



# Jan Chaloupek

Jiří Siblík

Nakladatelství Vltavín  
Praha 2000



# Jan Chaloupek

Jiří Siblík

Básně Roman Szpuk

Nakladatelství Vltavín  
Praha 2000

Illustrations © Jan Chaloupek  
Text © Jiří Siblík  
Básně © Roman Szpuk

“Umělecká nezávislost je podmíněna nezávislostí existenční... Corot, Manet nebo Cézanne byli synkové bohatých tatínků... malovali, aniž by potřebovali se tím žít”. To jsou slova G. Karse, která vyslovil ve dvacátých letech tohoto století a která mají stále svoji nezměnitelnou platnost; nutí umělce, kteří nemají tuto pevnou existenční základnu, aby se pohybovali na vratké hranici mezi životem a uměním, aby tuto hranici překračovali pod tlakem vnější a vnitřní nezbytnosti, aby museli uspokojovat své problémy lidské existence i problémy uměleckého sebevyjádření dělením v časově oddělené úseky.

To je případ Jana Chaloupka, který svoji lidskou existenci zabezpečuje jako grafický úpravce knih, reklamních tiskovin a ilustrátor, své umělecké citění vyslovuje malováním obrazů. Tento střet vnějších a vnitřních naléhavostí nese sebou závažné důsledky, že nedává umělci možnost plně se soustředit na problémy umělecké, ale odbíhat od nich a po uspokojení vnějších potřeb se k nim znovu vracet. Toto stálé přerušování nese sebou nebezpečí, že svěžest

a intenzita prvotního nápadu v časovém odstupu ochabne, ztratí svoji naléhavost. Tohoto nebezpečí je J. Chaloupek uchráněn svým vyrovnaným temperamentem, i vnitřní silou prosadit svoji výtvarnou myšlenku za všech okolností. Překlenout tuto pauzu mu pomáhají náčrty i slovní poznámky, pro něho je umělecká tvorba “pozastavením rychlého rytmu života....snaha o přenesení napětí energie do struktur výtvarného díla”.

Jestliže říkám, že J. Chaloupek je lyrikem, pak vyslovuji své pocity před jeho obrazy, avšak neříkám tím nic o konstrukci určitých výrazových prostředků, které mají vypovědět jeho vztah k realitě a jejího převedení na obrazovou plochu. V tomto ohledu se J. Chaloupek znovu dostává na onu vratkou hranici, nyní mezi konkrétnem a abstrakcí. Jeho vztah k viděné realitě okolního světa je ovlivněn vnitřním viděním, určitými obrazovými náznaky na lidské figury, které popírají její studium. Jeho malba spočívá v určitých ohledech a podstatných bodech na zkušenostech, jež mu přinášel život, aby se podle nich řídil a hledal svoji osobitou výpověď. Rytmus lidského těla je mu důležitější než jeho vnější zjev; vzdává se jednoznačnosti jeho vidění ve prospěch hlubšího pochopení, lepšího nebo komplexnějšího pozorování proměnlivého pohledu na figuru. Opomíjením přesnosti obrazového záznamu dospívá malíř k mnohonásobné výpovědi, nikoli fyzických, ale především expresivních pocitů. Cílem jeho podání je vyvolání souborného dojmu životností barvy a uvolněné formy v souhlase s přírodním modelem, který každý divák bez obtíží zjistí. Na počátku stojí Torzo z r. 1982, ve zdůrazněném obryse, jehož krásu vidí malíř “ve vzniku energie skvrn,

barev a odhalených kvalit materiálu”. Barevnost torza je vysoce diskrétní a střídá, omezena na růžový inkarnát těla a nazelenalou šed’ pozadí. Když budeme přehlížet název obrazu, pak nikdo nebude mít potíže, aby spojil svoji představu figury s tímto obrazem.

Tak je tomu i v následující periodě, kdy se vrací k lidské figuře a to v sérii Aktů v roce 1998. Nahý ženský akt je k nám obrácen zády a dává tak možnost sledovat jeho neurčitý obrys v tlumené, až monochromní barevné stupnici. Neutrální pozadí před nimž akt stojí, ještě více stupňuje jeho neurčitost, i když vrhá tělo svůj jemný stín na pozadí. Středem obrazového zpodobení není hlava, ta je z obrazu vyloučena a obrazové ohnisko, z něhož vychází dynamické vlnění hmoty těla, je položeno do dolní části obrazu, do rozkroku. Rozdíl mezi smyslovým poznáním a jeho překročením do vysněného světa obrazů, J.Chaloupek stírá svou průsvitnou barevnou monochromní plochou, prožitek skutečnosti je redukován na samotnou jeho podstatu. Stejným viděním a stejným cítěním dostává se Chaloupek do blízkosti J.Šímy, aniž by se stal jeho napodobitelem, hledá odlišnost barevným podáním. Torza ženských těl jsou odpoutaná od pozemské tíže, vznášejí se v neurčitém prostoru, prodělávají proměnu latentní nebo podvědomou analogií. Živé tělo, viděné zezadu, se stává mrtvou hmotou dřeva opakující formu ladně vykroužených tvarů aktu do podoby kytary. Původní smysl zobrazení je rozrušen transformací, mlčenlivá hmota těla se proměňuje ve zvučící formu dřevěného těla kytary. J.Chaloupek tak potvrzuje slova francouzského teoretika, že “není žádná hmotnost v prostoru”, ale jen

proměnlivost citu a stavu duše, vše je v neustálém pohybu. Není první, který tuto transformaci provádí, avšak vtiskuje této proměně nový význam. Rytmičké vlnění krouživých, oválných křivek na zadní straně kytary je zápisem znějící hudby sfér, vypovídající tajemství umělcovy duše. Tak je nazvána malba "Rezonance duše" z r.1998, v monochromních odstínech šedí, vibrujících v halucinatorní jasnosti. V obraze "Poslední struna", acryl plátno 50x60cm, z téhož roku, je zvuk umlčen přetrženou strunou, jež v ostré červeně se odráží od dramatické hustoty černých skvrn okolo ní. Tak dostávají transformace J. Chaloupka nový význam slovy nepostižitelného barevného kouzla, jež jen tichým a nevtíravým zvukem zasahuje vnímavého a citlivého posluchače, který dovede v jeho partituře číst a slyšet hudbu malíře.

V mezidobí let 1985-1997 vstupuje na obrazovou plochu nyní mužská figura, v podobě ptáka s roztaženými křídly, v sérii koláží pod názvem "Rozhovory s Ikarem". Je vystřižena z pomalovaného papíru a vlepována na obrazovou plochu s malovanými náznaky oblohy nebo mořské hladiny. Nevznáší se ve vzduchu, ale stojí na jakési skále rovněž ve formě koláže. Chaloupek tak hledá nové možnosti pro svoji výpověď, dalo by se říci, že experimentuje v technice koláže, aby vyzkoušel sílu své výpovědi v nové, ale již odbyté technice, tak jako v odbytém způsobu skripturální malby písmovými znaky, zde v grafické technice suché jehly.

Dílo J. Chaloupka představuje se v neobyčejné sevřenosti a není divu, že povrchní kritika bude právem mluvit o stejných prvcích jeho malby při popisu



a postavení tohoto díla. Jako krajinář nepřerušuje vazbu se svojí figurální malbou. Kmeny stromů jsou pouze obdobou figur, přestože v názvech těchto maleb se objevují slova, která se beze zbytku dají najít v absolutní realistické krajinomalbě. Poukaz na určitý dojem může zřetelně vyvolat dojem, že v obraze je naznačen výřez z jasně vyhraněné geografické situace nebo najdeme i takový, který není přímý poukaz na krajinu, ale na její náladu a atmosférické jevy. Nepřihlížujeme-li k názvům obrazů, lze ještě vyvozovat z malby Chaloupka vázané na tradiční představu krajiny, někdy také vzpomínky na určité, zvláště vnucující a opakující nebo obměňující se prožitky na krajinu, v níž delší dobu žil nebo jen příležitostně procházel. Tyto dojmy nejsou ukryty v podvědomí, nýbrž podněcují obrazové ztvárnění. Malíř přijímá obrovskou proměnu malířského obrazu světa, ale závažnější než její vnější zjevení je pro něho vnitřní rytmus krajiny ve prospěch hlubšího pochopení nebo přesnějšího vystižení. Ve všech případech může citlivý pozorovatel vycítit identifikaci obrazu s přírodním dojmem bez vysvětlujícího názvu nebo výkladu. Navíc názvy obrazů nesmíme brát doslovně. Malíř je většinou chápe jako etiketu a to v případě, že s krajinným záběrem nemají nic společného. To je případ obrazu nazvaného “Předjaří” z r.1988 nebo série obrazů pojmenovaná “Stromy” z r.1998. Obraz “Ve skalách” z r.1993, je čistě realistický záběr, avšak série obrazů “Les” z téhož roku apeluje již na fantazii diváka, aby v trojitě průrvě předcházejícího obrazu “Ve skalách” viděl “Tři břízky”, tak jako v obraze “Jedličky” nebo ztotožnil ženský akt s vystupujícím prsem jako “Sosnu”. Malíř chce, aby “každý z jeho obrazů byl pro milovníky

umění trvalou otázkou, ne okamžitou odpovědí”.

Tento požadavek malíře vystupuje zvláště naléhavě a imperativně v sérii nazvané “Stromy” z r.1998. Těmito obrazy překračuje malíř hranici konkrétního světa a přechází do abstrakce. Kmen stromu naznačuje začleněná vroubkovaná lišta, jejíž vztah k danému pojmenování obrazu je ve své strohé realitě jen náznakový. Vertikalita lišty je totožná s vertikalitou kmene stromu, tvoří spojnicí mezi nebem a zemí. Přesně převzatý detail předmětného světa je znakem i poukazem současně na nezaměnitelnost v obraze zachyceného dojmu. Jeho osamocenost nebo ve spojení ve dvojici na ničím nezaplňené ploše obrazu vystupuje v dominujícím účínu podporovaném světlem prozářené světlé plochy nebo ve ztlumené výraznosti dané hustou změtí tmavých skvrn, mnohde dostupující agresivity a příznačnosti. Znaký hrají v těchto malbách podstatnou úlohu, ovšem především ty, které vstupují do obrazu jako cizí prvek, jen schématicky vyvolávající předmětné asociace. Vertikalita kompozice určená znakem stromu je mnohdy porušena diagonálním nakloněním znaku, zpochybňujícím stabilitu kompozice.

Malby malíře Chaloupka v této vývojové fázi překračují hranice tzv. realistické malby a daří se jim vyslovit onen smysl pro trvalost a kontinuitu, které jsou základním prvkem dojmových pocitů. Malíř dospěl k určitému stupni volnosti, který opravňuje jeho vztah ke skutečnosti. Smyslový životní pocit, který se uskutečňuje na ploše plátna v proměně světa v barevný sen, je v souladu s jeho novým pohledem na okolní svět, s jeho novým výtvarným

názorem opírající se o racionelní vnitřní řád a uspořádání obrazových znaků v rovnováze užitých prostředků. Stromy se stávají nositeli duševních stavů a pocitů, sdělením a obrazovým přehodnocením jeho zážitků v rovnováze užitých prostředků. Spletenec vizuálních a fantastických prvků a náznaků je výtvořem v jemné a náznakové figuraci, diagramem malířské citlivosti v elementárním stavu. Už se v malířských kreacích J.Chaloupka nejedná o formy, jejichž původ je zakotven v strukturálních danostech skutečnosti, nýbrž o znaky ve smyslu a hodnotě oné skutečnosti, jež se ztělesňuje v osobitém a nezávislém mediu malby.

Umělec tu mluví o ztrátě reality a to je také název série obrazů z let 1983 až 1998. Přerod uměleckého názoru, který vyvolal v život tuto řadu obrazů, je uskutečňován soustavou barevných skvrn, jež už nejsou divákovi vysvětlovány názvem obrazu, nýbrž ponechávají mu volnost, aby sám domýšlel jak umělec formuje svoji “Ztrátu reality”. Barevné skvrny, jako znaky neskutečna a nekonečna, zrcadlí stav umělcovy duše, jsou výrazem jeho kontemplace, jeho snu a meditace. Slovo “barevné” je nepřesné a divák bude marně hledat barvy, jak si zvykl je vidět. Chaloupek se vyhýbá pestrým barvám, mísí je s černou do černých nebo bílou do světlých šedí, do plošných nánosů a rozkládá po ploše jako neorganický shluk protoplasmu, jako nemetamorfozované částice v larválním stavu. Ty se pohybují zdánlivě bez ladu a skladu, občas se shlukují okolo nějakého znaku, který se představuje jako světelný pruh a vroubkovanou laťkou (“Ztráta reality” nebo obraz “Ano nebo ne” 1998), jindy zakryt rozpadlou formou motýlích křídélek.

Jestliže malíř mluví o “ztrátě reality”, nevystihuje přesně daný stav. Ztráta vzniká náhodně, nepozorností či neopatrností, avšak zde jde o vědomé opuštění reality ve prospěch abstrakce. Opuštění onoho hraničního pásma mezi realitou a abstrakcí se neudalo rázným rozhodnutím, bylo připravováno a zkoušeno v poznenáhly proměnách. Tak obraz “Ztráta reality 0” z r.1993 rozkládá na ploše plátna velkou formu motýla- babočky v pestrých barvách a “ztráta reality” tu zatím rozrušuje levé křídlo světelným pruhem, v němž hadovitě zprohýbaná modrá linie nese na sobě proužky pestrobarevné šňůry, která vlnovitým pohybem klesá dolů. V obrazech “Ztráta reality” II. z r.1997 a obraze označeném IV. z téhož roku je na plátně už jen rozpadlý a bezbarvý zbytek motýlího křídla, aby v dalších obrazech nebylo už po něm ani stopy, můžeme si je pouze domýšlet v rozptýlených skvrnách obrazu jako je “Ztráta reality X” z r.1998.

Rozbití reality naznačuje obrazy označené jako “Svatý Sebastián” z r.1998. Náznak lidského těla je probodán světelným útvarem ze všech stran do jeho těla vnikajících a je probodávajících nám už známými pilovitými příčkami. Doznívající variantou je obraz nazvaný “Utrpení” z r.1998.

V ateliérovém deníku si J.Chaloupek zapisuje “létající trojúhelníky”, jimi konkretizuje částice rozhozené po obrazové ploše a chápe je jako erotický symbol zápisem “Venušin pahorek”. Tyto poznámky byly přípravou k malbě obrazu “Vzpomínky na Španělsko”, avšak zatím obraz nebyl proveden, neboť nové nápady jej zatlačují do pozadí, kdy přímo v horečnatém chvatu maluje jeden obraz za druhým, na jeho stále neukončený nápad o “Ztracené realitě”.

Zdá se jakoby J.Chaloupek přímo překypoval bohatostí invence a jako v tvůrčí posedlosti tento motiv rozvádí do stále nových variací, v sériích označených různými názvy, avšak stále uchováající původní, neodbytnou představu; je neuvěřitelné, kolik obrazů dovedl J. Chaloupek vytvořit v tomto jediném roce, ve střetu vnějších naléhavostí souvisejících s jeho činností designera. Je to především cyklus obrazů “Každý má svobodu ve své hlavě”, kdy do abstraktně rozrušené černobílé plochy je “zaleptán” obrázek hlavy nebo polofigury v bílém orámování. Nejprve se tento nápad projevil v obraze nazvaném “Don Quijote”, jehož tvář je obalena chuchvalcovitými oválnými bělavými prstenci. Rámeček s reprodukcí skutečné podobizny nebo polofigury prokazuje ztrátu své reality. J.Chaloupek přemýšlí a současně i realizuje obrazem jak nejlépe a nejvystižněji vyjádřit neodbytnou a stále se vracející myšlenku. Stopy reality na abstraktní ploše černošedých skvrn, chuchvalců a mlhovin chápe umělec jako “akční a časoprostorový prvek”.

V řadě obrazů nazvaných “Portrét Y” je náznak na ztracenou realitu vystižen nejen obrázkem lidské, ponejvíce ženské tváře, ale i velkou plochou černobílých šedí, do nichž je “zaleptána” celá figura jakoby zahalena a ovázaná světlým plátnem, jakoby po smrtelném úrazu byla připravena k odvozu do márnice.

V tom smyslu pokračuje řada obrazů “Ztráta reality” z téhož roku, v nichž realistický náznak tváře je nahrazen velkou reprodukcí nějaké malby nebo plastiky obalené vibrující světelnou plochou bělavých a načernalých skvrn,

výjimečně i červených vejcovitých útvarů. Význačným obrazem tohoto roku je “Poslední večeře” jako vzpomínka na obraz Leonarda da Vinciho, v němž náznak dlouhého stolu je naznačen pouze černým pásem a náznak figur sedících apoštolů je naznačen šedou mlhovinou rozbíhajících se ze středu do trojúhelníkového útvaru. Ohnisko celého dění představuje figura Krista, realizována “zaleptáním” barevného obdélníčku s výřezem tváře, očí a nosu.

Tu končí první zastavení na křížové cestě Jana Chaloupka za uměním, výzkumná cesta za hledáním ztracené reality. Jeho výtvarné dílo nelze zařadit mezi čistě barevně meditující malby; Chaloupek nehledá barevný kontrast pestrých barev, lokální barvy nevstupují do jeho obrazu. Výtvarník je zamilován do tlumených a diskrétních odstínů nepestrých šedí, světlejších nebo temnějších odstínů, vyvolávajících monochromní efekt. Šedá jako oblíbená a určující nebarva Chaloupka má abstraktní charakter, sama o sobě je neutrální a němá. Je však lehce vznětlivá a v souhře s ostatními barvami v jeho případě především s modrou se lehce rozezná tajemným zvukem, odhaluje ztajený život. Vyžaduje nejjemnější citlivost malíře a ve svém “zrodu, zanikání, mizení je intuicí vesmíru”.

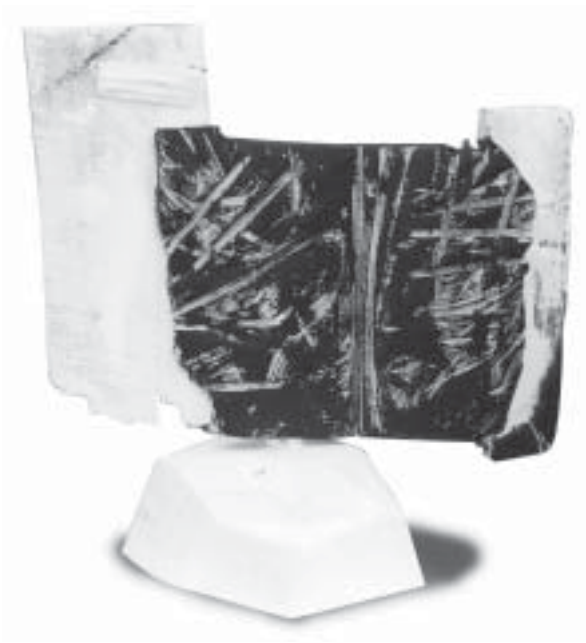
Jak už jsem řekl, pohybuje se Chaloupek na pomezí nefigurativní malby. Do ryze imaginárních nebarevných prostorů včleňuje realistické prvky jako znaky konkrétního světa ve formě koláže. Tím objevuje malíř početnost významů, nutí diváka nejen se dívat, ale především myslet. Tyto znaky, jako upomínka na do paměti zasutou vzpomínku na realistický podnět, jsou v jeho

malbě v podstatě cizorodým prvkem, jednak ve vztahu k názvu obrazu, jednak svým cizorodým materiálem začleňovaných do obrazové plochy. Spojení protikladných prvků na jedné obrazové ploše je odrazem rozpolcenosti naší doby, výrazem jejího zmatku a rozporuplnosti. Jednota monochromních šedí a černí, harmonie v jejich vzájemném vztahu, syntéza konkrétních a abstraktních prvků splývá ve více nebo méně vyváženou kompozici. Jeho primární činnost grafika a designera, získává v jeho malířském díle silně určující a mnohdy převažující úlohu, aniž by se dalo říci, že na úkor intenzivnějšího malířského projevu.

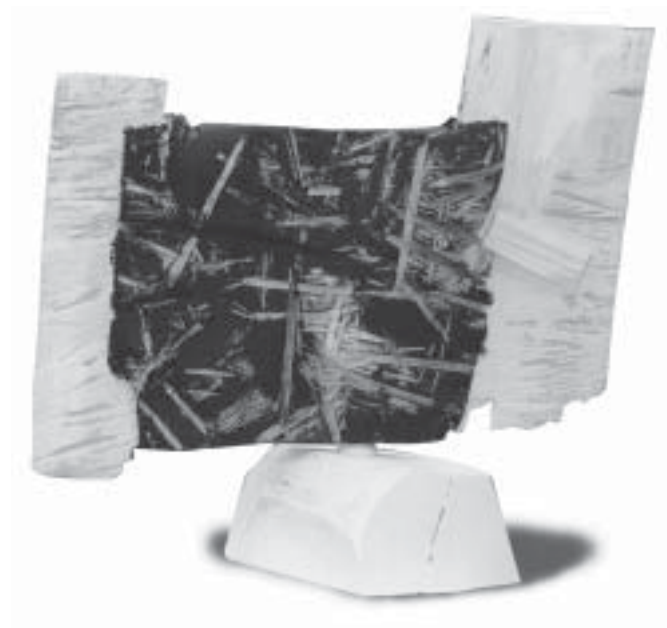
Jiří Siblík, 1999







Ikaros, lipa, 1999



## *Barvy*

“Nevinnost je výhradně blankytná,”  
řekl žalobce.

“Ano,” odvětil obhájce, “ale i obloha  
nese na svém klíně purpurové stopy  
po polibcích červánků.”

“Cesta okolo pekla je výhradně  
žlutě vyprahlá,” řekl žalobce.

“Ano,” odvětil obhájce, “ale i  
leckterou světici zdobily plavé vlasy.”

“Pokoj a spočinutí je výhradně zelené,”  
řekl žalobce.

“Ano,” odvětil obhájce, “ale i na dno  
lesních tišin mohou vpochodovat vojáci  
s pěstmi od krve.”

“Jestli však je cokoli šedé,”  
řekl žalobce, “pak je to zed' vězení,”  
“a nebo prach zvířený  
přilétajícími anděly,” odvětil obhájce.





Rybník na návsi, olej, 1984

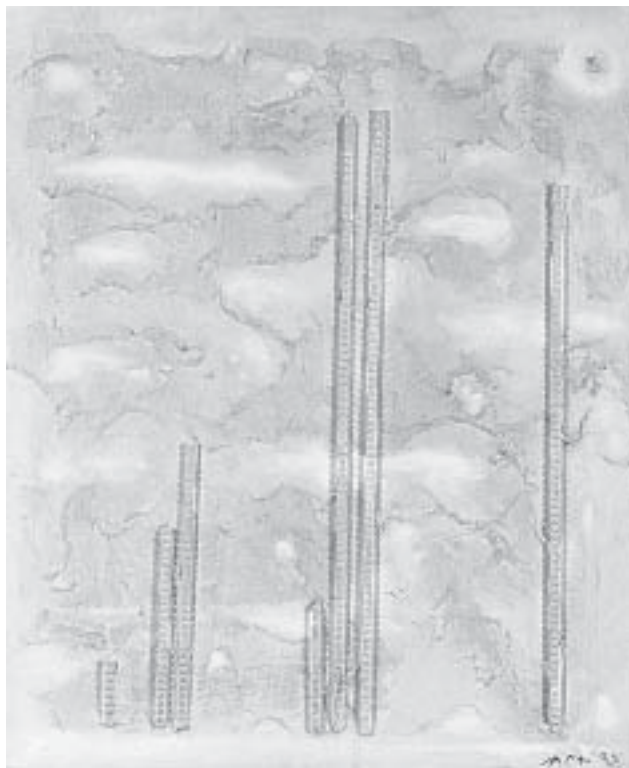
## *Malířův podzim*

S těžkým srdcem  
barví buk své listí.  
Tvůrčí ticho proniká  
jeho stinnou korunou,  
když rozjímá trpělivě  
s rukama vztaženýma.

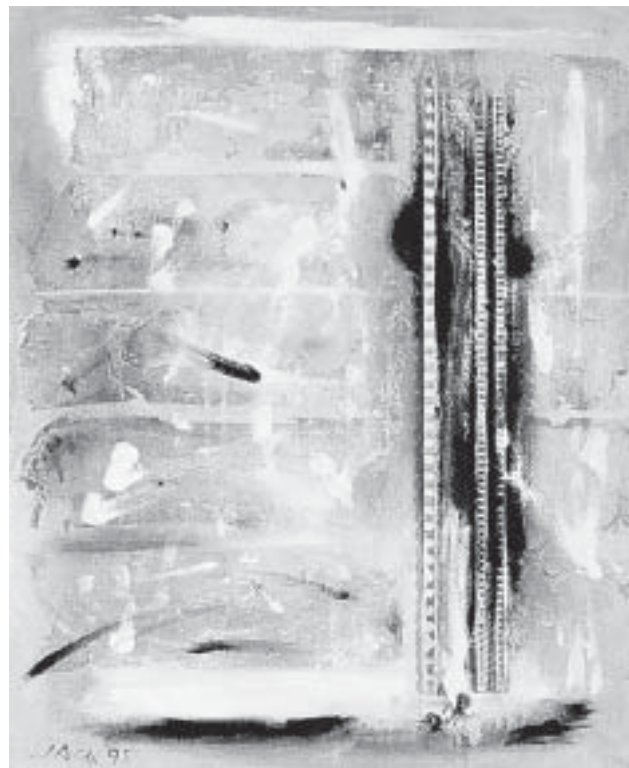
Každě ráno vzhlíží malíř  
k jeho koruně,  
kde vychází slunce o něco dříve.  
A buk rudne, řídne,  
obětavě barví i šedivé kamení  
zakleslé mezi prsty jeho kořenů.  
Na vyzáblinách svých údů  
pozvolna odhaluje svá hnízda.

Ještě nevychladla.  
Ještě v dálce trochu bloudí  
hejno ptáků přelétajících  
z očí malíře do očí krajiny,  
hejno letních ptáků,  
teď už z jiného světa.





Stromy I-III., acryl, 1998



*Pod průsvitnou kůží*

Jsem bublinou na hladině  
Tvé bystřiny, Bože,  
jsem součástí Tvého proudu.  
Pod mou průsvitnou kůží  
tříští se sluneční paprsek  
ve všechny odstíny citů.  
Jsem Tvým abstraktním dílem  
a zrodilo mě drama tvých vírů  
točících se mezi balvany.

Jak křehký jsem.  
Jak samozřejmá  
a zároveň zázračná  
je má existence i má smrt,  
můj návrat jak mrknutí,  
tiché rozplynutí se  
na hladině Tvé bystřiny.



Sbohem Versace II., acryl, 1998



Ztráta reality X., acryl, 1998



*Dech Boží, van nadnáší ňadra dívky,  
mezi nimi oheň stoupáním tvaruje,  
prohřívá její vlasy,  
prolamuje do pustiny chrámy,  
na místech nečekaných nafukuje je, upoutává,*

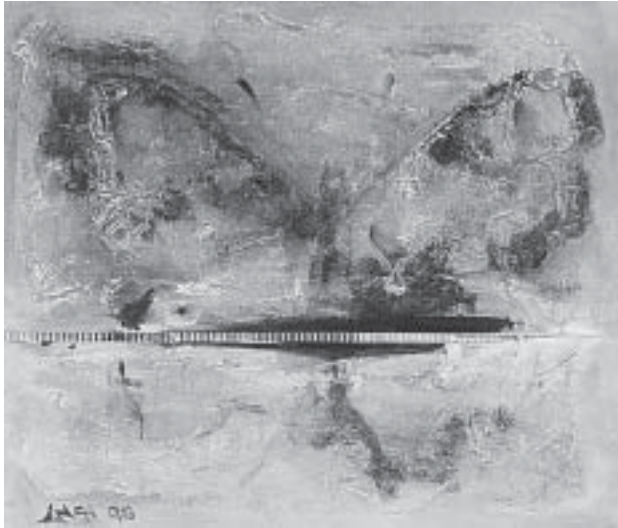
Hle vertikála mraku servaného ze sloupoví podzemí!

Opat Suger jen lehce přejíždí modlitbou  
po hladině zpěvu.  
Ať kráčí, kam chce, je přítomen,  
i sestupem završuje:  
Zvedá z trávy vyschlé tělo čmeláka,  
jeho dlaň je o poslední let těch křídel lehčí,  
jeho ticho jen okno uprostřed Slunce předčí,  
vítr jím pozvedá mrtvá těla a pout prach,  
trnovou trombou,  
směrem výstupním.



Ztráta reality X., acryl, 1998





Ztráta reality X., acryl, 1998



ano nebo ne, acryl, 1998



Sbohem Versace I., acryl, 1998



Ztráta reality X., acryl. 1998

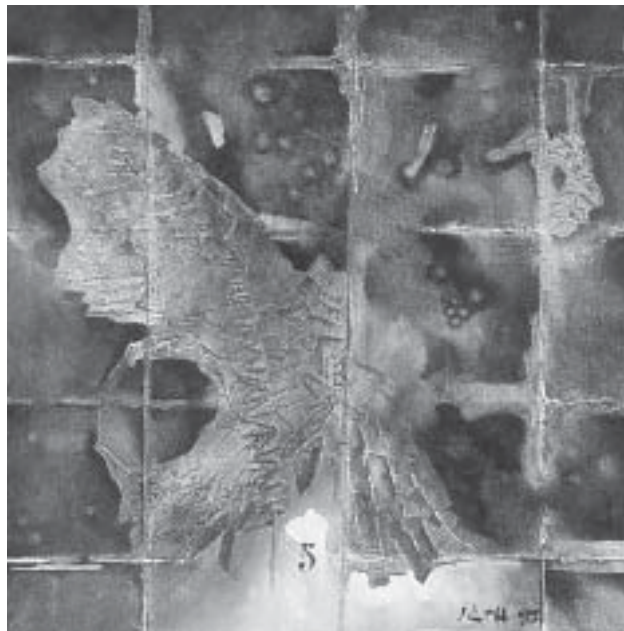
*Být tak člověkem daleko od lidí!*

Vést jak prastará cesta horami,  
do výše posilovat starce,  
milence snášet po svých kamenech.  
Stát se větrem v závětrří,  
s ním po vírech svlékat z mlhy tělo,  
nenacházet.

Zabloudit s ledovou krůpějí daleko od deště,  
uvíznout mezi jehličkami horského smrku,  
být tím smrkem, ve vichřici  
námrazou zatíženým,  
zvolna se houpajícím,  
skrýt v sobě všechny katastrofy praskajících kmenů!  
Nechat tak lidstvu jeho útěchy.  
Žít v krutosti pravdy.  
Daleko od lidí, první i poslední,  
být každým zvlášť.



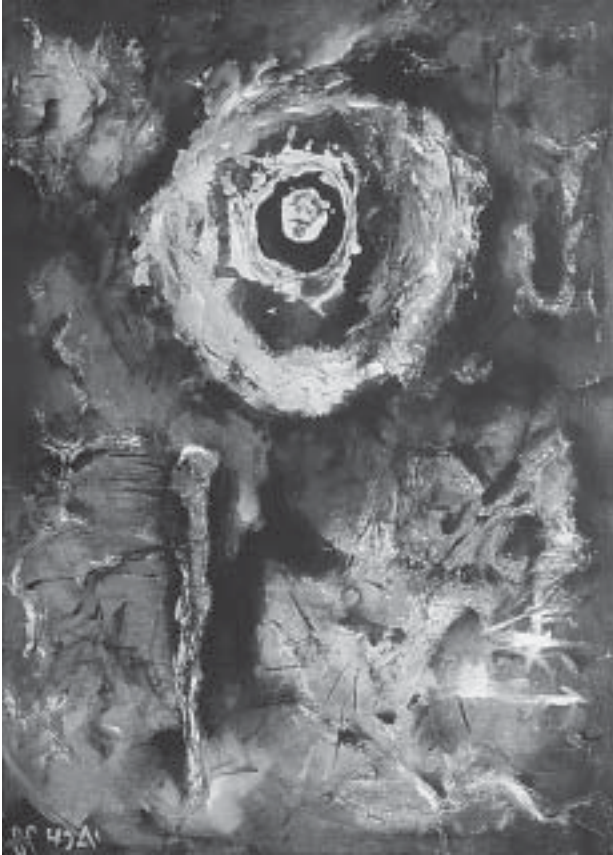
Ztráta reality 0., olej, 1993



Ztráta reality II., acryl, 1998



Ztráta reality IV. a X., acryl, 1997



Don Quijote, acryl, 1998



Každý má svobodu ve své hlavě, acryl, 1998

*A tak již vyhlížím toho,*  
s nímž bych se utkal na život a na smrt.  
Chtěl bych, aby mě dostihl navečer.  
Chtěl bych, aby byl v přesile.  
Chtěl bych, aby červánky stály za mnou  
svou bezmocností.  
Chtěl bych, aby mou hrud' chladila rosa předzvěst,  
aby onen útočník nebojoval z pudu sebezáchovy,  
ale z lásky. A tím opravdověji.  
Jako já se budu opravdově bránit.  
Neboť oheň, který keř nespálí,  
je k obdivu propleten  
živými, volnými větvemi své oběti.  
Ale oheň, jenž mi obrací nitro v popel,  
ten oheň je z lásky!

Ach, kéž by onen útočník  
ze všech sil udeřil!

Z lásky!

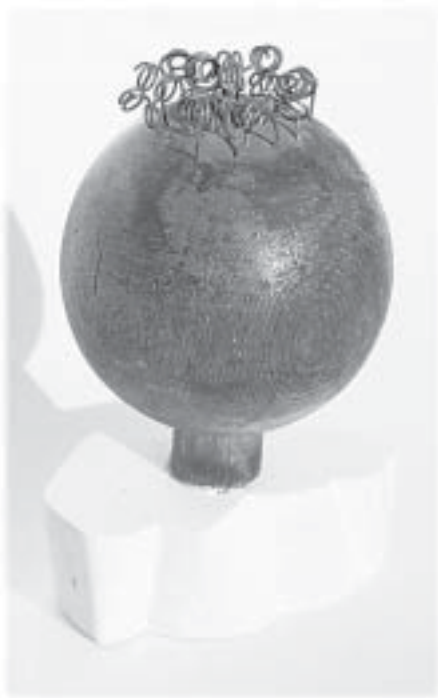


Akt, acryl, 1998





Tajemná, 1987



Metál, 1985



Tvrdohlavá, 1987

*Míšenec ulovil rybu*

a teď ji tahá po břehu na vlasci  
a směje se, chroptí živočišnou radostí  
a ona se pleská po kamenech,  
slunce ji obrábí, jiskry z ní odletují,  
bílé světlo tříští se na pohybu, předjímá úder,  
rozletuje se všemi směry a do všech barev  
jako když si za obzorem chromnoucí žonglér  
ve dlani převrací žhnoucí kámen západu,  
jako když muž vjíždí dlani dívce za košilku  
a ona nemůže hrozit, než očima ...

A po rybě ve vodě studnice víru se loučí!

Míšenec dovádí rituálně,  
nepromlouvá k rybě ani neposlouchá rybu,  
jen napíná sopečné svaly,  
než se vyvalí láva a prach vzhůru:  
Tam rybí galaxie ztrácí se  
rychlostí světla...

Utrpení, acryl, 1998





Rezonance duše, acryl, 1998

Ke konci roku 1999 obrací J. Chaloupek k plastice a v následujícím roce v horečném chvatu v krátké době necelých pěti měsících vznikla řada plastik, které doplňují jeho malířský projev o nové prostorové dimenze. Osobitá tvůrčí vůle a nespoutaná imaginativní fantazie vedou J. Chaloupka k výpovědi, v níž volnost podání tvorby přehlíží anatomické proporce hlav a postav a zavádí nás do světa symbolů. J. Chaloupek je ve výtvarném světě osamocený chodec, který se neváže na žádný vzor ani na tradici, nehledá a ani se nesnaží hledat oporu v kolektivním seskupení stejně myslících umělců, protože nechce být ovlivněn nebo brzděn ve svých výtvarných představách nikým a ničím. Uzavírá se do své klauzury, aby v odloučení od světského ruchu a uměleckého dění na zahradě svého ateliéru ve Vimperku formoval svá vnitřní vidění v materiálu lipového dřeva. To je jediný jeho projev odpovídající materiál, který mu dává možnost přímo a konečně formovat hlavy a figury bez zdlouhavého hnětení hlíny a pozdějšího vypalování a odlévání do kovu. Přitom dřevo je poddajný materiál, který neklade odpor na rozdíl od tesání kamenného bloku. Z plošného podání svých obrazů přechází k trojrozměrnému ztvárnění, avšak nezapomíná na podstatný prvek svých obrazů - na barvu, kterou začleňuje do svých dřevěných plastik jako neoddělitelnou část, avšak v krajní střídmosti jejího užití, v omezení na kontrasty černé a bílé nebo na dramatický účinek agresivní červené barvy. Zpracovává jako dřevěný špalek tak i dřevo rozřezané na tenké laťky, aby je skládal na způsob asambláže.

Lidská hlava byla odedávna předmětem sochařského ztvárnění buď jako portrét nebo anonymní symbol, u J. Chaloupka to je koncentrovaná

tvůrčí fáze vycházející z hmoty dřeva. Jeho “lidská hlava” je pomalé a opatrné zraňování dřeva zásahem nože nebo dlátka, nenarušující elementární podstatu a utajenou sílu tohoto materiálu. Ponechává dřevěnému špalku jeho původní tvar, podlouhlou oválnou formu, přírodní hodnotu a rysy obličeje napovídá jen jemnými náznaky, jež jsou neznatelně začleněné do elementární formy. Nezajímá ho psychologická nebo individuální stránka vytvářené sochy, nýbrž jen a jen její hmotná podstata. Svým vysoce vyvinutým citem pro formu a její hmotu ponechává neporušenou základní celistvost a citlivost pro kouzlo materiálu mu umožňuje postihnout a zachovat hodnotu výpovědi. Levé oko a ústa jsou naznačeny zářezem ostrého nože, pravé oko vystupuje jako okrouhlý tvar vyvýšený z plochy pomocí dláta. Forma nosu vystupuje jako drobný jehlan, nadočnicové oblouky jsou jen lehce vyhloubené dlátem podobně jako rty a brada. Takto redukováná forma na podstatnou a konečnou prostotu v omezení povrchové modelace na nejnutnější náznaky nutí diváka domýšlet a hledat vnitřní smysl výpovědi, jak je vyznačen černou polokoulí na čele symbol nápadu vstupujícího do hlavy nebo symbol myšlenky z hlavy vycházející. Žilkování dřeva nehraje žádnou roli, naopak její u jiných umělců zdůrazňující síla je potlačena lehkými náznaky barevných kresebných tahů.

Žlutá hlava s rameny tvořícími její sokl je proložena krémově bílými ploškami a opětně zářezy černohnědou barvou zesílené ve své liniové formaci. Tvar hlavy je vysoce sugestivní ve své nápodobě, jeho hmota je jen místy lehce vyhloubena a je na divákovi, aby se domýšlel co představuje. Také divák je nucen měnit své pozorovací stanovisko, musí sochu obcházet

a prohlížet si ji ze všech stran, aby plně pochopil plastické cítění umělce, jeho psychologické ztvárnění dané koncepce.

Socha nazvaná “Má milovaná” je naplněna lehkým podtextem humoru, který je dán textem písně Ivana Mládka “Má milovaná, proč jsi tak zmalovaná”, která byla podnětem k realizaci sochy. Červená barva odpovídá nejen danému textu, ale ve své agresivitě zdůrazňuje primitivnost “Mé milované”, tak jako obhroublost její postavy rozšiřující se v jakousi terasovitou nástavbu tváře, odkud visí těžký řetěz naznačující náušnici. Červená plocha je oživena krémově bílými skvrnami a pruhy, v zadní části těla pak vertikálními červenými pruhy naznačujícími páteř tohoto neforemného zjevu.

Agresivita červené barvy hraje roli i v podání další sochy s názvem „Šašek“ zde spolupůsobí se satirickým podtextem domýšlivost v šaškovitém zjevení, které se zakrývá střechovitým nástavcem, aby chránilo svou nabubřelou prázdnotu. Protáhlá vertikální forma jako znak vypínavosti je poseta liniovými šrámy a protáhlými skvrnami, které sklízí za své vnucující se postavení. Avšak divák nenachází žádné identifikační opěrné body k pochopení složité skulptury nabitě obsahem, který sochař podle svých slov do něho vložil. Podobně utajené významy představuje socha nazvaná “Normální Pepíček”. Je to dětská figura, které se děti vysmívají, protože má hranatou hlavičku. Bez tohoto výkladu těžko pochopitelná alegorie sochy s velkou hranatou hlavou s otevřenými ústy naznačenými vodorovným řezem a vystupujícími žebry s diagonálními zářezy. Socha je dokladem toho, jak J. Chaloupek převádí reálný obsah figury do plastické formy, jež neklade

překážky své čitelnosti, avšak znesnadňuje pochopení obsahového sdělení.

Další socha nazvaná “Torzo” tvoří uzavřenou formu v polovině zúženou natočením těla, přecházející v rozšířenou horní část s vyznačenými nadry a náznakem nějaké ozdoby. Hmota dřeva vystupuje v plné celistvosti pouze s náznaky formy rýhami ve dřevě na podbřišku a nohou, v natočené horní části s větší plasticitou ženského erotického symbolu, avšak bez efektů světla a stínu, které se nemohou rozehrát na tomto zjednodušeném sochařském podání. Jestliže Rodin říká, že socha je pouze soubor prohlubenin a výstupků, tak to neplatí pro J. Chaloupka, který usiluje o zjednodušenou a zhuštěnou formu, oproštěnou od všech detailů na podstatné pevné a uzavřené tvary. Tato redukce mu pomáhá vyjádřit klid a statečnost, půvab a sílu s minimálním narušením tvaru “prohlubeninami a výstupky”.

Jestliže ve své malbě ztvárnil barvou “Ženské torzo”, pak v plastice je podal prostou avšak vysoce sugestivní formou. Bílé ženské tělo je zahaleno černým přiléhavým trikotem a vystupující polokoule ženských prsů jsou zdůrazněny ve své plasticitě černou barvou a naopak v rozkroku bílými šrámy ve tvaru trojúhelníku. Zadní část je jen lehce vyznačena bílými tečkami.

Satira J. Chaloupka je důležitým doplňkem jeho sochařského sdělení, jak už jsme viděli v sochách “Má milovaná” nebo “Normální Pepíček” a ta je i nezbytnou součástí výpovědi sochy nazvané “Familiérní žvanění”. Tyto satirické podtexty jsou vyvolané poslechem rádia, kdy v soustředění na práci umělec nevnímá obsah mluveného slova, ale vše mu splývá v nesouvislé brebentění, v jednotvárný proud lidské mluvy, jež útočí na jeho smysly



a obtáčí a sešněrovává jeho hlavu tlustými provazy, takže nemá možnost uniknout před tímto útočícím “familiérním žvaněním”. Doposud uplatňovaná snaha o plynulou formu je narušena komplikovaností přidaného materiálu - provazy - které modře zbarvené naznačují vypláznutý jazyk a velké ucho opuchlé doléhajícími zvuky. Často proklamovaná zásada, aby dílo mluvilo samo za sebe, bez vysvětlujícího komentáře, by byla v případě soch J. Chaloupka nedostačující pro pochopení některých deformací (hlava, Pepíček), jež byly inspirovány zjevy a děním okolo něho, neboť umělec se neuzavírá okolnímu životu, ale vnímá jej, je jím ovlivňován a tato reakce se promítá v jeho sochařských výtvorech.

Některé motivy se vracejí a J. Chaloupek se snaží je vyobrazit novým způsobem, nyní odpoutané od plochy plátna a umístěné volně v prostoru jako např. plastika “Rozhovory s Ikarem”, kde je figura naznačena pouze trupem jako černá plocha desky rozbrázděná vrypy a zářezy, s bílými deskami po stranách jako rozepnutá křídla. Zadní část trupu vyznačuje svazek vertikál jako prosvítající páteř s pruhy zdůrazňujícími trup u postavy, která stojí na okraji propasti a chystá se k rozletu.

Opuštění zásady počátečních soch omezit modelaci na nejmenší míru ve prospěch plynulé a “dírami a hrboly” nenarušené formy, dospívá ke kontrastnímu řešení, kdy hmota dřeva je rozložena na více částí, desky a úzké lišty a skládána na způsob asambláže. Postup, který tu J. Chaloupek uplatňuje je nový a zcela osobitý, i když jde o princip kubistické a postkubistické tvorby. Nejde však jen o technický postup, naplněním hmoty rozvlněnou dynamikou v rozličných stupních a rozměrech dochází také k jejímu zduchovnění

komplexem postojů a ideí. Figura je rozložena ve zlomky a proměněna v obraz nejistoty, pochyb a ohrožení souvislosti, jak to i napovídá označení sochy “Ohrožená vertikála”. Námětem je tanečnice s rozepjatými pažemi, zachraňující stabilitu - vertikálu svého postoje ve vratké poloze na jedné noze. Nový princip jednoty vyrůstá skládáním rozličných fragmentů do sebe nerozlučně začleněných a předurčeným k vyslovení pocitů nejistoty naplňující duši moderního člověka. Užitý materiál fragmentů je skládán v nový celek spíše metaforicky než imitativním vztahem ke světu. Fragmentace materiálu vyvolává pozornost a účastensství existencí psychickým realit - nejistoty a vratkosti lidského bytí, jež musí být stále bráněno tak jako stabilita v “Ohrožené vertikalitě” nebo v “Rozhovorech s Ikarem” strach před pádem do propasti. Podání formy směřuje k vyjádření lidské psychiky jak formálně tak i obsahově.

Stejný kompoziční princip rozvádí J. Chaloupek v seskupení dvou postav nazvaných “Král a královna”. V podstatě kompaktní hmota dřevěného bloku byla rozdělena na dvě poloviny - na mužský a ženský princip a z těchto rozdělených a poté k sobě lepených částí byla vytvořena nová jednota k sobě nerozlučně patřících figur. Královna je znázorněna plností ženských tvarů a výraz vládnoucí moci je naznačen spirálovitým růstem do výšky. Proti aktivní živočišné síle tanečnice jsou obě figury naplněny meditativní statičností v pasivní odevzdanosti osudu. Jsou ve své důstojnosti dojmaví svou bezútešnou osamocností. Podobnými pocity je naplněna figura nazvaná “Parciální meditace”. Vertikalita sochy míří ke hvězdám v zklidněném rozjímání svého zářezy pochyb zraněného zjevu “parciálně” přidržovaná zpět

k zemi duševním napětím, což vyjadřuje stočený drát.

V soustředění na sochařský projev nezapomíná J. Chaloupek na svou malbu a vrací se k malířskému stojanu, aby štětcem zapisoval své variace na lidskou hlavu. Je to např. “Hlava básníka”, která vystupuje na zatemněné ploše mísených barev jako na rentgenovém snímku v bílých náznacích lebečních kostí. Básnický projev charakterizuje malíř přesně řazenými stejně velikými čtverečky v modrém orámování vyjadřujícími rytmický sled veršů.

Z dřívějších motivů je to obraz “Sv. Sebastiana”, který se snaží nově vypovědět novým stylem. V první variaci je tělo bez hlavy a údů ještě naznačeno nazelenalou plochou ohraničenou bělavými odstíny, zatímco v druhé variaci zůstává na plátně už jen světle červená plocha štětcem jemně brázděná tmavšími odstíny červené barvy naznačující životnost těla s bílými čtverečky uštěďřovaných ran a úderů. V první variaci vstupuje na střed obrazové plochy kaligrafický, jakýsi čínský znak malovaný bílými tlustými tahy štětce na zakrvácené ploše. Náznaky na realitu druhého názvu obrazu jsou už jen stěží poznatelné a malířské podání přechází do abstrakce. Tyto dva poslední obrazy už ukazují nástup do nového výtvarného stylu, v němž dochází nyní k úplné a dokonalé “Ztrátě reality”.

Jiří Siblík, 2000

## *Lípě*

Třepotavě třídíš tisíce srdíček,  
jimi voníváš mrakům až u víček,  
košatá střecho, knihovno pro milence.  
Chráníš nesečtělé tuláky  
pod peřinou svého stínu  
před hněvem letního slunce  
postřeleného v pozdním odpoledni,  
ty, samotinká. A trochu se bojíš,  
když v dálce vidíš smrky,  
jak se drží v šiku za ruce,  
jak se navzájem podpírají.

Lípo, planeto zelených srdcových plamenů,  
pod tebou nejlépe píšou se nejprostší básně.  
Tře se ruka těm,  
kteří donášejí z ciziny vodu  
ke tvému kmeni, má lípo  
stojící na pevné půdě domova.



Poslední struna, acryl, 1998



Parciální meditace, dřevo - železo, 2000



Familiární žvanění, dřevo - provaz, 2000



Král a královna, dřevo, 1999





Romantická sbírka, acryl, 1998



Torzo, dřevo, 1995



Obtížná vertikála, dřevo, 200



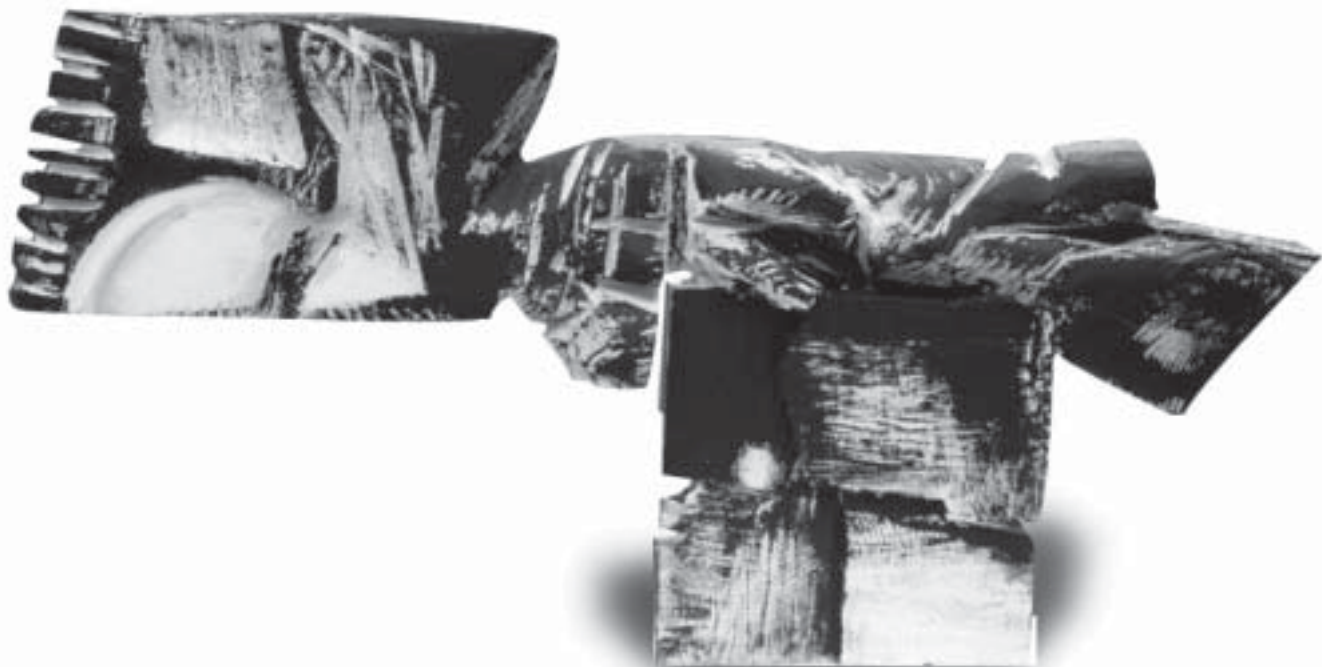
Torzo, dřevo, 2000



Normální Pepiček, dřevo, 200



Šašek, dřevo, 2000



Stará puška, dřevo, 1999



Stromy IV., acryl, 2000



Jako slunečnice, dřevo, 200





Má milovaná, dřevo, 2000





Sv. Sebastian, acrylic, 2000



Ave, acryl, 2000



Svatý Šebestián, acryl, 2000



Básnik, acryl, 1999

## *Životopis*

- 1958 23. března se narodil v Novém Městě na Moravě  
Nové Město a okolní krajina byly zdrojem prvních výtvarných impulzů.  
Odborné vedení se mu dostává nejprve od Marie Roštinské  
a později za středoškolských studií na místním gymnáziu  
ve skupině mladých výtvarníků při Horácké galerii výtvarného umění  
pod vedením Petra Brázdy a Jindřicha Zezuly.  
V tomto období je dominantní prací studium kresby a pobyt v plenéru.
- 1977 po neúspěšném pokusu o přijetí na AVU v Praze začíná studia  
na Pedagogické fakultě v Brně.  
Intenzivním podnětem pro výtvarnou práci byl krátký pobyt  
u akademického sochaře Arnošta Košíka v Praze ( také rodák  
z Nového Města). Přínosná byla I studia v Brně. Pozorností a  
poznatky ho obdařili zejména Vladimír Otáhal , Vladimír Drápal a další  
výtvarníci.
- 1984 - 5 po absolvování studia zůstává na fakultě jako asistent.  
Připojuje doktorát z výtvarné výchovy.
- 1986 od tohoto roku se přestěhoval na Šumavu a připravuje se na  
systematickou výtvarnou práci. Vytváří několik cyklů grafik a drobné  
skulptury za dřeva.

1990 končí pedagogickou práci a věnuje se reklamní grafice a volné výtvarné tvorbě

1997 mezníkem v obsahu soch a obrazů se stává cyklus Ztráta reality

1998 výstava v Galerii Vltavín v Praze

1998 - 2000 čas zrání v okruhu přátel z Galerie Vltavín, Galerie Zdeňka Sklenáře a dalších

Nejdůležitější ale zůstává vlastní práce a setkání s profesorem Jiřím Siblíkem, ke kterému došlo při práci na publikacích o Otakaru Kubínovi.

.....

*Samostatné výstavy*

1986 Vimperk

1988 Čkyně

1989 Vimperk

1990 Prachatice

Vimperk

1991 Netolice

1998 Galerie Vltavín - Praha



Vimperk 1986



Praha 1998 - Galerie Vltavín



Hledání tvaru 1990



Zamyšlení v ateliéru 1985

Práce v plenéru 1987



Jan Chaloupek  
Jiří Siblík

Edice Monografie, svazek 1.  
V publikaci uvedeny básně Romana Szpuka ze sbírek  
Loučení na sever a Ohrožen skřivanem  
Grafická úprava Výtvarné studio Jan Chaloupek  
Tisk Jiprint

Vydalo Nakladatelství Vltavín jako svoji 7. publikaci

Praha 2000

ISBN 80-902674-4-0





## Prof. PhDr. Jiří Siblík

rodák z Polské Ostravy (dnes Ostrava 7) studoval po maturitě na Vysoké obchodní škole, odkud po první státnici přešel na konservatoř hudby (skladba dirigování), kde po přerušení vojenskou službou (1936-38) absolvoval. Za okupace studoval na německé Univerzitě (hudební vědu), aby se vyhnul pracovnímu nasazení. Odbornou průpravu ukončil po válce na Karlově Univerzitě. Ve spolupráci se Slezským stud.ústavem v Opavě publikoval řadu článků, které byly podkladem k nevydané publikaci “Dějiny hudby na Ostravsku” a začleněné do Velkého hudebního slovníku (1955), kde byl také uveden. Výtvarné umění se stalo těžiskem jeho práce i zahraničního působení na poli uměleckých výstav, v nichž se soustředil na propagaci moderního umění 20. století u nás. Byla to především výstava Současné proudy světové grafiky (1964), která prošla všemi většími městy republiky a poprvé seznámila naši veřejnost s díly světových umělců-grafiků. Další výstavy s úvody do katalogů byly kromě českých umělců Picasso plakáty, Samostatná výstava H.Hartunga, Sam Francise, Gribauda a několik výstav Vasarelyho, k níž pro pražskou výstavu věnoval umělec do katalogu osm původních serigrafii (1966). Za přátelské podpory významného německého historika Wil. Grohmana umění uvedl v západním Berlíně první dvě výstavy Jiřího Koláře (1962) a prvním zahraničním článkem o jeho práci v katalogu výstavy. Autor byl ve styku se všemi významnými světovými umělci a hluboké přátelství mu věnovali H.Hartung, Vasarely, Dubuffet, Clavé a Wilfrido Lam, který zařadil J.Siblíka do kulturní delegace u příležitosti výstavy Májového salonu na Kubě. Umělecké publikace byly vydávány především v zahraničí: Japonsko, Francie, Německo (kde Cézannovy kresby vyšly 6x po sobě), Anglie, USA, Rakousko, Polsko, Španělsko. Z českých publikací byla to první monografie v komunistickém bloku o abstraktním malíři H.Hartungovi (1967), dále o Morandim (1965), Warholovi (1992, Medzilaborec), kromě dalších připravených do tisku: Vasarely, C.Carra, Dubuffet), jež nesměly vyjít vinou poměrů. Z našich autorů to byl M.Benka (1955), Sklenář, Ot.Kubín-Coubine (1965 a 1980) a G.Kars (1999 za podpory TV Nova a Galerie Longa). V knize Twentieth Century Prints (London-New York 1970, vyšlo též německy a francouzsky) uvedl J.Johna a Jar. Šerycha. Činnost J.Siblíka doplňuje hojná publikační činnost v odborných časopisech českých i cizích (ve španělské revui GOYA o české grafice 1968). Autor konal pravidelné každoroční studijní zájezdy do zahraničí na podkladě zahraničního stipendia. V rukopise odpočívá řada publikací, také z oboru užitého umění, koberce, čínská keramika, náboženské umění atd..

Uznání celoživotní práci prof.PhDr Jiřího Siblíka přináší American Biographical Institute, Inc (USA, North Carolina, duben 1999), který v International Dictionary of Distinguished Leadership ho uvádí “za účelem seznámit a vyzdvihnou zásluhy ... předních intelektuálů tohoto století”.

