ní spojený výdělek. Umělec svým přijetím mašínismu dával najevo, že věří v pokrok technologie a průmyslu.⁵⁰

2.11 Strojky Františka Grosse

V poslední řadě v návaznosti na mašínistické umění nelze opomenout českého malíře a grafika Františka Grosse, který ve svých začátcích zpracovával podněty kubismu, ale již roku 1934 objevil techniky podněcující imaginaci, jako byly frotáže, koláže a stříhané rébusy. Ty ho přivedly roku 1937 k obrazům, jejichž barevné a tvarové seskupení připomíná strojky.

.....
⁴⁷ Viz Zemánek (pozn. 45), s. 138–143.

⁴⁸ Miroslav Lamač, *František Kupka*, Praha 1984, s. 68.

⁴⁹ Karel Srp, *František Kupka - geometrie myšlenek*, Řevnice 2012, s. 89.

⁵⁰ *Ibidem*, s. 103–105.

Jednou z jeho prvních prací je útlá kresba s názvem *Strojky* začatá roku 1963, dokončená až 1938, která zobrazuje rodinný výjev, na němž jsou v interiéru dvě postavy-strojky.

V letech 1934-1948 vykryštovala jeho představa člověka-stroje a města-stroje jako projevů moderní technické civilizace. Hravým strojkem z tohoto období je například *Libeňská slečna* z roku 1946, která je vertikálně ztvárněna v popředí a za ní lze vidět kulovitý plynojem jako míček. František Gross chtěl svými díly říct, že i když byla technika v době druhé světové války zneužita, do budoucna má slibné vyhlídky.⁵¹

Spoluzakladatel skupiny 42 přinesl motivy podivných strojků i do grafiky. Typickými náměty posledních válečných let byly pohledy na městské panorama a figury válečníků ztvárněné umělcovým charakteristickým tvaroslovím, které přetrvávalo až do poloviny 80. let minulého století především v litografiích mašinstických hlav a figur.⁵²

.....
⁵¹ Eva Petrová, *František Gross*, Praha 2004, s. 53–121.

⁵² Jiří Machalický – Martin Zeman, *František Gross: soupis grafického díla*, Praha 2009, s. 9–17.

3 Václav Jíra a jeho vztah k této tradici

Doménou umělce Václava Jíry se roku 1961 staly strojky. Po návratu z vojny domů se rozhodl, že si na půdě vytvoří vlastní ateliér. V půdní místnosti se však nacházel starý černý vehikl a obrovský hrací stroj, který po vhození mince zvládl zahrát dokonce i písně z opery *Prodaná nevěsta*. Jírovi rodiče chtěli stroj vyhodit, ale jemu ho bylo tak líto, že k němu nakonec pro své pobavení přidělal štětcové „pacičky“ a zařízení místo hraní malovalo podivný obrázek [13].⁵³

O skoro třicet let později, v červnu roku 1990, vytvořila a také poprvé představila svůj nepojmenovaný malovací stroj německá umělkyně Rosemarie Trockel. Dílo vytvořené ze železa, dřevotřískové desky, plsti a štětců se podobá prvotnímu stroji Václava Jíry nejen svým zpracováním, ale i svou velikostí (257 cm x 76 cm x 115) [14].⁵⁴

Možná by celá Jírova kariéra na poli dadaismu nezačala, kdyby nebylo Zdeňka Sýkory, který mu jeho mašinstický experiment pochválil a upozornil ho na to, že i tohle může být výtvarno. Přirovnával to v tehdejších 60. letech k umělecké abstrakci.⁵⁵

3.1 Strojky – mobily

Umění na počátku 60. let charakterizuje otevřenost a procesualnost díla, předjímání a ukázka svobody, hledání a demonstrace nespoutané hravosti, která uvolňuje a vede k nezávislosti. Přesně takto by se daly vystihnout i první Jírovy malovací stroje, které byly vytvářeny hlavně jako objekty zábavy.⁵⁶

Jejich smysl ovšem nebyl v tvorbě prazvláštních obrazů a to bylo zřejmé již tehdy. Byly to především oné asambláže vytvořené z odložených a zapomenutých předmětů, které vytvářejí fantaskní stroje, jež se navíc hýbají. První Jírova díla se musela uvádět do pohybu složitou soustavou klik a převodů. Jejich obsluha vyžadovala i doplnit barvu nejrůznějšími trychtýři a vhnět ji do stroje mačkáním balónku.

.....
⁵³ Viz Drápal (pozn. 2).

⁵⁴ Anne Wagner, *Mechanics of Meaning, or the Painting Machine, Afterall*, <http://www.afterall.org/journal/issue.8/mechanics.meaning.or.painting.machine>, vyhledáno 31. 3. 2016.

⁵⁵ Viz Drápal (pozn. 2).

⁵⁶ Václav Jíra – Josef Hlaváček, *Václav Jíra* (kat. výst.), Galerie Benedikta Rejta v Lounech 2001.

Vše vzniklo v době, kdy se u nás v Československu ještě nevědělo o unikátních kinetických strojích švýcarského umělce Jeana Tinguelyho a kdy podobné pokusy dadaistů, jako například Francise Picabii, nebyly ještě znovu aktuální. Počátky šedesátých let byla u nás snaha o prosazení hlavně vystavování lyrické a imaginativní abstrakce.⁵⁷ Roku 1964 byla dokonce výstava *Imaginativní malířství 1930-1950*, která proběhla v Alšově jihočeské galerii, cenzurována. Pojem imaginativní umění byl zaveden Františkem Šmejkalem a Věrou Linhartovou. Označuje tendenci, jež byla přítomna v českém umění od Devětsilu až k válečnému a poválečnému surrealismu. Základní principy byly shrnuty v úvodní stati z katalogu výstavy. Distribuce katalogu byla však zastavena a zbytek nákladu zničen.⁵⁸

O snahách konstruktivních hnutí, kinetismu z první poloviny 20. století a takzvané po-malířské abstrakci (Morris Louis, Jules Olitski, Kenneth Noland, Helen Frankenthaler, někdy se jím souhrnně nazývá celá „washingtonská škola“ šedesátých let⁵⁹) neměl nikdo ani tušení.⁶⁰ Roku 1960 však lze spatřovat nosné konstruktivní prvky u nefigurativního umění s potašistickými tendencemi Mikuláše Medka, Jana Koblasy, Roberta Piesena a Vladimíra Boudníka.⁶¹ V tomto smyslu byl ovšem český nekonstruktivismus dítětem své doby. Dílo Františka Kupky nebylo považováno jako aktuální, zapomnělo se na tvorbu francouzských umělců a konstruktivní orientace Devětsilu je inspirovala pouze ojediněle. Jen zlomkovitě bylo známo i dílo Zdeňka Pešánka, který byl zařazován spíše někam na pomezí architektury a reklamy.⁶²

Práce Václava Jíry si však všimla teoretička Ludmila Vachtová a uspořádala mu roku 1967 v Galerii na Karlově náměstí výstavu, pro kterou připravila i progresivní program.⁶³

.....
⁵⁷ Viz Hlaváček (pozn. 1), s. 30.

⁵⁸ Jiří Ševčík – Pavlína Morganová – Dagmar Dušková (ed.), *České umění, 1938-1989: programy, kritické texty, dokumenty*, Praha 2001, s. 263.

⁵⁹ Hana Hlaváčková, *Komentovaný překlad: Abstraktní Expresionismus* (bakalářská práce), Ústav translatologie FFUK, Praha 2012.

⁶⁰ Viz Hlaváček (pozn. 1), s. 30.

⁶¹ Viz Ševčík (pozn. 58), s. 239–241.

⁶² Rostislav Švácha – Marie Platovská (ed.), *Dějiny českého výtvarného umění VI/1, 1958/2000*, Praha 2007, s. 207.

⁶³ Viz Machalický – Jíra (pozn. 6), s. 4.

Své mašinstické objekty vystavoval výtvarník i po roce 1968. Jednou za čas se vždy dělala přehlídka severočeských umělců v teplickém muzeu. Zvávali i Václava Jíru, který tam vystavoval své strojky – mobily. Jeden z nich byl zajímavý v tom, že nejen maloval, ale k tomu všemu ještě nafukoval prezervativ, ve kterém byl pudr a barva. Po nadmutí praskl a namaloval jednak obraz, ale také diváky, kteří stáli poblíž. Šlo hlavně o žert. Publikum se však rozdělilo na dva tábory. Mikuláš Medek, Jan Koblasa nebo Jiří Dolejš a někteří historici umění byli pro, ostatní zase proti. Rozhodlo se tak, že malovací stroj se přesune do vedlejší místnosti. Při vernisáži, při úvodním projevu, Václav Jíra svůj strojek zapnul a všechny návštěvníky upoutal rachot natolik, že se nahrnuli vedle a proslov tak nikdo neposlouchal. Za tento čin chtěli Jíru dokonce vyhodit ze Svazu československých výtvarných umělců. Tvrdilo se, že to udělal schválně. Naštěstí se však za něj přimluvil estetik a výtvarný kritik Josef Hlaváček. Nemluvě o tom, že když praskla barva a postříkala nějaké lidi, tak jim musel Václav Jíra zaplatit čistírnu [16].⁶⁴

Další sled Jírových strojů je jaksi střídmejšího rázu, působí křečce a někdy až snově. Zůstává však zachován prvek pohybu, kterého je nyní docíleno především elektrickou energií. K malovacím kreacím se přidávají další – umožňují poslech rozhlasového programu a zároveň ho ruší, uvádějí do pohybu ventilátory a ty pak roztřesou celou konstrukci, svítí a zároveň vibrují v těch částech, jež jsou vytvořeny z pružin a ptačích peříček, a tak podobně.

Není divu, že běžného diváka Jírovy strojky právem šokují. A právě dojem překvapení je hlavním funkčním prvkem jejich působivosti. Není jim nic cizí, ani vlastní. Překračují všechny hranice žánrů a uměleckých stylů. Je jim lhostejná i vžitá klasifikace umění. Nejsou to obrazy, sochy, ani čisté asambláže. Divák si tedy není do poslední chvíle jistý, zdali je to myšleno vážně nebo se jedná o žert. Žádný z nich ale neodolá a nakonec stiskne spínač či zatočí některou z klik, které každého kolemjdoucího přirozeně lákají.⁶⁵ Málokdy se totiž návštěvník muzea či galerie setká s tím, aby je sám autor nebo kurátor vyzývali k přiblížování a dotýkání se exponátů. Nakonec lidé pobíhají od jednoho strojeku k druhému a zkouší, co všechno dokážou.

.....
⁶⁴ Viz Drápal (pozn. 2).

⁶⁵ Viz Hlaváček (pozn. 1), s. 31.

Hrají si a je jedno, jestli je jim pět či šedesát let. Děti se smějí společně s chechtajícími strojkami, pubertální mládež obdivuje a fotí se u malující a zpívající si motorky a o něco starší publikum lituje strojek, který vrčí (stěžuje si) po planých neštovicích [15].⁶⁶

Stejně tak šokovaly diváky na počátku šedesátých let i činnosti uměleckého hnutí Fluxus, který byl pojmenován Litevcem Georgem Maciunasem tak, že zapáchnul nůž do slovníku, tedy naprosto stejně jako to údajně udělali dadaisté.⁶⁷ Fluxus pořádal takzvané „events“, někdy nazývané jako „aktivity“. Konaly se s autorem či bez něj, před publikem, občas i s ním, zcela ve výjimečných případech bez obecnosti. Akce mohly být hravé a veselé jako například *Composition 1960 # 5* amerického skladatele La Monte Younga s motýly, kterým se umožnil odlet z místa konání na svobodu. Pobuřující, skandální a pro někoho možná humorná byla soutěž v čurání umělce Nam June Paika s názvem *fluxus contest*. Paik chtěl cíleně dráždit a vyvolávat šoky. Hledal i vlastní podobu, kterou snad objevil při akci *Etuda pro piano (forte)* roku 1960, kdy ustříhl svému váženému učiteli kravatu. Interpretoval také La Monte Youngovo *Draw a straight line and follow it* tak, že si namočil vázanku a vlasy do nočníku s inkoustem a namaloval čáru na papír připravený na zemi. Akce se nazývala *Zen for head*. K Fluxusu patřily i sestavené objekty jako například Paikova *Prahudba* z roku 1961 – dřevěná bedýnka provlečená drátem a strunami, na níž byla zvenčí připevněná otočná plechovka způsobující hluk.

Fluxus inspiroval mladé umělce již od svých počátků. Jeho ducha lze spatřit v některých dílech Sigmara Polkeho a také u již zmiňované Rosemarie Trockel.⁶⁸ Souvislost tohoto uměleckého hnutí (nebo „nehnutí“) s Václavem Jírou není nikde doložena, ačkoli mají tolika společného.⁶⁹ Ještě ke všemu v tehdejších 60. letech udržovali někteří členové hnutí Fluxus vztahy s českými umělci, jako byli Jiří Kolář, Milan Knížák či Jindřich Chaloupecký.

.....
⁶⁶ Jan Vnouček, Na hraní není nikdy pozdě, připomněl Václav Jíra, *Týdeník Lounska PRESS I*, 2007, s. 5.

⁶⁷ Viz Foster (pozn. 34), s. 456.

⁶⁸ Karl Ruhrberg – Ingo F. Walther (ed.), *Umění 20. století*, Praha 2004, s. 585–589.

⁶⁹ Fluxus zde byl pro potěšení, které bylo zábavné, jednoduché, nenáročné, zabývalo se nedůležitými věcmi, nevyžadovalo žádné zvláštní dovednosti nebo zkoušky a nemělo žádnou věcnou ani institucionální hodnotu.

Inspirátor a koordinátor hnutí Fluxus George Maciunas vytvořil v polovině 60. let několik desítek logo-typů jmen členů hnutí, mezi kterými lze nalézt i označení pro Jiřího Koláře. Vzájemný styk obou umělců dokládají i dva dopisy z Kolářovy pozůstalosti. Po polovině šedesátých let se však vztahy mezi nimi hlouběji nerozvíjely. Problémem byla z části i odlišnost jejich jazyků. Český básník a výtvarník anglický jazyk aktivně neovládal a musel si nechávat Maciunasovy dopisy překládat, s čímž mu pomáhala Herberta Masaryková.

Zcela jinou rovinu zájmu a porozumění našel George Maciunas u Milana Knížáka, se kterým si korespondoval od roku 1965 a hned zpočátku ho pozval do USA, aby se tam mohl účastnit aktivit Fluxu. Maciunas se Knížákem tak nadchl, že ho jmenoval ředitelem Fluxus East.

Ještě před kontaktem s Fluxem byl český výtvarník přímo posedlý korespondenční komunikací. Proto od roku 1965 jménem skupiny Aktual, kterou společně s přáteli založil, rozesílal ohromné množství nevyžádaných dopisů. Někdy volil adresáty zcela náhodným výběrem. Některé dopisy měly charakter a rétoriku takzvaných řetězových psaní. Listy měly v příjemcích podpořit pocit, že nejsou na světě sami, ale tvoří kolektiv. Milan Knížák tak rozvinul ideu *Manifestace pospolitosti*. Chtěl pořádat akce a slavnosti po celém světě. 24. března 1968 se v Československu konal dokonce i *Den lidské pospolitosti*, ze kterého se dochovaly dobové fotografie, na nichž lze spatřit členy a sympatizanty Aktuálu s ručně vyrobenými plakáty na Národní třídě v Praze, které zvou k pořádání společných veřejných obědů.⁷⁰ Kontakt s okolím a zapojení diváků do performancí bylo u českých umělců řadících se do hnutí Fluxus stejně důležité jako pro George Maciunase, La Monte Younga či Nam June Paika.

3.1.1 Materiál

Umělec Václav Jíra rozvíjí svou originální tvorbu již od nalezení mechanismu automatického pianina. Nejsou to ale jen nalezené předměty, které se stávají důležitým materiálem pro tvorbu autorových strojků. Umělec se neštítí dojít za uměním na smetiště a skládky, kde si vybírá zrezivělé předměty, které díky jeho konstrukcím

.....
⁷⁰ Tomáš Pospiszyl, *Asociativní dějepis umění*, Praha 2014, s. 51-80.

znovu ožijí. Odložené předměty objevuje třeba i na ulici a při návštěvách kovošrotu. Důležité pro něj bývaly někdejší „železné neděle“, při nichž se vyhazovaly nejrůznější kovové věci.⁷¹

Konkrétní místa má už umělec vyhlédnuté. Jelikož jsou dnes již skládky soukromé, někde ho například vyhánějí, zvláště když přijede s fotoaparátem. Načež musí majiteli ukázat katalog a vysvětlit, co hodlá s materiálem následně provést. Na místě pak vybere poklady, nechá je zvážít, zaplatí a spěchá domů, aby mohl tvořit. Ve věcech, ve kterých vidí ostatní jen kovový šrot, spatřuje totiž nádherné věci, jež ho inspirují k práci.⁷²

Dnes mu už také lidé z okolí sami přinášejí rozmanité mechanické nebo elektronické přístroje. Jedná se například o hodinové strojky, ventilátory, motory z vysavačů, fény, rádia, kočárky a jiné.⁷³ „Kolikrát jsou to takový kusy nádherný,“ prozrazuje sám výtvarník. Pokud nemá materiálu stále dost, navštěvuje i lounské kamenné bazary [27].

Kovové, dřevěné a jiné věci nalezené na ulici byly od roku 1919 důležitou složkou také při tvorbě „merzovských“ prací a asamblážových reliéfů Kurta Schwitterse (příkladem může být například asambláž *Merzbild Rossfett (Koňský trh)* z roku 1919 či zničená *Hannoverská Merzbau: Merz sloup* z roku 1923). Fragменты v jeho díle nebyly docela pochopitelně přijaty jako jednoznačné zachování dadaistických praktik a již od počátku byl kritizován Richardem Huelsenbeckem, který vedl berlínský dadaistický kroužek. Na Schwittersovo dílo pohlížel jako na dadaistický „biedermaier“. Umělec však neustále upozorňoval na to, že všechny technické předměty a nalezené materiály v jeho díle měly vytvořit jakýsi nový typ malby. Nikdy je nechápal jako ready made, které by měly malbu nahradit nebo jako tvarosloví, které by kresbu popíralo.⁷⁴

V říjnu roku 1960 zaplnil francouzský výtvarný umělec Armand P. Arman galerii Iris Clert v Paříži skrumáží nalezeného odpadu, suti a smetí. Výstava nazvaná

.....
⁷¹ Viz Machalický – Jíra (pozn. 6), s. 4.

⁷² Viz Drápal (pozn. 2).

⁷³ Andrea Sloupová, *Syntéza po Syntéze: české kinetické umění 60. let a pozdější tvůrčí postupy jeho protagonistů* (diplomová práce), Ústav pro dějiny umění FFUK, Praha 2008.

⁷⁴ Viz Foster (pozn. 34), s. 208–211.

Le Plein byla reakcí na výstavu *Prázdnota* Yvese Kleina roku 1957, který v téže galerii nechal odstranit všechny nábytek, stěny natřel na bílo a stejně tak obítil i jedinou vitrínu, která v galerii zůstala a neobsahovala žádný exponát. Smetí na Armanově výstavě dosáhlo kritického množství a tlačilo na stěny, dveře i okna. Toto agresivní gesto se snažilo využít galerii jako metaforický stroj. Odpadem zahlcený prostor donutil návštěvníky poprvé v dějinách galerijních gest čekat na chodníku a jen prohlížet oknem na harampádí nahromaděné uvnitř.⁷⁵

Roku 1961 zaplnil Allan Kaprow dvůr Martha Jackson Gallery v New Yorku hromadou použitých pneumatik.⁷⁶ Jeho happeniny počítaly stejnou měrou s účastí umělce i publika. Při environmentu nazvaném výstižně *Yard (Dvorek)* mohli kupříkladu účastníci aktivně prolézat mezi pneumatikami nebo jen nečinně přihlížet.⁷⁷

V souvislosti s místy, kde nachází Václav Jíra inspiraci a materiál pro své dílo, by mohl být také neprávem přirovnáván k hnutí junk art, které bylo nejsilnější v 50. a 60. letech. Anglické slovo „junk“ znamená odpad či haraburdí. Právě v moderním umění se tento výraz používá pro označení asambláží, jež jsou vyrobeny z městského odpadu nebo průmyslově vyrobeného zboží zanedbatelné hodnoty. Hnutí junk art bylo míněno jako důsledná kritika komerčního a kulturního zájmu dominujících v kulturním světě.⁷⁸ Jeho ohlasy můžeme u nás zaznamenat u Stanislava Kolíbala, Věry Janouškové, Aleše Veselého či Milana Knížáka.⁷⁹ Václav Jíra však nemá s myšlenkou hnutí a jejich přístupem ke zpracování odpadního materiálu nic společného. Jeho kompozice dodávají totiž nepotřebným věcem zcela nový, i když někdy absurdní význam.⁸⁰

3.1.2 Jména strojků

Mašinstická díla Václava Jíry mohou leckoho překvapit taktéž svými nezvyklými názvy. Jména strojků dotvářejí jejich podstatu. Autor se vždy snaží o to, aby se co nejvíce ztotožnila s jejich vzezřením či úkony, které provádějí.

.....
⁷⁵ Brian O'Doherty, *Uvnitř bílé krychle: ideologie galerijního prostoru*, Praha 2014. s. 80–82.

⁷⁶ Viz Foster (pozn. 34), s. 452.

⁷⁷ Viz Ruhrberg (pozn. 68), s. 583.

⁷⁸ Viz Little (pozn. 25), s. 153.

⁷⁹ Viz Sedlář (pozn. 27), s. 228.

⁸⁰ Viz Hlaváček (pozn. 1), s. 31.

Jeho první mechanismy měly výstižné označení *Malovací stroj* či *strojek*. Pro již zmiňovaný výplod Jírovy fantazie, jehož pišťala plní vzduchem nafukovací balónek s barvou a pudrem až do chvíle, kdy balónek praskne, vymyslel název sám zachránce situace, kritik Josef Hlaváček. Nazval ho *Antistrojek*, jelikož to není svým způsobem stroj funkční.⁸¹ Předponou anti- chtěl vyjádřit význam být proti něčemu.

Strojek *Ikarus* z roku 1962 získal své jméno díky své vizáži. Rastr mříže se stává křídlem a hadice od pračky má připomínat vlnící se žížalu.⁸² Stejně tak si lze představit i díla s názvy *Radar* z roku 1996 (sklo, dráty, kov, stínítka, grilovací motorky) [17], *Mávátka* z roku 2001 (plynová karma, karburátor, elektrický motorek a vějíř), *Lechtátka* z roku 2002 (drátový strojek a brčka), či *Hrající kufr* z roku 2006 (rádio, kufr, ventilátor, lampičky) [18].⁸³

I když je Jírova tvorba apolitická, přeci jen jednoho konkrétního politika v 70. letech sestrojil. Jmenovalo se to *Politik a jeho pomalá sekretářka*. Dílo *Politik* dělalo hrozný rámus a bylo kulaté.

Udělal taktéž roku 1967 stroj, který měl na rouře přichycená různá kolečka. Mechanismus se točil, klapal, cvakal. Václav Jíra ho natřel na červeno a nazval ho *Komunista*, jelikož strojek neustále něco dělal, ale nic kloudného z toho nevzniklo. Dověšením toho všeho se taky nakonec rozpadl.⁸⁴

Některé umělcovi mobily mají určitá lidská jména. Nejde o to, že by si je sám pojmenoval jako své domácí mazlíčky. Strojky představují skutečné osoby. Když Václava Jíru totiž někdo naštvě, nemá podle něho smysl mu nadávat nebo na něj křičet. On toho člověka raději doma promění ve šrot. Sebere to nejhorší železo a pořádně ho pokrotí. Upokojil se takhle už na pojišťovacím agentovi, mladé slečně a jednom vlivném pánovi.⁸⁵ Výtvarník si svým svérázným způsobem vytvořil jakousi novou metodu voodoo.

.....
⁸¹ Viz Drápal (pozn. 2).

⁸² Viz Sloupová (pozn. 73).

⁸³ Viz Machalický – Jíra (pozn. 6), s. 114–137.

⁸⁴ Viz Drápal (pozn. 2).

⁸⁵ Zlata Biedermannová, Sešrotovaná krása Václava Jíry, *Xantypa* IV, 2008, s. 99–100.

Strojek *Simonka* z roku 1999, jenž je vytvořený ze skla, budíkových strojků a brčka [19] nebo *Adélka* z roku 2008 vyrobený z kovového odpadu [20]⁸⁶, nemusejí nutně zpodobňovat protivného člověka. Jíra občas pojmenuje své výtvary i po lidech, kteří mu přinášejí důležité součástky, jež jsou zapotřebí k jejich vzniku.

Lounský výtvarník si umí vyhrát stejně při zhotovování svých děl, tak i při zformování jejich jmen. Například význam názvu *Adelodipold* pro kovový strojek s elektrickým motorkem z roku 2005 [21]⁸⁷, mi je dodnes záhadou. Lámat hlavu a jazyk si musí člověk i při názvech, jakými jsou například *Oktíbolz* či *Rívalk* [22]. Oba je totiž nutné číst pozpátku. Poté už je všem lidem jasné, co díla představují. Nápad s obrácenými názvy byl autorovým záměrem a také úmyslem.

3.1.3 Realizace ve veřejném prostoru - *Oktíbolz*

Václav Jíra vstupuje do života lidí i svými konkrétními realizacemi na veřejných místech. V jeho rodném městě Louny se na Suzdalském náměstí nachází dílo *Oktíbolz* (Zlobítko pozpátku). Při hledání názvu, si umělec představoval kolemjdoucí, kteří se u stroje zastaví a budou si lámat hlavu nad tím, co by to mohlo být, co to připomíná. Nebudou na to moci přijít a budou z toho nazlobení.

Dílo vzniklo ještě podle starého návrhu z roku 1968. Výtvarník vždy nejprve zhotoví model 1:10, poté 1:4 a nakonec vytvoří originál. Šablony pro výrobce vytváří v poměru 1:1, aby mohl odhadnout, jaká bude jeho cena.⁸⁸

Návrh díla *Oktíbolz* předložil umělec starostovi města Louny roku 1989. Samotná stavba na místě, které již od roku 1980 zdobily místní kašny zvané „ledviny“, začala až 7. května 2003, kdy se teprve nashromáždily peníze na její provedení. Stroj měl fungovat jako fontána, do které byly zabudovány i čerpadla. *Oktíbolz*, jenž je vyroben z 90% ze šrotu, měla voda z kašen rozhýbávat. O šest let později byl však provoz bazénků, kvůli špatnému technickému stavu, ukončen. Popraskaný beton propouštěl přílišné množství pitné vody, což si nemohla městská kasa dovolit [23].⁸⁹

.....
⁸⁶ Viz Machalický – Jíra (pozn. 6), s. 112–113.

⁸⁷ Ibidem, s.146–147.

⁸⁸ Viz Drápal (pozn. 2).

⁸⁹ Miroslava Strnadová (rec.), Fontány v Lounech jsou bez vody, zato špíny je dost, *Deník*, http://zatecky.denik.cz/zpravy_region/fontany_louny_voda_20100517.html, vyhledáno 12. 3. 2016.

Roku 2013 zastupitelé města Loun rozhodli kašny na Suzdalském náměstí zbourat a vysadit namísto nich zeleň. Dílo *Oktíbolz* mělo být přesunuto na městské venkovní koupaliště, kde by se skvěle vyjímal v dětském brouzdališti.⁹⁰ Na radu byl přizván i sám autor a nápadu se nebránil, ale bohužel *Oktíbolz* nejde rozebrat. Je uložen v ložiskách a po rozebrání by se nedal složit zpátky dohromady [24].

V konečné fázi zůstala mechanická socha na stejném místě, ale kašny okolo ní byly zbourány. Namísto nich byla vysázená zeleň a zanesena mulčovací kůra [25].⁹¹ Fontána zde stojí jako statická socha a neplní své poslání. *Oktíbolz* o výšce 360 cm své okolí totiž skutečně zlobil. Každé zapadnutí kola do kovových zubů vydávalo nepříjemné zvuky⁹², které sluchu okolním přihlížejícím příliš nelahodily.

V roce 2014 začala lounská radnice již pracovat s novou studií na proměnu frekventovaného Suzdalského náměstí. Z pohledu od Žatecké brány by pravou část prostoru měla pokrývat zelená plocha. V přední části by měla být malá kašna zapuštěná do země, okolo s lavičkami. Vzniklo by tak moderní a příjemné místo k odpočinku pro turisty nebo pro lidi čekající na autobus. Kašna by mohla být ozvučena a voda by tryskala podle určitého vizuálního vzorce. Prostor po druhém bazénu by byl stylově sladěn s prvky ve zbytku města. Vzniklo by přírodní jezírko i s rostlinami, lemované kamennou scénérií. Jako dominanta zůstane dílo *Oktíbolz* Václava Jíry. Zbytek prostoru pak dotvoří zeleň a posezení s dalšími lavičkami. Dotsud dochovaný můstek mezi oběma někdejšími bazény by zmizel a terén by byl pod novou dlažbou vyrovnán. Realizace byla vypočtena na bezmála sedm miliónů korun. Z tohoto důvodu k ní město Louny přistoupí pouze v případě získání významnější dotace [26].⁹³

Na začátku roku 2016 prozatím schválili lounští radní jen umístění pamětní desky, která by měla kolemjdoucím sdělovat, že autorem sochy *Oktíbolz* je známý

.....
⁹⁰ Zdeněk Plachý, Nádrže „ledviny“ z Loun zmizí. Co budeme fotit na pohlednici?, *Deník*, http://zatecky.denik.cz/zpravy_region/kasna_louny_suzdal_20130227.html, vyhledáno 12. 3. 2016.

⁹¹ Zdeněk Plachý, OBRAZEM: Kašnu na Suzdalském náměstí rozdrtily sbíječky, *Deník*, http://zatecky.denik.cz/zpravy_region/kasna_suzdal_louny_20130405.html, vyhledáno 12. 3. 2016.

⁹² Viz Sloupová (pozn. 73).

⁹³ Zdeněk Plachý, Jezírko a voda prýstící ze země – i to bude Suzdalské náměstí, *Deník*, http://zatecky.denik.cz/zpravy_region/suzdal_louny_kasna_20140109.html, vyhledáno 12. 3. 2016.

výtvarník Václav Jíra. Obsahovat by měla ale i další základní údaje. Obyvatelé města Louny by se informační tabulky měli dočkat do konce letošního dubna.⁹⁴

3.1.4 Strojek Václava Jíry ve filmu

Ke spolupráci na filmu *Příběh pro začínajícího kata* pozval Václava Jíru již zesnulý český sochař Hugo Demartini, který vytvořil malý model podle představ režiséra Pavla Juráčka. Václav Jíra pracoval na *Myslicím stroji* a Hugo Demartini na *Popravčím stroji*.

Do práce se položil lounský výtvarník skutečně naplno. Ve svém sklepním ateliéru nashromáždil všechna kolečka, trubky, řetězy a zhotovil opravdu obrovský stroj. Když si pro něj přijeli lidé z Filmového studia Barrandov, tak zjistili, že ho není možné ze sklepních místností, kvůli úzkým schodům, vytáhnout. Umělec ho musel tedy autogenem rozřezat na čtyři díly, vynést do haly a znovu svařit dohromady.

Ve filmu hrál stroj nakonec asi pět až deset minut. Představoval *Myslicí stroj na ruční pohon*, který měl zachránit republiku⁹⁵ od toho, aby už nemusel žádný z občanů myslet, jelikož je to naprosto zbytečné.

Film byl na plátna uveden roku 1969, avšak po několika málo promítáních byl stažen z distribuce a skončil v trezoru. Komunističtí normalizátoři totiž zcela jasně pochopili, v čem tkví jeho narážky. Život ve lži, nevědomost lidí a zapomenutá končina světa jménem Balnibarbi, kterou film *Případ pro začínajícího kata* vykresluje, je však, díky odstupu času, mnohem více ceněn.⁹⁶

Neblahého osudu se dočkal i *Myslicí stroj* Václava Jíry. Když si pro něj do Filmových ateliérů na Barrandově šel, bylo mu řečeno, že ho vyhodili.⁹⁷ Umělce to doteď mrzí, jelikož do stroje dal věci, které měl opravdu moc rád.

.....
⁹⁴ Zdeněk Plachý, Tabulka sdělí, co je Oktíbolz na Suzdalském náměstí zač, *Deník*, http://zatecky.denik.cz/zpravy_region/oktibolz_jira_louny_20160121.html, vyhledáno 12. 3. 2016.

⁹⁵ Viz Drápal (pozn. 2).

⁹⁶ Oficiální text distributora, Případ pro začínajícího kata, *Česko-slovenská filmová databáze*, <http://www.csfd.cz/film/4915-pripad-pro-zacinajiciho-kata/prehled/>, vyhledáno 14. 3. 2016.

⁹⁷ Viz Biedermannová (pozn. 85), s. 98.

3.2 Druhá recyklace

Lounský výtvarný umělec udělal již okolo dvou stovek mechanických strojků [27]. Když už nemá svá díla kde skladovat nebo jsou rozbitá a nemají tak další využití, nechá je slisovat. Tlak lisu dodá bývalým funkčním mechanismům zcela nový smysl. Vznikne dočista nový objekt, další umělecké dílo. Na první pohled neidentifikovatelná změť všemožných věcí, z nichž trčí mnoho drátků [28].⁹⁸

Jíra si touhu po druhé recyklaci uvědomil až po letech. Dnes ale ví, že to v něm už tehdy muselo být. I přes redukci svého domácího mobiliáře ale vlastní stále okolo stovky strojků.

Někdy Václav Jíra nalezne na smetišti věc, o které je přesvědčen, že jde o kompletně hotový objekt. Odnese si ho domů a má ho tam vystaven doteď. Malíř Zdeněk Sýkora mu říkal, že všechno tohle cítí, že to má dokonce v sobě. Pro některé lidi jsou uříznuté roury z kotle jen odpad, pro Jíru představují výtvarné umění [29].⁹⁹

Hydraulický lis představoval například hlavní roli v dílech francouzského umělce Césara Baldacciniho, který se proslavil zejména svými netradičními výtvary, jakými byly plastiky ze svařovaného železa a reliéfy z lisovaných automobilových součástí. César lisoval vždy několik aut dohromady, aby dosáhl potřebné barevné kombinace a povrchové struktury. Jedno ze svých prvních děl *Slisovaný automobil* představil roku 1960 na výstavě v Paříži [30].¹⁰⁰

3.3 Plány strojků

Tvorba lounského rodáka Václava Jíry je velmi rozmanitá, přesto se však její znatelně vymezené oblasti vzájemně ovlivňují. Nejzřetelněji to lze spatřit na blízké souvislosti mezi pohyblivými strojky a plány strojů [31].¹⁰¹

Jednou do umělcova ateliéru přišel, již několikrát zmiňovaný, Josef Hlaváček a po poznání mašinistických strojků začal uvažovat nad tím, jak skloubit Jírův výteč-

.....
⁹⁸ Mirka Strnadová, V. Jíra z Loun hledá nápady v kovošrotu, *Deník*, http://zatecky.denik.cz/kultura_region/jira_strojky_20071217.html, vyhledáno 14. 3. 2016.

⁹⁹ Viz Drápal (pozn. 2).

¹⁰⁰ Soňa Pánková, *Stroj na pomezí života a umění* (bakalářská práce), Katedra výtvarné výchovy PFUK, Praha 2011.

¹⁰¹ Viz Machalický – Jíra (pozn. 6), s. 4.

ný koloristický talent s jeho tehdejší vášní do mechanismů [32]. Navrhl mu, co kdyby vyzkoušel namalovat plány oněch konkrétních zařízení [33].¹⁰² Výtvarník souhlasil. Zhotovil první pokusy, pak několik dalších, až se nakonec dočkal významného uznání, které vyvrcholilo první výstavou plánů v Galerii na Karlově náměstí roku 1967¹⁰³, kde mohli diváci obdivovat jednak funkční stroje, tak i jejich návrhy. Paradoxně se ale vyvíjely přesně v opačném pořadí, než bývá při výrobě zvykem. Nejprve skutečný produkt, a až poté jeho plán. U tohoto nezvyklého postupu zůstal výtvarník doted'. Při malbě velkoformátových pláten na motivy hudby soudobých skladatelů také ztvárňuje jakési schéma již výsledné skladby.

3.3.1 Způsob provedení

Princip konstrukce strojových plánů je srovnatelný s montáží jejich reálných dvojníků. I strojky, i plány jsou totiž sestaveny z již přichystaných aparátů. Od začátku maloval Jíra své plány precizně. Využívá obkreslené či zvětšené technické komponenty [36]. Rozebere jakýkoli mechanismus, z něhož vytáhne různé zajímavé díly. Například když rozebere psací stroj, tak v něm najde spoustu součástek. Skládá se z klávesnice, ale i z dalších mechanických a elektrických zařízení. Vznikají tak šablony, na jejichž základě vytváří malbu. Někdy je Jírovi líto je po jejich obkreslení vyhodit, a tak z nich vyrábí ještě koláže.

Pracuje také se změnami měřítek, aby to odpovídalo celkové koncepci a rytmu. Některé velké obrazy, kde je hodně součástek, vytváří třeba celý rok. Kompozici dotváří podle toho, jaké prvky právě nalezne. Každý týden přimalovává další. Pracuje na principu náhody, ale vědomě skladbu důkladně promýšlí a všechny tvary kombinuje stejně tak, jako kdyby konstruoval stroj. Napětí ve svých malbách dosahuje tím, že se části v určitých bodech skoro dotýkají a spojují. Díky tomu může mechanismem proudit energie, která zajistí jeho funkčnost. Nejdůležitější fází

.....
¹⁰² Dadaistický představitel Marcel Duchamp již roku 1920 vytvořil kompozici založenou na funkčním stroji. Jednalo se pouze o katalogovou ilustraci, ale Jírovy plány jím vytvořených reálných strojků, k tomu nemají daleko. Lze uvést například Plán stroje *Rámusovník* z roku 1967, který má perfektně zpodobněné detaily tak, že si ho můžeme skutečně představit [35].

¹⁰³ Viz Drápal (pozn. 2).

v malbě strojků je určení okamžiku, kdy práci ukončit, aby obraz nebyl překombinovaný a pokažený [37].^{104, 105}

Jelikož tvoří lounský výtvarník své plány strojků pomocí vystřižených technických šablon, je možné v některých jeho dílech najít souvislost s kubistickými prvky, jenž využíval i Fernand Léger. Na plátnech obou malířů lze spatřit obrazce kruhů, čtverců a mnohoúhelníků. I když český umělec ztvárňuje kovošrot, nemůže zabránit tomu, že některé jeho prvky připomínají geometrické tvary. Shodně rozměrná plátna francouzského kubisty však předcházejí dobu svým dokonalým perspektivním ztvárněním, kdy máme pocit, jako bychom se dívali na trojrozměrný obraz. Výjevy Václava Jíry jsou ploché a ve většině případů v nás neevokují touhu přesvědčit se o tom, zdali se vážně jedná o dvojrozměrné ztvárnění či nikoli [38].

Mašinstické obrazy Františka Kupky se také mohou zdát malovány podle předem připravených vzorů. Stejná preciznost se ale u Jíry setkává s dojmem nekompletnosti, zvláště pak u jeho *Detailů strojů* z roku 1965. Někdy nám mohou připadat metrová plátna nevyužitá, zvláště pak, pokud mají jednolitě pozadí. Kupka využívá také mechanických konstrukcí, i když v jiných souvislostech, plochy obrazů zaplňuje a rozhodně tím nedochází k jejich druhořadosti.

3.3.2 Výběr barev

Stejně jako u Jírovy krajinomalby hraje u konstruktivistických zpracování plánů strojků důležitou roli barevnost. Aby si umělec zachoval ve své práci náhodnou volbu, vytvořil si vzorník barev, který očísloval a popsal podle toho, z čeho jsou konkrétní barvy namíchané. Když totiž přiloží součástku na plátno, musí vědět, jaký bude mít odstín. Volí ho jednoduše hozením mince na připravený pestrobarevný raster. Na kterou barvu padne, tou komponent vybarví. Klidně i růžovou. Poté přijde na řadu další součástka a namátkou treť třeba zelenou. A tak to probíhá až do onoho okamžiku, kdy je plátno ucelené [39].

Obdobné vzorníky barev si Václav Jíra udělal už v roce 1961, kdy je používal pro své krajinomalby. V té době neměl ani tušení, kam ho to jednou zavede.

.....
¹⁰⁴ Viz Machalický – Jíra (pozn. 6), s. 4.

¹⁰⁵ Viz Drápal (pozn. 2).

Před více než padesáti lety využíval rovněž tento barevný rastr, když se zabýval lyrickou abstrakcí. Sloužily mu k zapamatování si, kterou barvou díla formoval. Vzorníky dával taktéž na sluníčko, aby věděl, co to s nimi provede [40].

Umělec považuje za výhodu akrylových barev to, že lze koupit rovnou třeba deset valérů, které mohou být už dávno namíchané. V 60. a 70. letech musel olej a prášky zdlouhavě míchat. Existovaly sice sady barev, ale byly ohromně drahé. Občas si pro hotové barvy jezdil až do Ústí nad Labem.

Někdy se chce umělec původními objektu barvou jen přiblížit. Nepracuje tedy se vzorníkem, ale spíše podle vlastních pocitů. Hledá vhodné odstíny klidně i půl roku, než obraz dokončí.¹⁰⁶

.....
¹⁰⁶ Ibidem.

4 Srovnání Jirova přístupu s jeho současníky

Okolo roku 1960 se zvedá odpor proti subjektivnímu umění založenému na prezentaci uspořádání světa nebo vnitřního života autorů. Novými zásadami se stává, stejně jako před čtyřiceti lety v Rusku, odklon od deskového obrazu a přiklonění se k objektu. Moderními cíli jsou společnost, život, realita, technika, fascinace živly či pouhou městskou ulicí.¹⁰⁷

V českém výtvarném umění znamenala šedesátá léta nejen neobyčejný růst v kvantitě, ale také v kvalitě děl. Všichni si uvědomovali, že umění již není ideologickým nástrojem moci, ani nijak zajímavým, ale postradatelným doplňkem společnosti. Umění tehdy předvídalo veškeré dění, stalo se jakýmsi jevištěm. Nelze však zapomenout na to, že v tehdejší době se zde rozvíjely dvě umělecké větve. Jedna oficiální, která stále sloužila režimu tím, že ho vynášela vzhůru a druhá rebelská, jež se stala téměř oficiální ve druhé polovině dekády.¹⁰⁸

4.1 GRAV

Pohyblivé skulptury byly v uměleckých dějinách již dříve, ale až teprve Paříž svým apelem na vytváření skupin udělá z kinetického umění směr. 6. dubna roku 1955 totiž předvádí výstavu v galerii Denise René, kde je již kinetika v plném rozvoji. Na expozici prezentují svá díla Jesús-Rafael Soto, Yaacov Agam, Pol Bury, Jean Tinguely a Victor Vasarely.

Tři roky na to zakládají Francois Morellet, Julio Le Parc, Francisco Sobrino a několik dalších Groupe de Recherche d'Art Visuel (zkráceně GRAV), která funguje až do roku 1968. Cíly skupiny jsou spolupráce, nahrazení sentimentálního uměleckého génia výzkumným týmem a zapojení publika při výstavách.

Roku 1967 byla skupinou GRAV uspořádána výstava s názvem *Lumière et mouvement*, která přivedla do galerijního prostoru světelné exploze, tmavé chodby, zrcadlová bludiště, v nichž příchozí ztěžka hledali správné cesty, kymáceli se taktéž na schodech a v čalouněných pastích. Argentinský umělec Julio Le Parc zde prezen-

.....
¹⁰⁷ Viz Ruhrberg (pozn. 68), s. 499.

¹⁰⁸ Viz Švácha (pozn. 62), s. 26.

toval své dílo *Perpetuum mobile* (1964), které se skládalo s velkého množství skleněných destiček houpajících se vlivem proudění vzduchu [41].¹⁰⁹

4.2 Zero

Roku 1957 zakládají Otto Piene a Heinz Mack skupinu Zero, jež se ztotožňovala s názory mnoha avantgardních směrů ve Francii, Holandsku i Itálii. Roku 1961 vstupuje do skupiny Günther Uecker. Další umělci, jakými byli třeba Christian Me-gert, Hans Salentin, Hermann Goepfert, Jan Schoonhoven jsou pouze spojeni s výstavami nebo se objevují v některých číslech časopisu Zero.

Jádro skupiny reprezentované Pienem, Mackem a Ueckerem se nezaměřuje pouze a jen na plastické umění. Obrazy, reliéfy a objekty jsou pro ně rovnocennými nástroji pro zachycení, rytmizování a rozlišování světla. Pro ně typické bodové a děrované mřížky či jehlovité struktury totiž přitahují vibrace a optickou energii.

Otto Piene roku 1959 vyvíjí své dílo *Balet světla*, který nejprve ručně obsluhuje lampami, později pracuje stále víc s mechanickými a programovanými světly [42]. Jako zakladatel sky-artu roku 1972 uvádí v provoz duhu z pěti polyetylenových hadic naplněných héliem, na nichž svítí 600 žárovek, při slavnostním ukončení olympijských her v Mnichově.

Sochař Heinz Mack sní o projektu s názvem *Sahara* s ohromnými světelnými fontánami, umělými slunci, zrcadlovou zdí a pískovými reliéfy. Roku 1967 byl jeho záměr realizován a později se jeho skulptury dostávají do muzeí a na veřejná místa. Světlo se pro tohoto umělce stalo materiálem stejně jako pro jiné kámen, dřevo nebo kov. Svými rotujícími kotouči a dynamy obohatil kinetické umění o dosud nevídané vibrace. V tomtéž roce se skupina Zero rozpadá.¹¹⁰

4.3 Jean Tinguely

Znamenitym umělcem na poli kinetického a zároveň mašinstického umění je Švýcar Jean Tinguely (1925-1991), který vytváří své hybné skulptury od roku 1953. Jeho specializací bylo transformovat stroje v něco neúčinného a dělat z nich objek-

.....
¹⁰⁹ Viz Ruhrberg (pozn. 68), s. 499–501.

¹¹⁰ Ibidem, s. 502–503.

ty pro své vlastní pocity – pro divadlo světa, které je na jednu stranu nabitě životní energií a na druhou stranu nejasným strachem, které je vyjádřeno šubáním součástek, jež nalézají na šrotištích či ve vetešnictvích. Tinguely se stal svým dílem pro Evroпу jedinečnou integrující postavou. Překračuje a zároveň se dotýká problémů celé umělecké generace.

Roku 1958 vykonal zásadní krok a uvedl stroj jako svébytnou skulpturu. Motor již není jen poháněčem tradičních kompozic. Stává se dílem. Mezi léty 1958-1959 zhotovuje řadu malujících děl *Méta-Matics*, které podněcují lidi ke smíření se se světem plným mechanismů [43].

Od roku 1958 přidává Tinguely do svých děl pohyb a zvuk. Počátkem let šedesátých jeho zařízení *Balubové* (africký kmen) potřásá pery, kožešinami, plechovkami či kravskými zvonky v rychlém tanci. V Basileji dokonce pořádají jím zkonstruované *Fontány masopustní noci* (1977) soutěže ve stříkání [44].

Dílo švýcarského umělce má však i další stránky. Černě nabarvené *Rekvie* *za padající list* (1967) se kupříkladu pohybuje se slavnostní vážností. Těžké součástky skulptury nazvané *Heuréka* (1963-1964) jsou zase naopak odsouzené k životu trestanců, vykonávají stále tytéž pohyby, pohánějí kola sem a tam, vysunují a zase zasunují ojnice.¹¹¹

Některé z Tinguelových děl mají dokonce sebedestrukční charakter. Typickým příkladem může být velkorozměrná instalace *Pocta New Yorku*, kterou autor nazval „simulakrum katastrofy“.¹¹² Představena byla roku 1960 v Muzeu moderního umění. Instalace však měla nečekaný průběh i dohru [45]. Konstrukce se sama vznítla a způsobila výbuch páchnoucích bomb. Mezi diváky to vyvolalo řadu reakcí. Někteří v tom spatřovali souvislost s nukleární katastrofou, jiní to považovali pouze za zábavu. Tinguely jen poznamenal: „Nemůžete očekávat, že svět dopadne tak, jak chcete.“¹¹³

Na sklonku svého života vytváří Tinguely stavby oltářovitého typu, kdy vrší kopce odpadků ze strojních součástek, spotřebičů, vraků, blikajících žárovek a jiných

.....
¹¹¹ Ibidem, 506–508.

¹¹² Viz Foster (pozn. 34), s. 435.

¹¹³ www.tlumoceni-preklady.cz/download/7572/932.doc, vyhledáno 6. 4. 2016

nalezených objektů. Roku 1980 do své tvorby zařazuje i symboly smrti, kostry zvířat, paroží a vybělené lebky. Jako příklad lze uvést dílo *Evino jablíčko a měšťané z Calais* z roku 1989 [46]. Diváci jsou šokovanější čím dál tím víc.¹¹⁴

V díle Jeana Tinguelyho a Václava Jíry je jistá souvislost. Vnější podoba děl a jejich způsob provedení se zdají být naprosto totožné. Český umělec však v době svých mašinstických počátků neměl o existenci švýcarského sochaře ani ponětí.

Podle svých slov se Václav Jíra seznámil s dílem Jeana Tinguelyho až teprve po výstavě svých mechanismů v pražské Galerii na Karlově náměstí v roce 1967. Právě výtvarný teoretik Jiří Padrta ho upozornil na to, že ve Švýcarsku žije umělec, který také vytváří sochy ze šrotu. Dokonce vyjednal, že Švýcar bude mít v Praze výstavu, kde mimo jiné zrealizuje fontánu, při které mu měl Jíra asistovat, jenže přišel osudný rok 1989, ve kterém se uzavřely hranice a Tinguelymu bylo zakázáno přicestovat. Své povědomí o něm měl ale i Zdeněk Sýkora, který upozornil na podobnost jeho a Jírova díla již na počátku 60. let.¹¹⁵

Lounský výtvarník tvorbu svého švýcarského kolegy nesmírně uznává. Fascinován byl neuvěřitelným množstvím objektů, ze kterých se díla skládala. Musely na nich pracovat obrovské týmy lidí a Tinguely pak už jen vymýšlel a kreslil. Byl to spíš tvůrce happeningů. Vystavoval ve Freiburgu na náměstí, kde spolu bojovaly stroje a celé město tomu přihlíželo. Součástí toho byl i ohňostroj, který nějakým lidem propálil kabáty. Druhý den nechal umělec navést celé sklady oblečení, aby si je mohli případní poškození vyměnit. Vše zaplatil ze svého.¹¹⁶ Jíra usuzuje, že to byl člověk s výborným charakterem. Obdivuje také to, jak Jean Tinguely vstoupil do života obyvatel ve Švýcarsku. Je tam velice považován a přivlastňován jako národní umělec. Jeho díla zkrášlují náměstí a jiné veřejné prostory jako třeba výkladní skříně.¹¹⁷

.....
¹¹⁴ Viz Ruhrberg (pozn. 68), s. 508.

¹¹⁵ Viz Sloupová (pozn. 73).

¹¹⁶ Václavu Jírovi se vlastně stalo něco podobného. Jeho *Antistrojek* postříkal oblečení diváků na výstavě v 70. letech a umělec jim musel následně zaplatit čistírnu. Dokonce se domnívá, že mu lidé přinesly k vyčištění i kabáty, ve kterých tam vůbec nebyly!

¹¹⁷ Viz Drápal (pozn. 2).

4.4 Aleš Veselý

Československý umělec Aleš Veselý se v 60. letech bez váhání připojil k radikálním tendencím abstrakce a asambláže. Nejprve prováděl gestické malby, poté přešel k sochařství.¹¹⁸

Na Výstavě D, která se uskutečnila roku 1964 v Nové síni v Praze, vystihují povahu české autentické nefigurativní tvorby¹¹⁹ umělcova složitá díla, jež vytvořil právě metodou asambláže. Sochy ze zrezivělého železa byly ztvárněny tak, aby divákovi připadalo, jako kdyby je chtěly svými vybíhajícími hroty zranit, avšak zároveň zatlučenými hřeby a skobami zraňovaly samy sebe. Také názvy některých těchto děl upozorňovaly na to, že jsou jakýmsi analogiemi soch mučedníků. Trojrozměrná obdoba koláže *Stigmatický objekt* (1963) demonstrovala své utrpení a současně ho podněcovala v kolemjdoucích.¹²⁰

Oblíbeným motivem v asamblážích československého sochaře byla také židle (*Židle Usurpátor*, 1964), kterou vnímal jako útočiště člověka a místo jeho denního odpočinku. Židle je svědkem lidského bytí a jeho osudů. Toto svědectví ztělesňují jeho dramatické útvary vytvořené z napínaných a jinak destruovaných hmot [47].¹²¹

Plastiky Aleše Veselého vznikaly zejména připojováním a vrstvením všemožných zahozených ruin. Bezcenný materiál ale umělec následně přeměňoval v objekty, jež mohou někomu připomínat svátostní ikony či předměty k meditaci.

Roku 1967-1968 vytvořil Aleš Veselý monumentální sedmi-metrovou sochu *Kaddish*, jež vznikla ze svařované oceli a svou podobou připomínala ne náhodou křesťanský kříž [48]. Dílo se zrodilo za pomoci Ostravské železárny, kde měl umělec k dispozici bohatý výběr materiálu i strojního vybavení.¹²² Další ještě větší monumenty se mu podařilo vytvořit v následujících letech 1979 a 1980 ve vestfálských městech Bohumu, kde od něj očekávali pouze autorskou sochu a v Hammu, kde socha zdobila fasádu svářečské školy.

.....
¹¹⁸ Jindřich Chaloupecký, *Nové umění v Čechách*, Jinočany 1994, s. 107.

¹¹⁹ Viz Ševčík (pozn. 58), s. 259.

¹²⁰ Viz Chaloupecký (pozn. 118), s. 106.

¹²¹ Viz Švácha (pozn. 62), s. 26.

¹²² Viz Chaloupecký (pozn. 118), s. 106.

Některé novější věci byly úmyslně udělány tak, aby byly dynamické a dalo se s nimi hýbat. Příkladem mohou být *Kružidla* vznikající od roku 1982, které vykonávala pouze vymezený pohyb.¹²³

Materiál nehraje sice u Aleše Veselého zas tak důležitou roli. Kovový odpad byl ale pro jeho práci zcela nezbytný stejně jako u, již tehdy tvořícího, Václava Jíry. Ten se však k těmto českým průkopníkům moderní abstrakce neřadil a dodnes není o jeho práci zmínka v žádné z publikací vztahující se k českému umění 60. let.

4.5 Jan Švankmajer

Středoškolským spolužákem Aleše Veselého byl Jan Švankmajer¹²⁴. Člen Skupiny surrealistů v Československu je autorem několika animovaných filmů, objektů, koláží, grafik, textů, scénářů a návodů k taktilním akcím.¹²⁵

Umělec světového jména roku 1972 vytvořil cyklus koláží a grafik *Švankmeyers Bilderlexikon*, imaginární, fantastickou a utopickou encyklopedii, ve které se nachází řada technických návrhů jako například *Stroj na odstraňování lidské kůže*¹²⁶, *Masturbační stroj pro dámy „Roman“* či *Projekt ipsátoru „Dana“*, které obsahují i vhodně použitelný manuál.¹²⁷ Konstrukce fantastických strojů jsou ztvárněny velice detailně. Jejich podoba je však mimoumělecká a blíží se spíše záhadné poloze surrealistických symbolických objektů.¹²⁸

Mašinstické tendence lze spatřit i v jeho filmové tvorbě. Roku 1964 natočil tehdy třicetiletý Jan Švankmajer svůj první krátkometrážní film *Poslední trik pana Schwarcewalldea a pana Edgara*, kde vystupují dva kouzelníci.¹²⁹ Ihned při prvním triku, který předvádějí fiktivním divákům, se hlava jednoho z nich stane přístrojem založeným na ozubených kolech, z něhož je vytažena kostra ryby, která byla ještě před chvílí „živá“ [49].

.....
¹²³ Aleš Veselý – Michal Schonberg, *Projdi tou branou!: rozhovory s Alešem Veselým*, Praha 2006, s. 126–128.

¹²⁴ Radan Wagner, *(Ne)očekávané náhody: třicet rozhovorů o umění*, Praha 2010, s. 322.

¹²⁵ Anděla Horová, *Nová encyklopedie českého výtvarného umění*, Praha 1995, s. 802.

¹²⁶ Jan Švankmajer – František Dryje – Bertrand Schmitt (ed.), *Jan Švankmajer: možnosti dialogu : mezi filmem a volnou tvorbou*, Řevnice 2012, s. 132.

¹²⁷ Ibidem, s. 299.

¹²⁸ Jan Švankmajer, *Síla imaginace: režisér o své filmové tvorbě*, Praha 2001, s. 50.

¹²⁹ Viz Švankmajer (pozn. 126), s. 76.

V roce 1966 nafilmoval Švankmajer *Rakvičkárnu*, v níž využívá postavy a techniky maňáskového divadla. Snímek znázorňuje krutý a bizarní souboj mezi dvěma závistivými sousedy. Účinkují zde jednak pout'ové střelecké terče, staré kulisy a loutková divadla, ale také zubem času poznamenané stroje. Tento dětský svět se rychlým stříhem mění v šílený a krutý mechanismus. Finální střet loutek budí dojem splašeného stroje díky detailním záběrům soukolí a per.¹³⁰

Téměř celý hororový film *Kyvadlo, jáma a naděje* z roku 1983 je založen na funkčním mechanismu, jenž ovládá d'ábelskou past inkvizitorů, kterou je hrdina rafinovaně fyzicky i psychicky mučen.

Mechanických prvků lze najít ve filmové tvorbě Jana Švankmajera ještě několik. Roku 1996 režíroval film *Spiklenci slasti*, kde se vrací k projektu ipsačního automatu Roman a vytváří masturbační stroj v životní velikosti, jež je vybaven několika páry rukou a televizní obrazovkou vysílající záznam hlasatelky, do níž jsou přenášeny sexuální fantazie [50].¹³¹ Zařízení má sice naprosto odlišné poslání, nežli dílo *Úžasná planeta* (2010) Václava Jíry, ale jistou podobnost spatřuji v jejich antropomorfní dispozici. U Jírova díla připomíná lidskou hlavu elektricky osvětlená dekorace, pokroucené dráty se podobají rukám a podstavcem se stává počítačová skříň. Ještě ke všemu se oba dva stroje snaží přizpůsobit výšce člověka [51].

Rovněž je možné v tvorbě Václava Jíry vypořádat totožné surrealistické prvky jako například erotismus. Na strojcích *Ťulpach* z roku 2002 a *Leo* z roku 2003 jsou nalepeny obrázky nahých žen. Jistý smyslný podtext mohou mít i kovová díla *Mámítka* z roku 2004 či *Lechtátka* z roku 2002, které využívá k jemnému doteku dvou ptačích pírek [52].

Zatímco Jan Švankmajer konstruuje díla podněcující k sexu, Václav Jíra vytvořil mechanismy, které se z něj naopak snaží vymanit. Z téhož roku 2005 pochází strojky *Antisex* a *Odháněč erotických snů*, který svým provedením může někomu připomínat indiánský amulet, lapač snů.¹³²

.....
¹³⁰ Ibidem, s. 81.

¹³¹ Ibidem, s. 349.

¹³² Viz Machalický – Jíra (pozn. 6), s. 124–142.

Závěr

Cílem mé bakalářské práce bylo seznámit čtenáře s životem a dílem Václava Jíry, především s jeho tvorbou strojků a zasadit ho do širší souvislosti s jeho předchůdci a současníky.

S pozoruhodnou mašinstickou tvorbou začal výtvarník v roce 1961, kdy vytvořil mechanický malovací stroj. Tento počín se však uskutečnil jen z toho důvodu, že bylo umělci líto starého pianina, jež se nacházelo na půdě. Nápad byl spontánní a jednalo se spíše o pokus. Václav Jíra rozhodně nechtěl svým malovacím strojem cokoli parafrázovat či dokonce kritizovat. Myšlenka se zrodila uvnitř jeho hravého já.

Mechanismus byl nakonec přetransformován z malovacího na myslící a vystupoval i ve filmu. Dnes již neexistuje, jelikož se ho filmové ateliéry zbavily v domněnání, že se jedná o zbytečnou věc. Jíry se toto zacházení dotklo a stejně jako na úplném počátku se v něm nad strojem projevila lítost.

O malovacím stroji z dílny Václava Jíry se nikde v knihách o umění nedočtete. Totéž však neplatí o nepojmenovaném stroji německé autorky Rosemarie Trockel, který fungoval na stejném principu, byl také opatřen štětcovými pacičkami, ale vznikl až roku 1990. Cílem jejího stroje bylo totiž prorazit a to se povedlo.

Český výtvarník svá díla s tímto záměrem nevytvářel. Vůbec ho nenapadlo, že by mechanické stroje sestavené z kovošrotu a nalezených předmětů mohly být uměním. Každou ze svých kinetických soch vyráběl za účelem pobavení sebe, svých blízkých a postupem času i diváků na výstavách. Nesnažil se o propagaci svého nového směru a stále zůstával již v zajetých přesvědčeních o tom, že na trhu s uměním se může prosadit jen s díly na dvourozměrných plátnech.

Podle mého názoru v něm toto domněnání stále přetrvává, poněvadž své osobité mechanismy neprodává. Přeci jen se stalo umění jeho živobytím. Většina galerií, v nichž pořádá své výstavy, ale spíš čeká na to, že jim některé ze svých děl přenechá jako dar, než aby si je samy zakoupily.

Sám autor se totiž ke svým dílům nestaví přesvědčivě. Svoji tvorbu zesměšňuje i použitím absurdních jmen, které někdy napíše pozpátku. Upozorňuje tak na podřadný materiál a žertovnou funkci díla místo toho, aby ho pozvedl na vyšší úroveň.

Na výstavách vyzývá diváky, aby si se strojky hráli. Ani mu nevadí, kdyby se některá ze součástí zohýbala nebo jinak poškodila. Tvrdí, že to stejně nikdo nepozná. Tento laxní přístup samotného umělce jistě trochu škodí tomu, aby se o něj zajímalo více výtvarných teoretiků, i laická veřejnost.

Václav Jíra se ke svým kinetickým strojkům chová lhostejně možná z toho důvodu, že již od začátku počítá s jejich destrukcí či úplným zánikem, které je možno chápat za jejich hlavní smysl. Vše si uvědomil ale až po několika letech. Ve skrytu duše však vždy věděl, co s materiálem, při jeho přeměně ve stroj, zamýšlí.

Když už nemá díla, kde skladovat, nebo jsou rozbitá, eventuálně pro ně nenachází další využití, nechá je lounský výtvarník slisovat (síly hydraulického lisu využíval i César Baldaccini), což sám nazývá „druhou recyklací“. Vznikne tak další, zcela nový objekt. Některé strojky nebo jejich součástky se mohou na konci jejich bytí ocitnout znovu v kovošrotu.

Lze jen rozvažovat nad tím, jak by se celá Jírova kariéra vyvíjela, kdyby se o jeho díle již v 60. letech dozvěděl například výtvarný teoretik a kritik Jindřich Chalupský. Stala by se z téměř neznámého umělce osobnost celorepublikového či dokonce světového záběru? Zajisté by to nebylo nemožné, jelikož jeho tvorba má mnoho společného s některými výtvarníky dob minulých, jejichž mašinstická díla jsou obdivována dodnes.

Na místě je srovnání s nejvýraznějším tvůrcem dadaismu Marcelem Duchampem, který přistupoval ke svým mechanismům obdobně jako on. Nenápadné narážky na sex a pornografii, obveselení diváků a efektivnost by se daly považovat za jejich společné znaky. I tak jsou některé z jejich strojů naprosto funkční, o čemž se mohou přesvědčit i návštěvníci výstav. Duchampovy rotoreliéfy a roztírače čokolády plní svou úlohu stejně dobře jako například Jírův stroj *Rámusovník*, jehož charakter vskutku rve uši či *Mávátka*, které svým gestem zdraví všechny kolemjdoucí.

Naprostým opakem je pak kinetické umění ruského konstruktivismu (Vladimir Tatlin, Naum Gabo) a Bauhausu (László Moholy-Nagy), které se opírají o mnoho teorií, vysvětlují principy kinetiky a konstrukční vztahy. Za vznikem děl stojí řada návrhů a modelů.

Václav Jíra vytvářel taktéž plány strojů, ale nejedná se o návrhy v pravém slova smyslu. Umělec je totiž vytvářel až poté, co kinetickou sochu dokončil. Někdy dokonce s odstupem několika let.

Plátna mnohdy monumentálních rozměrů, na kterých se plány rozprostírají, mají své kvality v široké škále barev, jež Václav Jíra volí náhodnou formou. Mnohým mohou v některých místech připomínat linie Zdeňka Sýkory, který byl jeho učitelem. Lze zde spatřit i podobnost s kubistickým výtvarníkem Fernandem Légerem, který se rovněž nesnažil o zobrazení stroje v pohybu, jako tomu bylo u futuristů. Značný rozdíl vidím však v uchopení perspektivy. Zatímco Jírovy strojky se na plátně projevují plošně, francouzský kubista se snaží o trojrozměrné zobrazení, čehož dosahuje vhodnou kombinací geometrických tvarů a jejich barevnou odlišností.

Typickým obrazem zobrazující plán stroje je *Dětský karburátor* od Francise Picabii. I když obraz vychází z nákresu automobilového karburátoru, jde o zcela imaginární stroj. Svým minimalistickým ztvárněním se velmi podobá Jírovým plánům strojů z 60. let, které nebyly ještě tak kvalitně zpracované. Jednalo se o strojky konstruované z drobných, téměř nepatrných čar a základních geometrických tvarů s jednobarevným, často výrazným, pozadím.

Český umělec zdoboval ještě stroje v jejich detailech, čímž se přibližuje tvorbě Františka Kupky, v jehož mašinistických obrazech také nelze vyznat, o jaký konkrétní mechanismus se jedná. Strojky jsou zobrazeny velmi zblízka, i když ne tak podrobně, a to platí zejména u Václava Jíry, jehož detaily se podobají spíše barevným kompozicím.

V 60. letech v Československu byla jeho tvorba naprosto ojedinělá a platí to dodnes. Vystavování Jírových mobilů se dá například přirovnat k happeningům hnutí Fluxus, které diváky šokovaly a snažily se je aktivně zapojovat do dění. Návštěvníci Jírových výstav se s jeho díly nejen fotí, ale také si s nimi hrají a mnohdy je musí sami uvádět do chodu pomocí klik, spínačů nebo jednoduchým tlesknutím rukou.

Velmi sporně se jeví propojení Jíry a švýcarského sochaře Jeana Tinguelyho. Český umělec tvrdí, že ve svých konstruktivních počátcích neměl o jeho existenci ani ponětí, přesto se jejich díla dosti podobají. Zdeněk Sýkora mu údajně někdy během 60. let ukázal tvorbu Tinguelyho v knihách a časopisech.

Po revoluci navštívil Václav Jíra Tinguelyho výstavu ve Frankfurtu nad Mohanem a zajel se podívat i do nově postaveného Tinguelyho muzea v Basileji, který navrhl architekt Mario Botto.

Dalšími současníky českého umělce jsou Aleš Veselý, který svá díla vytvářel rovněž z kovového odpadu a Jan Švankmajer, v jehož některých filmech lze spatřit jisté mašinstické prvky. U surrealistického tvůrce jsem objevila také jistou souvislost s Václavem Jírou z hlediska erotismu, jež se u současných umělců stává velmi oblíbeným tématem.

Bibliografie

Knihy

Polana Bregantová – Rostislav Švácha – Marie Platovská (ed.), *Dějiny českého výtvarného umění VI/1, 1958/2000*, Praha 2007.

Dino Buzzati – Mia Cinotti, *Bosch: souborné malířské dílo*, Praha 1992.

Pierre Descargues, *Fernand Léger*, Praha 1960.

Dietmar Elger, *Dadaismus*, Praha 2004.

Hal Foster – Rosalind Krauss – Yve-Alain Bois et al., *Umění po roce 1900: modernismus, antimodernismus, postmodernismus*, Praha 2007.

Antonín Hlušík – Jana Kuprová – Jan Mareš et al., *Louny*, Praha 2005.

Anděla Horová, *Nová encyklopedie českého výtvarného umění*, Praha 1995.

Jindřich Chaloupecký, *Nové umění v Čechách*, Jinočany 1994.

Dušan Konečný, *Futurismus*, Praha 1974.

Miroslav Lamač, *František Kupka*, Praha 1984.

Stephen Little, *--ismy: jak chápat umění*, Praha 2005.

Jiří Machalický – Martin Zeman, *František Gross: soupis grafického díla*, Praha 2009.

Jiří Machalický – Václav Jíra, *Václav Jíra - Recyklace minulosti i přítomnosti*, Louny 2010.

Pavla Machalíková – Taťána Petrasová (ed.), *Člověk a stroj v české kultuře 19. století*, Praha 2013.

Janis Mink – Marcel Duchamp, *Marcel Duchamp, 1887-1968: art as anti-art*, Köln 1995.

Bohumír Mráz, *Fernand Léger*, Praha 1979.

László Moholy-Nagy, *Od materiálu k architektuře*, Berlin 2001.

Brian O'Doherty, *Uvnitř bílé krychle: ideologie galerijního prostoru*, Praha 2014.

Marta Ottlová – Milan Pospíšil – Zdeněk Hojda et al., *Průmysl a technika v novodobé české kultuře*, Praha 1988.

Anita Pelánová, *Výtvarné avantgardy 20. století*, Praha 2010.

Zdeněk Pešánek, *Kinetismus: (kinetika ve výtvarnictví-barevná hudba)*, Praha 1941.

Eva Petrová, *František Gross*, Praha 2004.

Tomáš Pospiszyl, *Asociativní dějepis umění*, Praha 2014.

Hana Rousová, *Abstrakce: Čechy mezi centry modernity 1918-1950 : nejen o vztazích volného a užitého umění*, Řevnice 2015.

Karl Ruhrberg – Ingo F. Walther (ed.), *Umění 20. století*, Praha 2004.

Jaroslav Sedlář, *Ismy umění 20. století: s esejem Poznámky k interpretaci umění 20. století*, Montreal 2014.

Ludvík Souček, *László Moholy-Nagy*, Bratislava 1965.

Karel Srp, *František Kupka - geometrie myšlenek*, Řevnice 2012.

Jiří Ševčík – Pavlína Morganová – Dagmar Dušková (ed.), *České umění, 1938-1989: programy, kritické texty, dokumenty*, Praha 2001.

Jan Švankmajer – František Dryje – Bertrand Schmitt (ed.), *Jan Švankmajer: možnosti dialogu : mezi filmem a volnou tvorbou*, Řevnice 2012.

Jan Švankmajer, *Síla imaginace: režisér o své filmové tvorbě*, Praha 2001.

Aleš Veselý – Michal Schonberg, *Projdi tou branou!: rozhovory s Alešem Veselým*, Praha 2006.

Radan Wagner, *(Ne)očekávané náhody: třicet rozhovorů o umění*, Praha 2010.

Petr Wittlich., *Sváry zrění: fazety modernity na přelomu 19. a 20. století, 1890-1918*, Praha 2008.

Kvalifikační práce

Hana Hlaváčková, *Komentovaný překlad: Abstraktní Expresionismus* (bakalářská práce), Ústav translatologie FFUK, Praha 2012.

Soňa Pánková, *Stroj na pomezí života a umění* (bakalářská práce), Katedra výtvarné výchovy PFUK, Praha 2011.

Andrea Sloupová, *Syntéza po Syntéze: české kinetické umění 60. let a pozdější tvůrčí postupy jeho protagonistů* (diplomová práce), Ústav pro dějiny umění FFUK, Praha 2008.

Radka Zimová, *Vztah obrazu a textu v díle Marcela Duchampa, podněty jeho tvorby pro přístupy současného umění* (bakalářská práce), Fakulta humanitních studií UK, Praha 2006.

Katalogy

Dada 1916-1966: dokumenty mezinárodního hnutí Dada (kat. výst.), Goethe Institut München 1969, s. 93–94.

Jiří Dolejš, *Václav Jíra - Obrazy* (kat. výst.), Galerie Benedikta Rejta v Lounech 1989.

Vladimír Drápal, *Rozhovor Vladimíra Drápala s Václavem Jírou*, u příležitosti výstavy ve Vrchlickém divadle v Lounech 2009.

Václav Jíra – Josef Hlaváček, *Václav Jíra* (kat. výst.), Galerie Benedikta Rejta v Lounech 2001.

Jiří Zemánek – Rostislav Švácha – Jaroslav Anděl (et al.), *Zdeněk Pešánek: 1896-1965* (kat. výst.), Sběrka moderního a současného umění Národní galerie v Praze – Veletržní palác 21. 11. 1996-16. 2. 1997.

Články

Zlata Biedermannová, *Sešrotovaná krása Václava Jíry*, *Xantypa* IV, 2008.

Josef Hlaváček, *Stroje Václava Jíry*, *Dialog* VIII, 1968.

Jan Vnouček, *Na hraní není nikdy pozdě, připomněl Václav Jíra*, *Týdeník Lounska PRESS* I, 2007.

Internetové zdroje

<http://www.afterall.org/journal/issue.8/mechanics.meaning.or.painting.machine>, vyhledáno 31. 3. 2016.

<http://www.csfd.cz/film/4915-pripad-pro-zacinajiciho-kata/prehled/>, vyhledáno 14. 3. 2016.

<http://www.radio.cz/cz/rubrika/kultura/sykora-byl-nas-guru-rika-malir-vaclav-jira>, vyhledáno 11. 2. 2016.

www.tlumoceni-preklady.cz/download/7572/932.doc, vyhledáno 6. 4. 2016

http://zatecky.denik.cz/kultura_region/jira_strojky_20071217.html, vyhledáno 14. 3. 2016.

http://zatecky.denik.cz/zpravy_region/fontany_louny_voda_20100517.html, vyhledáno 12. 3. 2016.

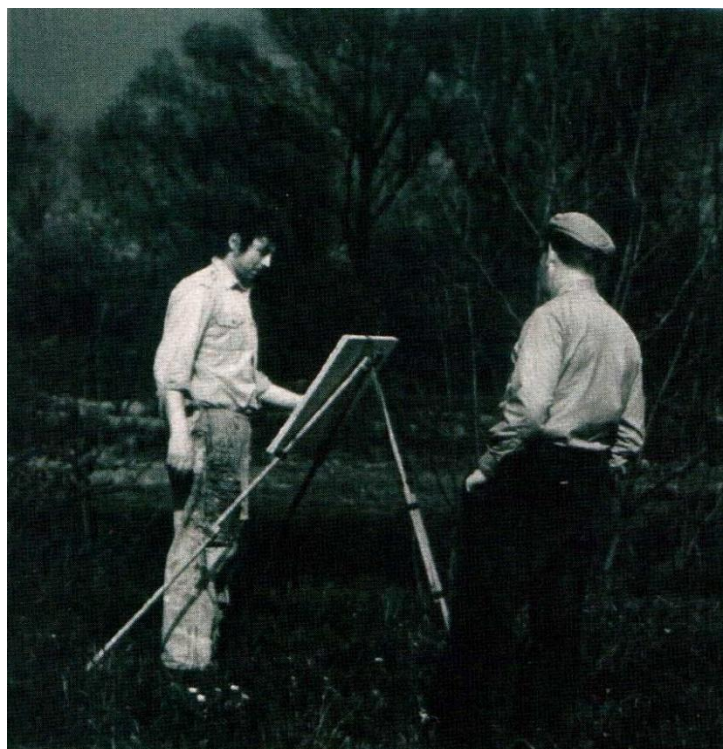
http://zatecky.denik.cz/zpravy_region/kasna_louny_suzdal_20130227.html, vyhledáno 12. 3. 2016.

http://zatecky.denik.cz/zpravy_region/kasna_suzdal_louny_20130405.html, vyhledáno 12. 3. 2016.

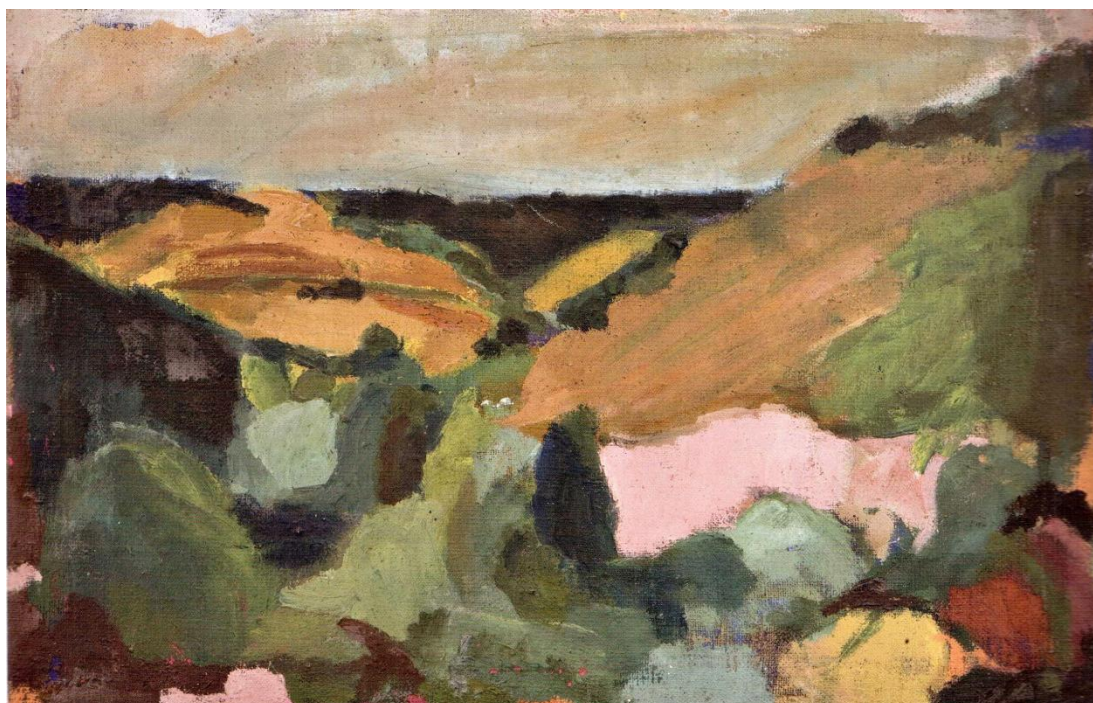
http://zatecky.denik.cz/zpravy_region/oktibolz_jira_louny_20160121.html, vyhledáno 12. 3. 2016.

http://zatecky.denik.cz/zpravy_region/suzdal_louny_kasna_20140109.html, vyhledáno 12. 3. 2016.

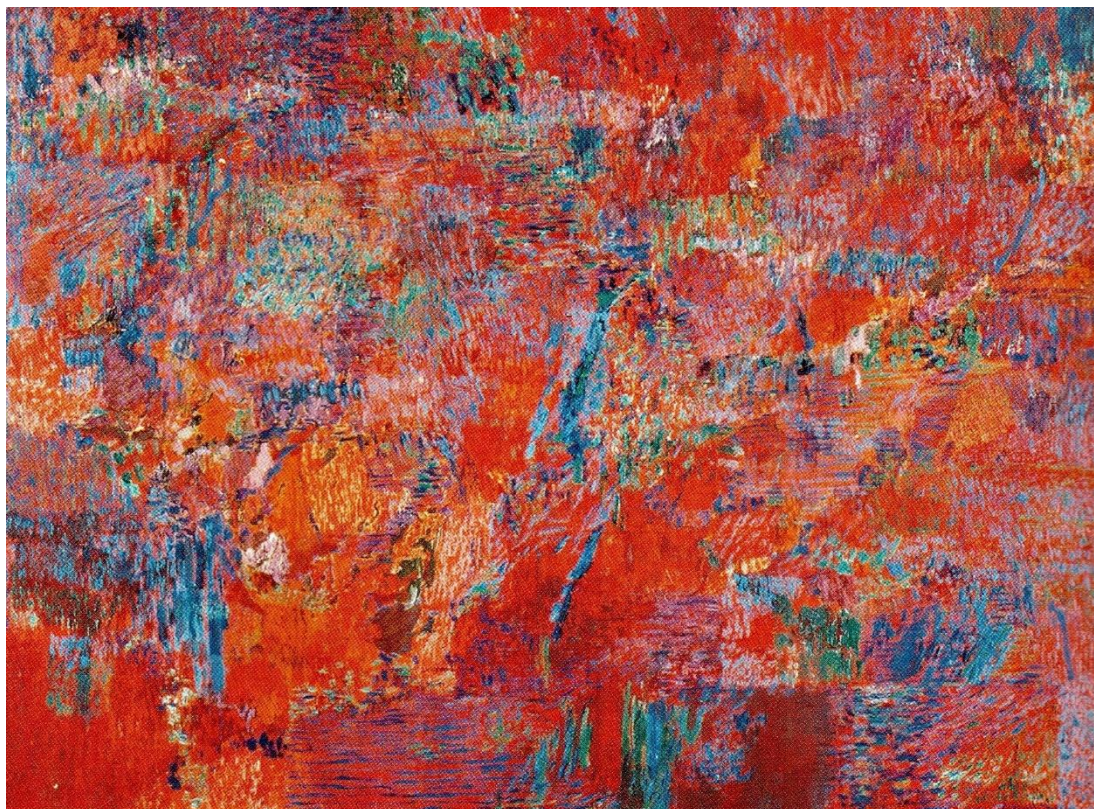
Obrazová příloha



[1] Se Zdeňkem Sýkorou v Počedělicích v roce 1970



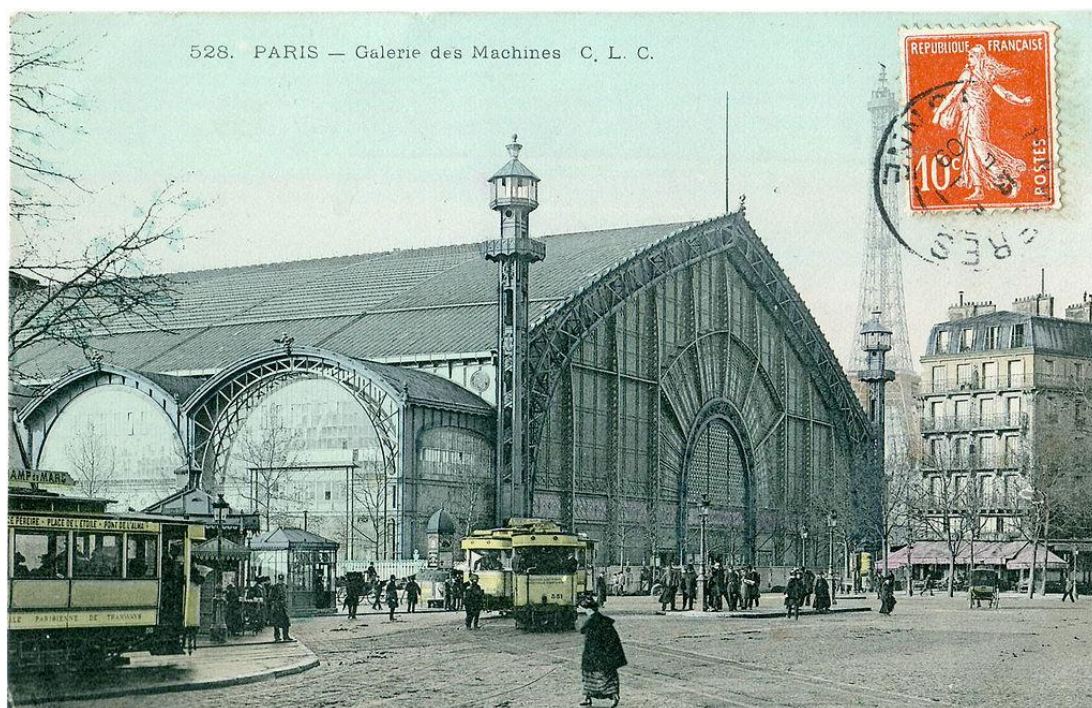
[2] Václav Jíra - První obraz v plenéru - Brloh (1961)



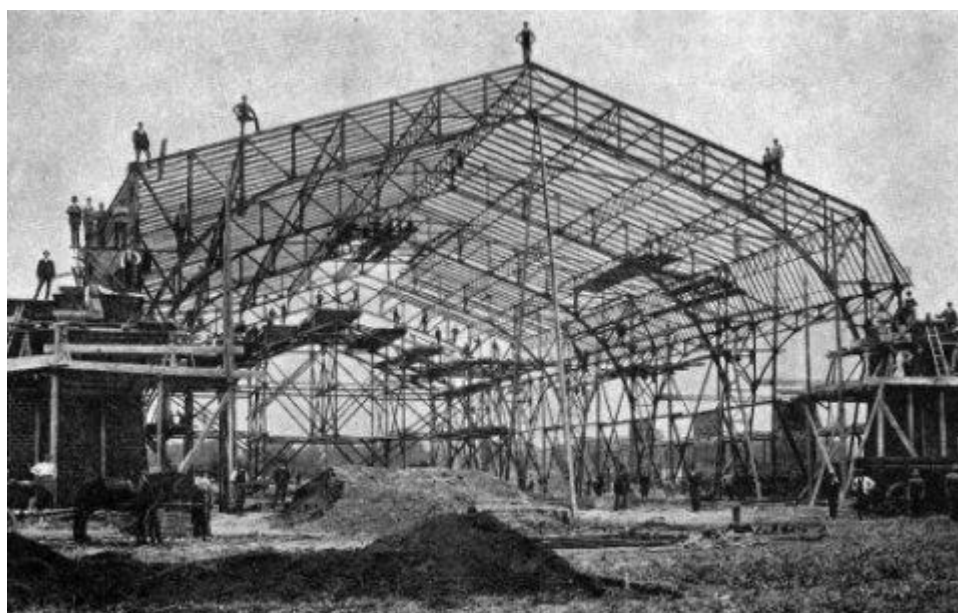
[3] Václav Jíra – Krajina (1986)



[4] Tvorba na terase (Mini-mini)



[5] Galerie strojů – Světová výstava v Paříži 1889



[6] Montáž strojovny pro Jubilejní výstavu v Praze roku 1891



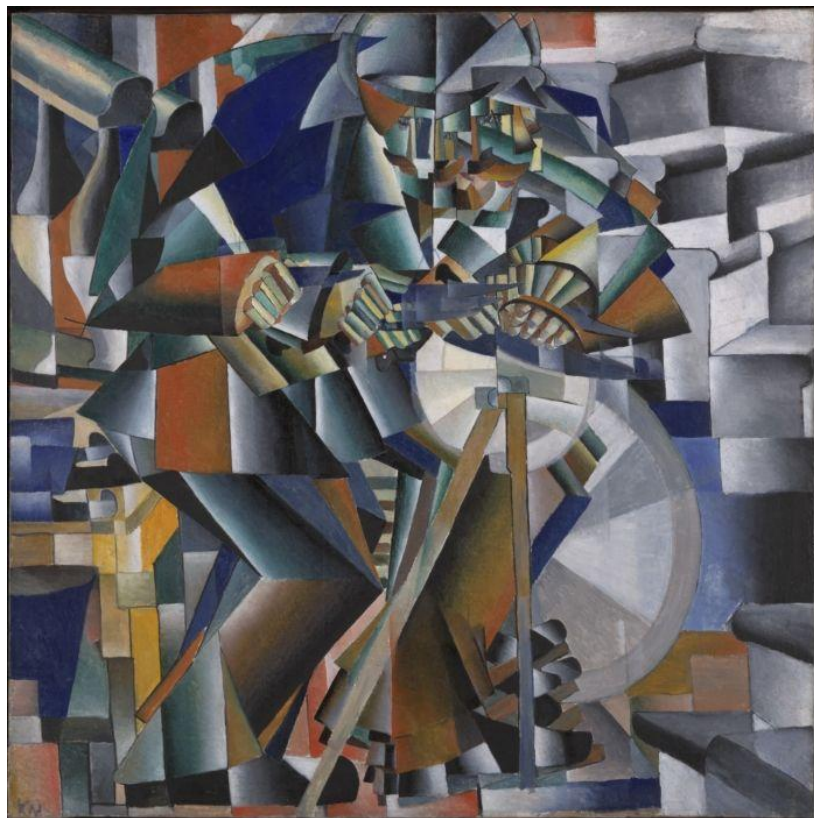
[7] František Kupka – Civilizace (1906)



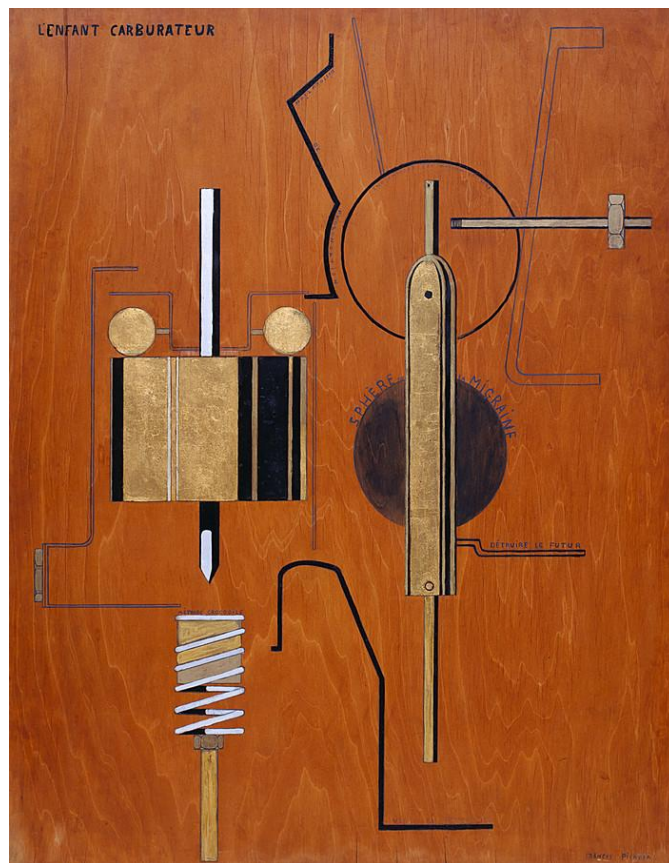
[8] Jiří Kroha – Sociologický fragment umění (1930-1933)



[9] Fernand Léger – Hráči karet (1917)



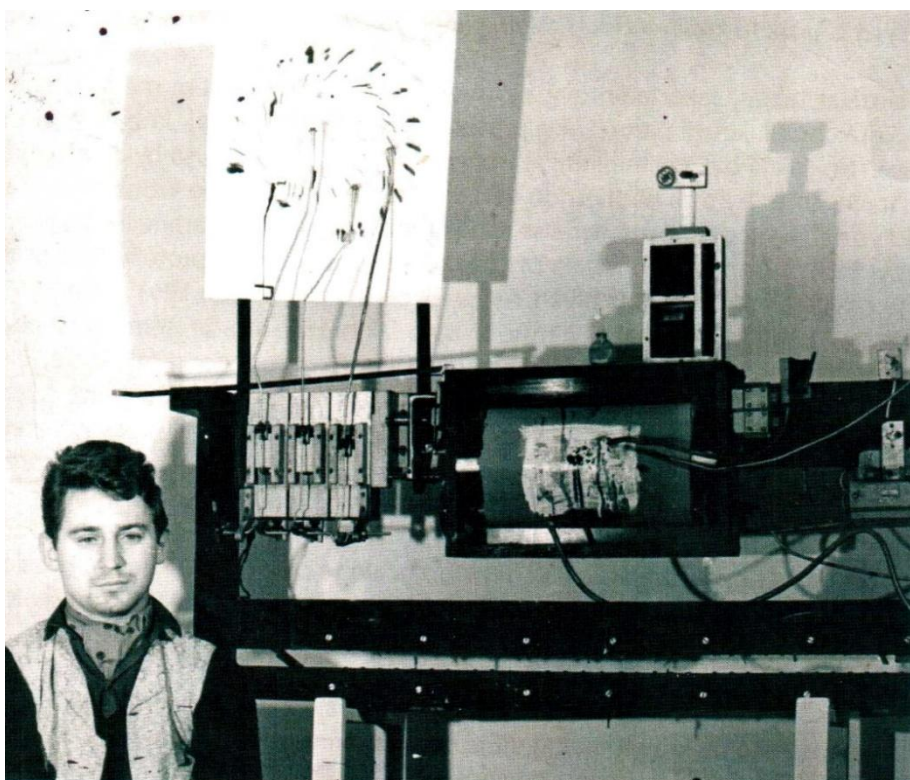
[10] Kazimir Malevič – Brusič (1912)



[11] Francis Picabia – Dětský karburátor (1919)



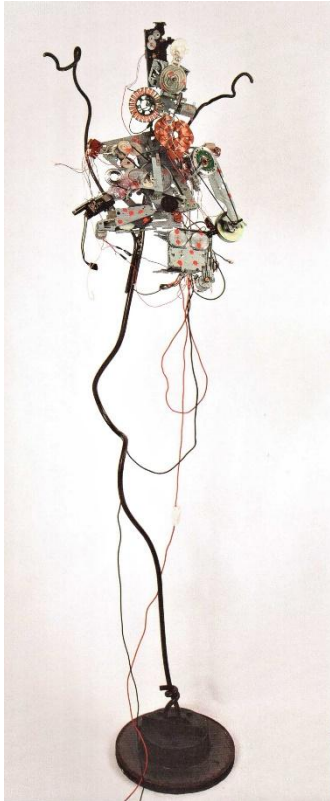
[12] František Kupka – Ocel pije II (1927-1928)



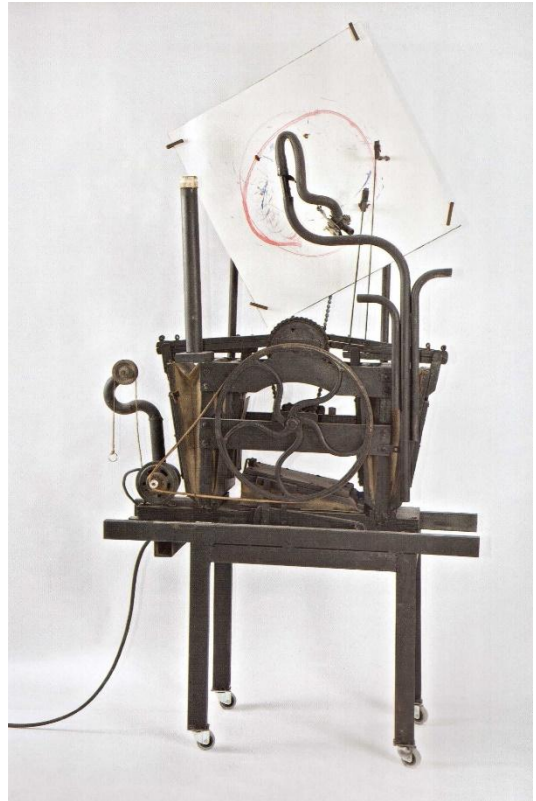
[13] Václav Jíra a malovací stroj (1961)



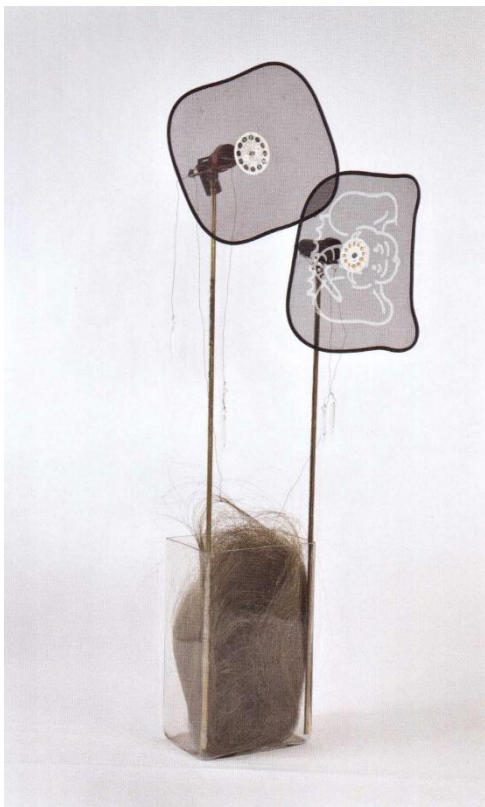
[14] Rosemarie Trockel – Malovací stroj (1990)



[15] Strojek po planých neštovicích (2005)



[16] Antistrojek (1961)



[17] Radar (1996)



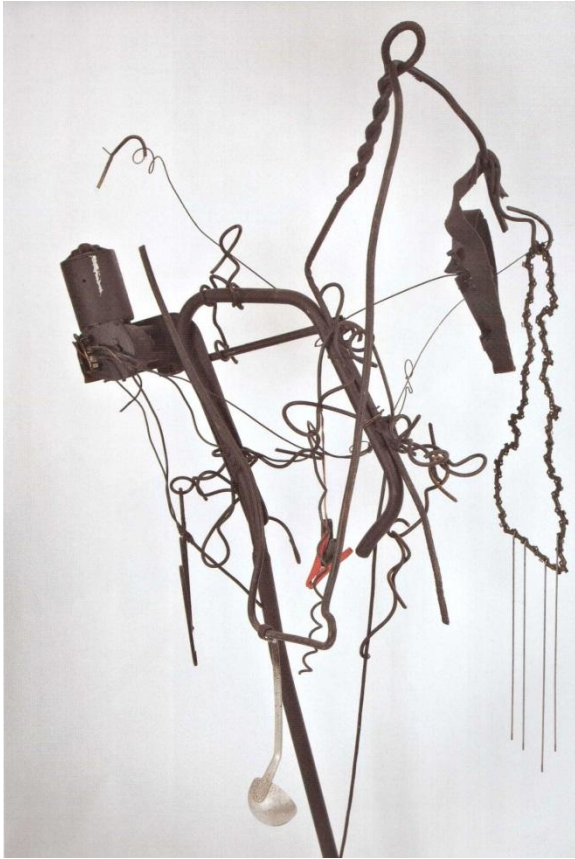
[18] Hrající kufr (2006)



[19] Simonka (1999)



[20] Adélka (2008)



[21] Adelodipold (2005)



[22] Rivalk II (2002)



[23] Fontána Oktíbolz na Suzdalském náměstí dříve



[24] Demolice kašny v roce 2013



[25] Oktíbolz dnes



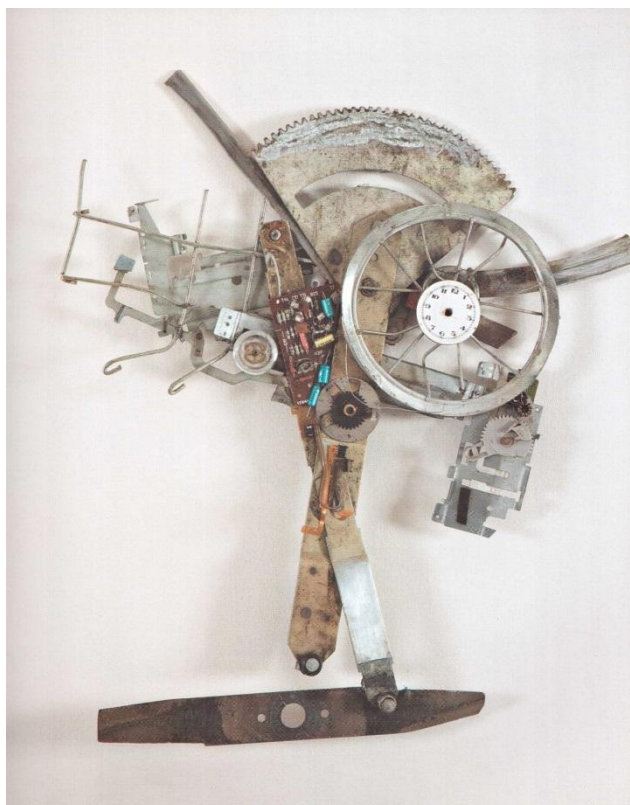
[26] Architektonická studie



[27] Expert (2003)



[28] Lehounce slisovaný strojek



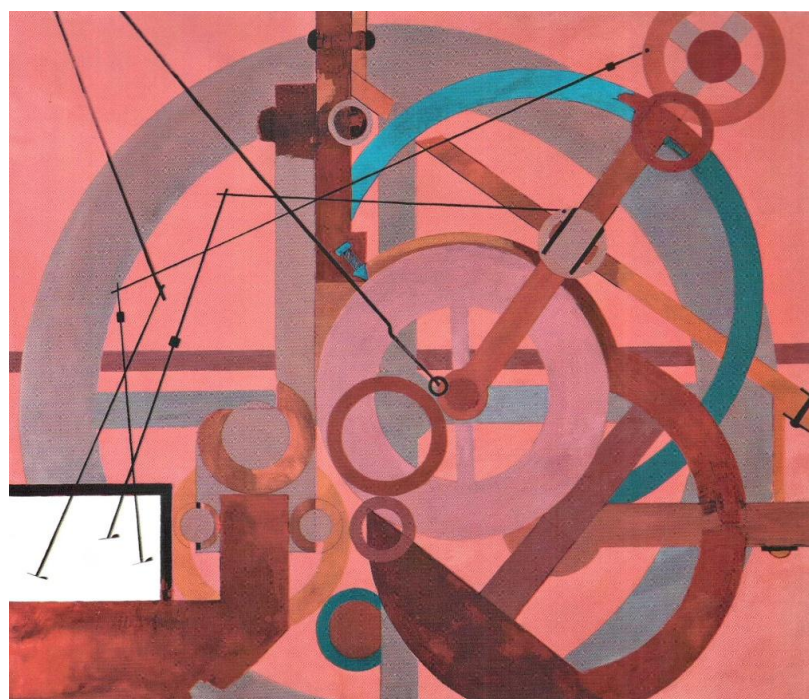
[29] Slisovaný strojek (2005)



[30] César Baldaccini – Slisovaný automobil (1960)



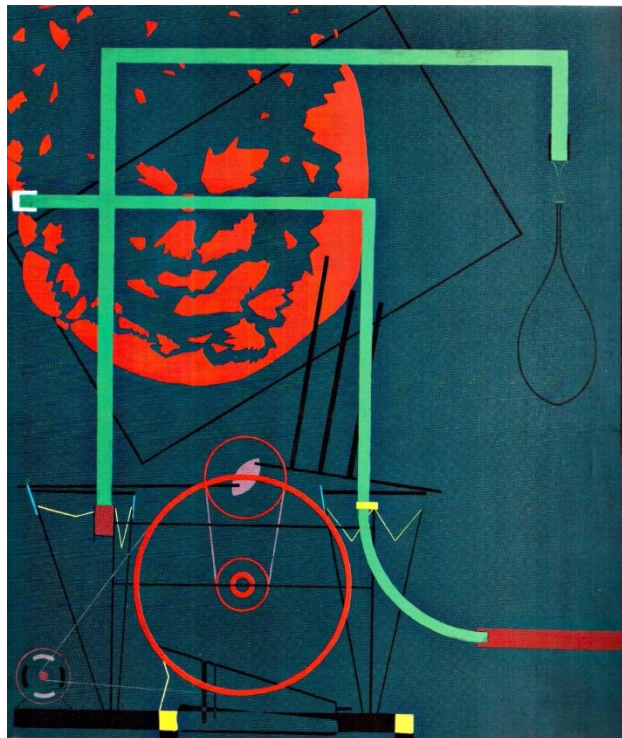
[31] Plán malovacieho stroje (1967)



[32] Plán k malovaciému stroji II (1969)



[33] Plán Antistrojku (1961)



[34] Otevřený plán Antistrojku (1961)



[35] Plán stroje Rámusovník (1967)



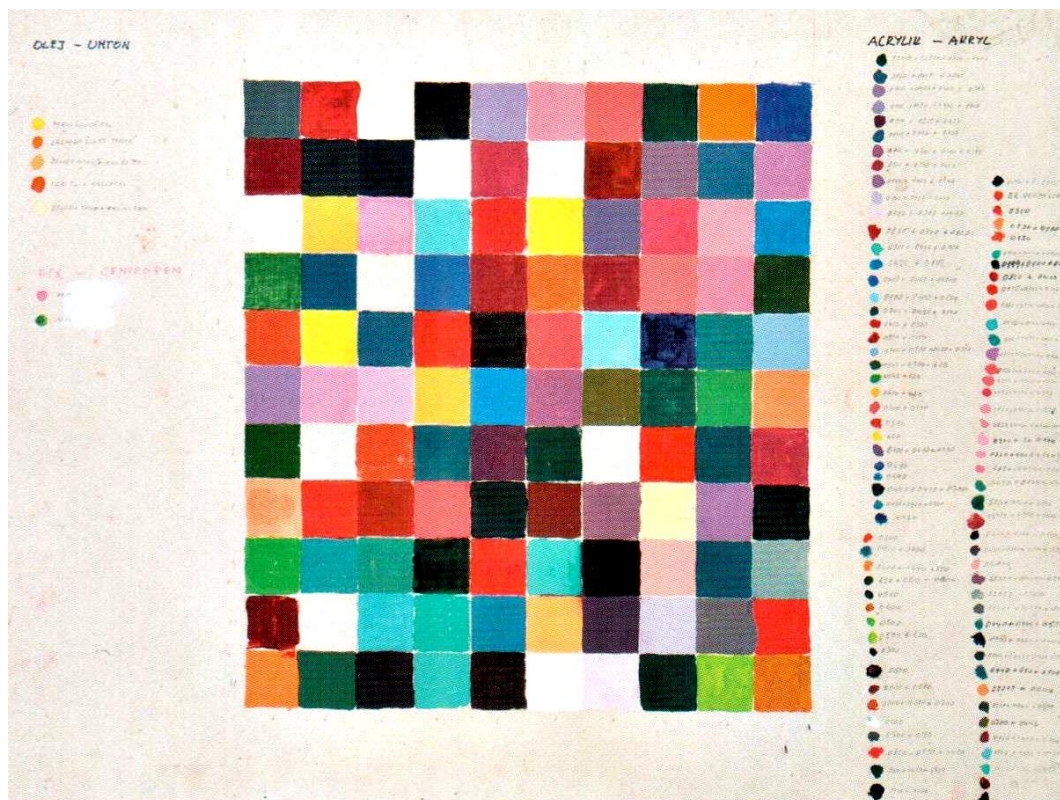
[36] Člověkostroj (1999)



[37] Plán starého stroje (1998)



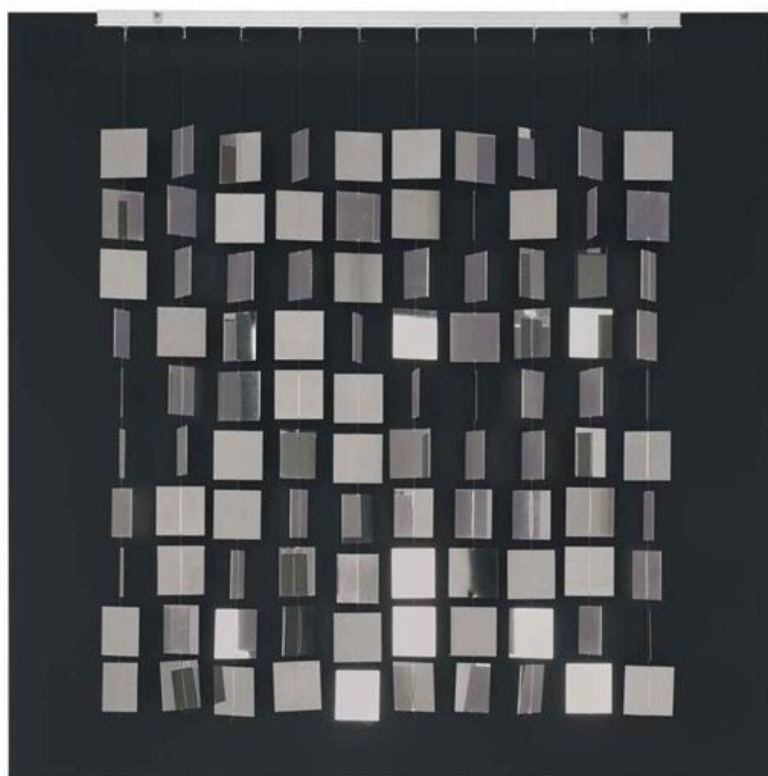
[38] Stroj B (2005)



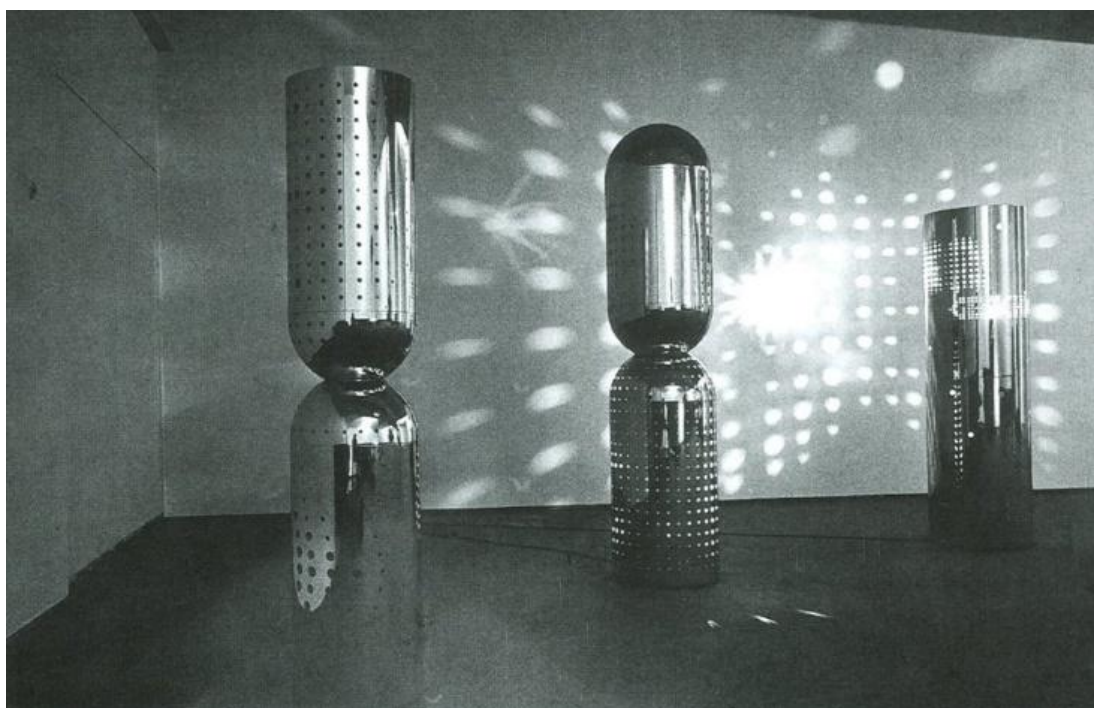
[39] Vzorník barev



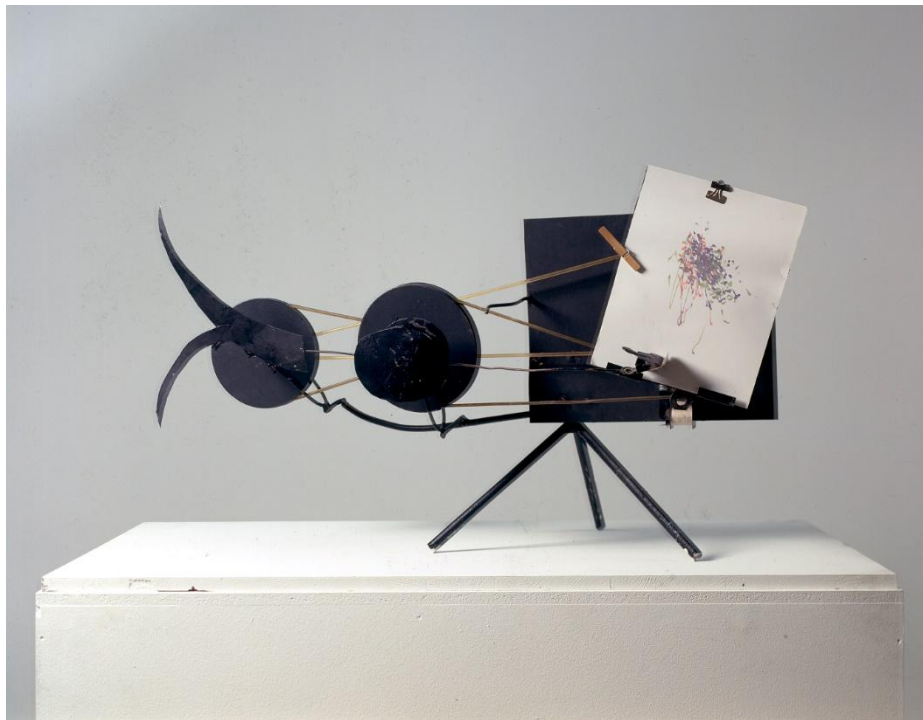
[40] Další vzorník barev pro náhodnou volbu



[41] Julio le Parc – Perpetuum mobile (1964)



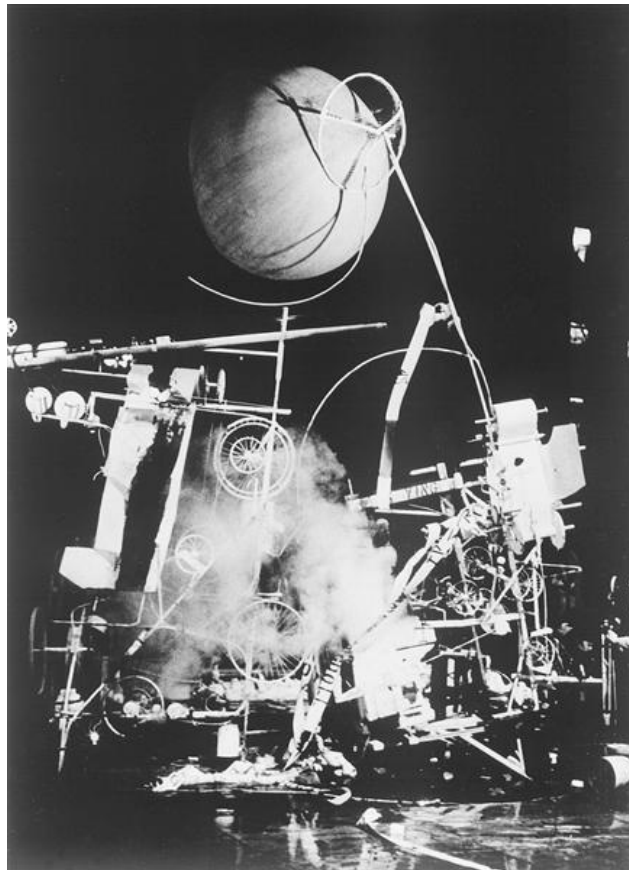
[42] Otto Piene – Balet světél (1959)



[43] Jean Tinguely – Méta-Matics



[44] Jean Tinguely – Fontány masopustní noci (1977)



[45] Jean Tinguely – Pocta New Yorku (1960)



[46] Jean Tinguely – Evino jabličko a měšťané z Calais (1989)



[47] Aleš Veselý – Židle Usurpátor (1964)



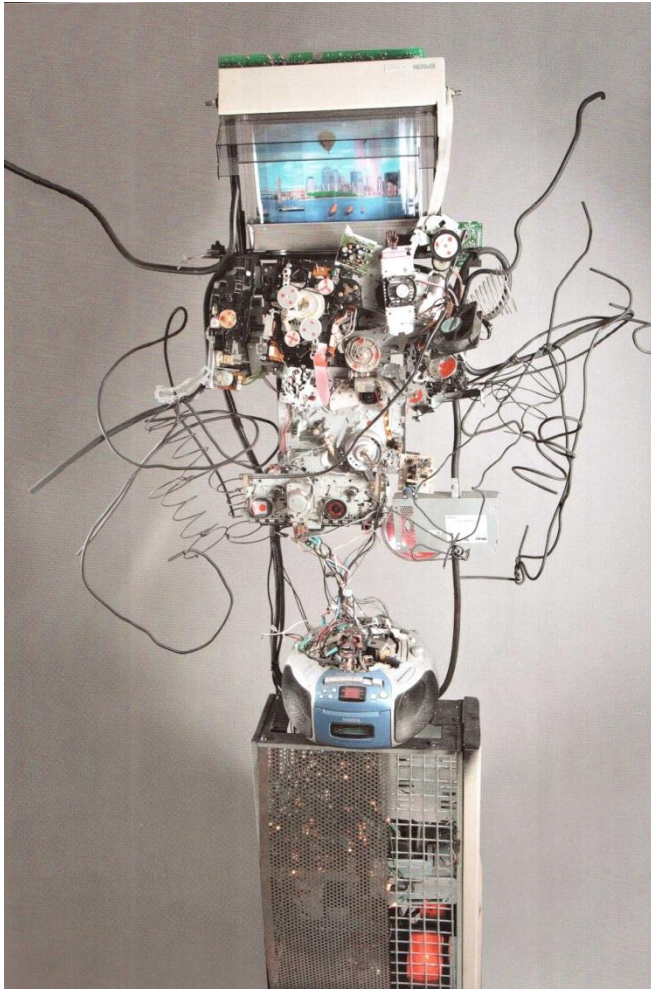
[48] Aleš Veselý – Kaddish (1967-1968)



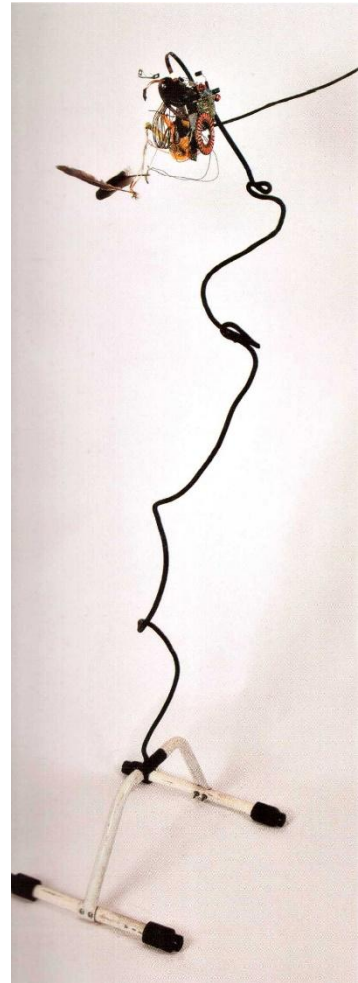
[49] Jan Švankmajer - Poslední trik pana Schwarcewaldea a pana Edgara (1964)



[50] Jan Švankmajer – Masturbační stroj z filmu Spiklenci slasti (1996)



[51] Užasná planeta (2010)



[52] Lechtátko (2002)

Seznam vyobrazení

[1] Václav Jíra a Zdeněk Sýkora v Počedělicích roku 1970, reprodukováno z: Jiří Machalický – Václav Jíra, *Václav Jíra - Recyklace minulosti i přítomnosti*, Louny 2010.

[2] První obraz Václava Jíry v plenéru v Brlohu roku 1961, olej na plátně, 38,5 x 59,5 cm, reprodukováno z: Jiří Machalický – Václav Jíra, *Václav Jíra - Recyklace minulosti i přítomnosti*, Louny 2010.

[3] Krajina Václava Jíry z roku 1986, olej na plátně, 110 x 145 cm, reprodukováno z: Václav Jíra – Josef Hlaváček, *Václav Jíra* (kat. výst.), Galerie Benedikta Rejta v Lounech 2001.

[4] Václav Jíra tvoří na terase obraz na motivy hudby Mini-mini, ilustrační foto, vyhledáno 4. 4. 2016: <http://www.novasin.org/vystavy/vaclav-jira-chronos-quadrivium/>

[5] Galerie strojů na Světové výstavě v Paříži 1889, ilustrační foto, vyhledáno 13. 1. 2016: https://cs.wikipedia.org/wiki/Sv%C4%9Btov%C3%A1_v%C3%BDstav_a_1889#/media/File:CLC_528_-_PARIS_-_Galerie_des_Machines.JPG

[6] Montáž strojovny pro Jubilejní výstavu v Praze roku 1891, ilustrační foto, vyhledáno 2. 4. 2016: http://www.ntm.cz/sites/default/files/imagecache/node-gallery-display/page/title/mas02_c11_strojovna_zemske_jubilejni_vystavy_male.jpg

[7] František Kupka - Civilizace nebo taktéž Ukřižovaný, kolem 1906, litografie a tužka, papír, 44 x 35,5 cm, ilustrační foto, vyhledáno 2. 4. 2016: http://www.ceskatelevize.cz/ct24/sites/default/files/styles/scale_1180/public/images/1075614-548419.jpg?itok=6WFsml3w

[8] Jiří Kroha, Sociologický fragment bydlení, 1930-1933, Výživa - biologické funkce, koláž, papír na lepence, 99 x 69 cm, reprodukováno z: Petr Wittlich., *Sváry zření: fazety modernity na přelomu 19. a 20. století, 1890-1918*, Praha 2008.

- [9] Obraz Hráči karet od Fernanda Légera z roku 1917, olej na plátně, ilustrační foto, vyhledáno 2. 4. 2016: <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/a2/a1/7b/a2a17b94b7029236e6f708f162b4f21f.jpg>
- [10] Obraz Brusič od Kazimira Maleviče z roku 1912, olej na plátně, 79,5 x 79,5 cm, ilustrační foto, vyhledáno 2. 4. 2016: <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/78/cd/f1/78cdf1a0a923717f3cdd8109f49af664.jpg>
- [11] Obraz Dětský karburátor od Francisa Picabii z roku 1919, olej, smalt, metalíza, tužka, pastel a zlatý pás na překližce, 126,3 x 101,3 cm, ilustrační foto, vyhledáno 2. 4. 2016: http://annex.guggenheim.org/collections/media/902/55.1426_ph_web.jpg
- [12] Obraz Ocel pije II od Františka Kupky z let 1927-1928, olej na plátně, 45 x 55 cm, ilustrační foto, vyhledáno 2. 4. 2016: <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/0e/cb/3c/0ecb3c29e7c1c06a2e01d220d3eb59b7.jpg>
- [13] Václav Jíra a jeho první malovací stroj z roku 1961, reprodukováno z: *Rozhovor Vladimíra Drápala s Václavem Jírou*, u příležitosti výstavy ve Vrchlického divadle v Lounech 2009.
- [14] Malovací stroj od Rosemarie Trockel z roku 1990, foto: Bernhard Schaub, vyhledáno 2. 4. 2016: http://www.ifa.de/typo3temp/fl_realurl_image/malmaschine-trockel-cs.jpg
- [15] Strojek po planých neštovicích, 2005, kov, elektromotorky, výška 178 cm, reprodukováno z: Jiří Machalický – Václav Jíra, *Václav Jíra - Recyklace minulosti i přítomnosti*, Louny 2010.
- [16] Antistrojek, 1961, prvně vystaven 1967, nalezené předměty, elektromotor, 150 x 90 x 40 cm, reprodukováno z: Jiří Machalický – Václav Jíra, *Václav Jíra - Recyklace minulosti i přítomnosti*, Louny 2010.
- [17] Radar, 1996, sklo, dráty, kov, stínítka, grilovací motorky, výška 180 cm, reprodukováno z: Jiří Machalický – Václav Jíra, *Václav Jíra - Recyklace minulosti i přítomnosti*, Louny 2010.

[18] Hrající kufr, 2006, kufr, rádio, ventilátor, lampičky, 123 x 50 x 35 cm, reprodukováno z: Jiří Machalický – Václav Jíra, *Václav Jíra - Recyklace minulosti i přítomnosti*, Louny 2010.

[19] Simonka, 1999, sklo, budíkové strojky, brčko, výška 45 cm, reprodukováno z: Jiří Machalický – Václav Jíra, *Václav Jíra - Recyklace minulosti i přítomnosti*, Louny 2010.

[20] Adélka, 2008, kovový odpad, model, výška 70 cm, reprodukováno z: Jiří Machalický – Václav Jíra, *Václav Jíra - Recyklace minulosti i přítomnosti*, Louny 2010.

[21] Adelodipold, 2005, kov, el. motorek, výška 145cm-detail, reprodukováno z: Jiří Machalický – Václav Jíra, *Václav Jíra - Recyklace minulosti i přítomnosti*, Louny 2010.

[22] Rývalk II., 2002, část klavíru, kov, elektromotorek, 163 x 95 x 40 cm, reprodukováno z: Jiří Machalický – Václav Jíra, *Václav Jíra - Recyklace minulosti i přítomnosti*, Louny 2010.

[23] Fontána na Suzdalském náměstí v Lounech, takzvané ledviny, jejíž dominantou je strojek výtvarníka Václava Jíry Oktíbolz, foto: Zdeněk Plachý, vyhledáno 4. 4. 2016: <http://zatecky.denik.cz/galerie/suzdal-louny-kasna-2013.html?mm=2152214>

[24] Demolice kašny na Suzdalském náměstí v Lounech - zůstal jen Oktíbolz, foto: Zdeněk Plachý, vyhledáno 4. 4. 2016: <http://zatecky.denik.cz/galerie/kasna-suzdal-louny-20130405.html?mm=4386190>

[25] Nynější stav strojku Oktíbolz, foto: autor

[26] Architektonická studie budoucí podoby Suzdalského náměstí v Lounech, ilustrační foto, vyhledáno 4. 4. 2016: <http://zatecky.denik.cz/galerie/suzdalske-namesti-louny-20140108.html?mm=4986464>

- [27] Expert, 2003, psací stroj, ventilátor, elektrosoučástky, počítač, kov, výška 165 cm, reprodukováno z: Jiří Machalický – Václav Jíra, *Václav Jíra - Recyklace minulosti i přítomnosti*, Louny 2010.
- [28] Lehounce slisovaný strojek, kov, nalezené předměty, rádio, 100 x 128 cm, reprodukováno z: Jiří Machalický – Václav Jíra, *Václav Jíra - Recyklace minulosti i přítomnosti*, Louny 2010.
- [29] Slisovaný strojek, 2005, kov, 60 x 60 cm, reprodukováno z: Jiří Machalický – Václav Jíra, *Václav Jíra - Recyklace minulosti i přítomnosti*, Louny 2010.
- [30] César Baldaccini – Slisovaný automobil z roku 1960, ilustrační foto, vyhledáno 9. 4. 2016: <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/13/1a/f4/131af421c4d6e2672ac726794352dce8.jpg>
- [31] Plán malovacího stroje, 1967, olej na plátně, 205 x 190 cm, reprodukováno z: Václav Jíra – Josef Hlaváček, *Václav Jíra* (kat. výst.), Galerie Benedikta Rejta v Lounech 2001.
- [32] Plán k malovacímu stroji II, 1969, olej, plátno, 115 x 130 cm, reprodukováno z: Jiří Machalický – Václav Jíra, *Václav Jíra - Recyklace minulosti i přítomnosti*, Louny 2010.
- [33] Plán Antistrojku, 1961, olej, plátno, 140 x 120 cm, reprodukováno z: Jiří Machalický – Václav Jíra, *Václav Jíra - Recyklace minulosti i přítomnosti*, Louny 2010.
- [34] Otevřený Plán Antistrojku, 1961, olej, plátno, 140 x 120 cm, reprodukováno z: Jiří Machalický – Václav Jíra, *Václav Jíra - Recyklace minulosti i přítomnosti*, Louny 2010.
- [35] Plán stroje Rámusovník, 1967, olej, plátno, 120 x 110 cm, reprodukováno z: Jiří Machalický – Václav Jíra, *Václav Jíra - Recyklace minulosti i přítomnosti*, Louny 2010.
- [36] Člověkostroj, 1999, olej, plátno, 125 x 145 cm, reprodukováno z: Jiří Machalický – Václav Jíra, *Václav Jíra - Recyklace minulosti i přítomnosti*, Louny 2010.

- [37] Plán starého stroje, 1998, olej, plátno, 125 x 145 cm, reprodukováno z: Jiří Machalický – Václav Jíra, *Václav Jíra - Recyklace minulosti i přítomnosti*, Louny 2010.
- [38] Stroj B, 2005, akryl, plátno, 200 x 195 cm, reprodukováno z: Jiří Machalický – Václav Jíra, *Václav Jíra - Recyklace minulosti i přítomnosti*, Louny 2010.
- [39] Vzorník barev pro náhodnou volbu barvy pro obrazy, reprodukováno z: Jiří Machalický – Václav Jíra, *Václav Jíra - Recyklace minulosti i přítomnosti*, Louny 2010.
- [40] Další vzorník barev pro náhodnou volbu barvy pro obrazy, reprodukováno z: Jiří Machalický – Václav Jíra, *Václav Jíra - Recyklace minulosti i přítomnosti*, Louny 2010.
- [41] Dílo Perpetuum mobile od Julia le Parca, ilustrační foto, vyhledáno 8. 4. 2016: http://www.wikiart.org/en/julio-le-parc/m-vil-cuadrado-plateado-sobre-negro-1968?utm_source=returned&utm_medium=referral&utm_campaign=referral
- [42] Otto Piene - Automatický balet světél, 1962, perforovaný kov, světlo, elektronika, ilustrační foto, vyhledáno 8. 4. 2016: http://blogfiles.wfmu.org/KK/2015_images/151222/13e19241ded6ee56d8c468df6ea00ec89b.jpg
- [43] Jedno z děl Méta-Matics švýcarského umělce Jeana Tinguelyho, foto: Christian Baur, vyhledáno 8. 4. 2016: <http://www.tageswoche.ch/images/cms-image-000262985.jpg>
- [44] Fontány masopustní noci Jeana Tinguelyho, ilustrační foto, vyhledáno 8. 4. 2016: https://farm3.staticflickr.com/2764/4375786163_fa8e13563a_b.jpg
- [45] Happening Pocta New Yorku od Jeana Tinguelyho, ilustrační foto, vyhledáno 8. 4. 2016: http://www.wikiart.org/en/jean-tinguely/homage-to-new-york-1960?utm_source=returned&utm_medium=referral&utm_campaign=referral
- [46] Jean Tinguely - Evino jablíčko a měšťané z Calais, ilustrační foto, vyhledáno 8. 4. 2016:

http://3.bp.blogspot.com/krpDWAAPekY/VZQa9jiFNII/AAAAAABQVQ/BvznyGAME7A/s1600/ob_ab75e1_01-14-tinguely-jean-eva-aeppli-en-de-burgers-van-.jpg

[47] Židle Usurpátor Aleše Veselého z roku 1964, ilustrační foto, vyhledáno

8. 4. 2016: <http://www.ceskatelevize.cz/ct24/kultura/1098953-ales-vesely-formuluje-promeny-prostoru>

[48] Aleš Veselý – Kaddish z let 1967-1968, ilustrační foto, vyhledáno 8. 4. 2016:

<http://www.ceskatelevize.cz/ct24/kultura/1098953-ales-vesely-formuluje-promeny-prostoru>

[49] Jan Švankmajer – úryvek z filmu Poslední trik pana Schwarcewalldea a pana Edgara z roku 1964, ilustrační foto, vyhledáno 8. 4. 2016:

<http://img.ceskatelevize.cz/program/porady/10749745829/foto09/03.jpg?1425401070>

[50] Masturbační stroj z filmu Spiklenci slasti Jana Švankmajera z roku 1996, foto: Marek Cabák, vyhledáno 8. 4. 2016:

http://foto.turistika.cz/foto/136136/90138/lrg_dsc09905.jpg

[51] Úžasná planeta, 2010, kov, nalezené předměty, elektroinstalace, výška 190 cm, reprodukováno z: Jiří Machalický – Václav Jíra, *Václav Jíra - Recyklace minulosti i přítomnosti*, Louny 2010.

[52] Lechtátko, 2002, drát, stroječek, brčka, výška 150 cm, reprodukováno z: Jiří Machalický – Václav Jíra, *Václav Jíra - Recyklace minulosti i přítomnosti*, Louny 2010.