



martin velíšek | sortiment



# sortiment

2021

martin velíšek | sortiment

Toto portfolio vzniklo původně na popud Yari Vaniscotte, ředitelky výstavních projektů Centre Pompidou v Paříži v roce 2016. Mělo sloužit k představení tvorby Martina Velíška pro plánovanou výstavu v Paříži a akvizici pro Centre Pompidou. Paní Yari Vaniscotte však v lednu roku 2018 náhle zemřela a s tím vzaly „pařížské“ plány za své. Nikoliv však myšlenka představit uceleně část, především malířské, tvorby Martina Velíška. Původní výběr Yari Vaniscotte je poněkud upraven, aktualizován, ale současně zúžen. Není úplným přehledem. Oproti původní verzi, klade důraz na tvorbu posledních především deseti let. A nepředstavuje až na výjimky ani kreslířskou ani grafickou tvorbu autora.

Český umělec Martin Velíšek je součástí generace čerstvých padesátníků. Jeho rozsáhlé dílo nabízí širokou škálu různorodých témat a formálních přístupů a budí tak zdání, že jde o dílo celoživotní nebo dokonce o dílo více osob. Ale Martin Velíšek je osobou jedinou a jedinečnou a jeho dílo je zjevně teprve na polovině cesty k tomu, co nám ještě může nabídnout. Aktivně pokračuje v práci a vše nasvědčuje tomu, že končit se zdaleka nechystá. Jeho imaginace a jeho schopnost vytvářet nová dobrodružství ve světě umění (ať už výběrem témat či svojí schopností vymýšlet nové formální jazyky) jsou do budoucna příslibem mnohých překvapení.

Jeho díla se dají rozřadit do tematických sérií, časově neuzavřených; umělec se často po jistém čase vrací k témuž tématu a s novými zkušenostmi je zpracovává z jiného úhlu. Některé cykly (např. Červená Karkulka) byly vytvořeny na jeden nádech, za několik týdnů, což je pro umělce proces dost netypický, aniž by cítil potřebu vrátit se k již řečenému. Mnohem častěji však potězkává téma opakovaně. Nesčetné variace na dané téma jako by byly způsobem jejich pochopení, způsobem, jak výtvarnému problému beze zbytku porozumět. Prezentace není vyčerpávající; výběr byl učiněn během společných debat v Paříži z děl, která lze považovat za klíčová v autorově tvorbě nebo reprezentující určitý cyklus.

*Ce portfolio a été créé sur l'initiative de Madame Yari Vaniscotte, chef des projets d'exposition du Centre Pompidou à Paris en 2016 afin de présenter la création artistique de Martin Velíšek avant une exposition à Paris et une acquisition pour le Centre Pompidou prévues. Madame Vaniscotte est malheureusement décédée soudainement au mois de janvier 2018 et tous les projets « parisiens » ont péri. Non l'idée de présenter d'une façon cohérente une partie de la création de Martin Velíšek, surtout la peinture. La sélection originale de Madame Vaniscotte a été modifiée, actualisée et rétrécie. Il ne s'agit pas d'une vue d'ensemble complète. En comparaison avec la version originale, la version actuelle met l'accent sur la création de la dernière décennie. A part de quelques exceptions elle ne présente pas le domaine de dessin ou de gravure.*

*L'artiste tchèque Martin Velíšek fait partie de la génération des cinquantenaires. Son oeuvre, pourtant, quoique très importante en terme de quantité offre surtout un très large éventail de propositions plastiques pouvant apparaître comme l'oeuvre d'une vie entière ou même comme les réalisations de plusieurs personnes. Mais Martin Velíšek est une seule personne, unique, et sa création est visiblement à mi-chemin de ce qu'elle nous réserve. Il continue activement à travailler et tout nous laisse croire qu'il n'a pas envie d'arrêter. Son imagination et ses capacités à créer de nouvelles aventures dans le monde de l'art (aussi bien par le choix des thèmes que par ses capacités à inventer de nouveaux langages formels) nous garantissent de nombreuses surprises à l'avenir.*

*Les oeuvres de cet ouvrage sont rassemblées en séries thématiques, hors de toute temporalité, car l'artiste revient souvent vers le même thème au bout d'un certain temps, et après de nouvelles expériences le traite sous un autre angle. Certaines entités (Le Petit Chaperon rouge, Loch Ness) ont été créées comme dans un souffle, en quelques semaines, procédé un peu inhabituel pour l'artiste, sans qu'il ne ressente le besoin de revenir sur le « dit ». L'ouvrage n'est pas exhaustif; le choix a été fait par l'artiste parmi les oeuvres qu'il considère comme les clés de sa création ou représentatives de cycles.*



## la peinture dans tous ses états

*Écrire sur le travail de Velišek, au fur à mesure que l'on avance dans la découverte de sa création se révèle être un défi et une gageure. En effet, il éprouve continuellement toutes les limites de la peinture, du dessin, de la gravure ou des installations qui englobent une multitude de moyens formels et techniques et ces dépassements l'amènent pourtant toujours vers le centre de son œuvre. Quiconque, connaissant le travail de Martin Velišek, s'aperçoit inmanquablement de la fascination de cet artiste pour la « Grande peinture », en particulier pour le XVII<sup>e</sup> siècle flamand, et de son obsession à replacer la peinture au centre de tous les arts. La peinture avec son cortège de dessins, gravures et gouaches est au centre d'une œuvre qui souvent avec beaucoup d'humour flirte avec le langage, les installations et les concepts purs.*

*Lors de ses études à l'Académie des Beaux-arts à Prague (1989–1996) il choisit l'atelier « Peinture » et l'atelier « Tendances conceptuelles », puis entreprend des études d'histoire de l'art entre 1999 et 2003. Son doctorat est un livre de 200 pages sur « L'histoire des citrons ou la réception de la nature morte ». Tout un programme...*

*Velišek est né en 1968. Durant son enfance et adolescence, le réalisme socialiste occupe la scène artistique en République tchèque. Après la chute du régime communiste en 1989, les jeunes artistes se tournent essentiellement vers la scène américaine et l'art conceptuel. Velišek raconte lui-même :*

« Mon souvenir fera probablement sourire. Je venais de rentrer à l'école primaire et un reporter de la radio nationale est venu nous interroger, nous, des gamins de sept ans et comme c'était courant à l'époque, sur ce que nous voulions être plus tard. La majorité voulait être cosmonautes, policiers, conducteurs ...et moi, j'ai dit « peintre ». Je dessinais depuis que j'ai su tenir un crayon et ma réponse était réfléchie depuis tout petit. Mon frère aîné a étudié l'architecture et avait à la maison des tubes de peinture à l'huile. Je les lui empruntais dès mes dix ans. Mon regard sur l'art s'est formé dans la Tchécoslovaquie socialiste. C'est-à-dire dans un milieu, où les connaissances des tendances

contemporaines ou légèrement antérieures mondiales étaient très limitées. Dans des conférences non officielles j'ai pu glaner quelques connaissances éparses et chaotiques sur l'art occidental des années soixante et soixante-dix. J'ai retenu surtout le Nouveau réalisme, Bacon et Spoerri (un signe de mon intérêt pour la nature morte et un angle de vue différent...). Juste avant la Révolution de velours, j'ai connu l'œuvre de Bedřich Dlouhý et de Zdeněk Beran, représentants tchèques de la Nouvelle Figuration. Ces deux artistes ont été plus tard mes professeurs à l'Académie des Beaux-arts. La Nouvelle Figuration tchèque des années quatre-vingt intégrait un certain grotesque, en réaction à la situation absurde de l'atmosphère de la période de la « normalisation ». Cet aspect reflétait mon propre sentiment du quotidien socialiste et ma tendance naturelle en tant que peintre à raconter une histoire dans mon tableau.

En 1989, immédiatement après la Révolution de velours, notre Académie a organisé un voyage à Vienne (Autriche). À cette occasion, j'ai vu la première fois de mes propres yeux les œuvres hyperréalistes de Chuck Close ou Duane Hanson. L'année suivante, j'étais à Paris pendant deux mois (ma mère travaillait alors à l'ambassade tchèque). Au Centre Pompidou, j'étais fasciné par une œuvre de Tinguely. Énorme, mesurant plusieurs mètres, une machine absurde activait un petit axe sur lequel était fixée une petite figurine de Mickey Mouse agitée de mouvement convulsifs. Cette vision a renforcé mon idée d'un art qui a le sens de l'humour.

De Paris, je suis parti pour Londres. Là, j'ai rencontré les œuvres de Turner. J'étais emballé par des espaces peints avec une incroyable liberté agrémentés d'un détail rendu très précisément (la pluie, la vapeur et la vitesse). Au National Museum de Londres je suis resté des heures devant ses œuvres. Et aussi devant les Flamands. Je pense que Turner a durablement influencé ma conception abstraite et libre du fond du tableau.

Pendant mes premières années à l'Académie de Prague j'étais attiré par l'hypermérealisme. Mais progressivement j'ai commencé à être gêné par une certaine stérilité, la très forte dépendance à la photographie et l'absence du geste pictural. J'ai commencé par réduire l'importance du réalisme du fond. J'ai abandonné l'espace descriptif clairement défini et l'ai remplacé par un fond bâti par la matière et le geste. Je n'ai pas abandonné l'hypermérealisme pour autant, je l'ai concentré dans le détail pictural du sujet. C'était le début de mon effort qui perdure jusqu'à aujourd'hui, de rechercher un état d'équilibre idéal entre le fond et le thème principal de l'œuvre, entre le précis et le flou, entre l'ensemble et le détail...

À la fin de mes études à l'Académie de Prague j'ai abandonné l'atelier de peinture (mais pas la peinture en tant que moyen d'expression) et j'ai intégré l'Atelier « Tendances conceptuelles ».

J'y ai appris à réfléchir le tableau, à chercher les liens et à en déduire la construction d'un thème.

J'y ai commencé à travailler l'espace hors du cadre, hors du tableau. Réaliser des installations... D'une certaine façon, je suis arrivé à un message à plusieurs niveaux, souvent très complexe... »

*Dès le milieu des années 1990, son œuvre apparaît d'emblée comme une proposition du renouveau possible de la peinture qui au cours du xx<sup>e</sup> siècle a été l'objet de questionnements, de doutes et d'affirmations et dont le prestige s'effaçait insidieusement au profit d'autres moyens de représentation.*

*Le travail de Velišek est une exception notable. Son rapport à l'art se construit sur une connaissance profonde et très large de l'art depuis l'Antiquité. Son regard s'est longuement posé sur le XVII<sup>e</sup> flamand, mais a poursuivi son chemin jusqu'aux confins du XX<sup>e</sup> siècle et aux débuts du XXI<sup>e</sup> dont il a retenu toutes les leçons sur les formes, l'espace, la lumière, le temps et adoubé la nécessité de rechercher des moyens techniques nouveaux. Son regard part du passé et cherche la continuité de son évolution dans leur harmonie sans céder à la tentation de rupture. Il n'a pas besoin*

*de tuer les pères pour exister. Velišek fait de la pensée et de l'étude des possibles l'objet même de son œuvre. Son travail, c'est penser le fait de peindre en même temps qu'il exécute une œuvre.*

*Pour lui, la peinture est loin d'avoir épuisé ses possibilités aussi bien techniques, que formelles ou encore thématiques ; tout n'a pas été dit... Il croit profondément que peindre n'a jamais cessé de raconter l'humain, n'a jamais cessé d'évoluer et d'être le lieu de recentrage d'une humanité qui est devenue au fil des siècles inaccessible à elle-même.*

*La peinture de Velišek n'est pas uniquement une toile, tendue sur un châssis et couverte de peinture. Sa création reflète tous les questionnements des humains qui ont traversé les siècles et leur capacité à raconter le monde par des créations artistiques dont la peinture était le pivot. Pour lui, ses facultés à se saisir des sujets, des thèmes et à se réinventer formellement à l'instar du phénix renaissant de ses cendres, n'ont jamais été prises en défaut.*

*L'engagement de Velišek n'est pas esthétique, ni critique, ni social. Son travail se caractérise par une multiplicité de références et une interprétation personnelle très pointue des thèmes qu'il aborde dans ses cycles et ses séries avec une maîtrise époustouflante des moyens formels et d'inventions techniques.*

*Son œuvre se crée dans le silence de son atelier, solitaire mais complètement immergée dans les méandres et les soubresauts du monde actuel qui cherche ses racines pour savoir où il va.*

*Il crée dans l'urgence, car pour lui la « peinture » telle qu'il l'a conçue, (dans un champ très large d'interprétations de ce terme) est toujours le moyen de raconter l'univers des humains. Elle est toujours « l'image » qui a permis l'avènement de l'humanisme et a fait reculer la barbarie.*

*Yari Vaniscotte, Paris, 2015*

Sept questions a Martin Velíšek  
posées par Yari Vaniscotte,  
Janvier 2015

*Y.V. « Martin, vous revendiquez le statut de peintre, même si dans votre œuvre vous utilisez des techniques très variées que souvent, vous inventez selon vos besoins. Que pensez-vous de la production de l'art contemporain ? Y a-t-il encore de la place pour la peinture ? »*

M.V. « Il me semble que l'art contemporain a un problème avec son propre passé. Il a rompu avec la continuité et les dialogues intertemporels qui caractérisaient l'art des siècles précédents et des pratiques artistiques d'antan. Mais je n'en n'appelle pas à l'académisme ! On peut dire qu'au début du XX<sup>e</sup> siècle, il s'est creusé une sorte de fossé entre le passé et le présent. Depuis l'avènement du Dadaïsme, les artistes ont programmé consciemment la rupture avec tout ce qui a pu exister précédemment. Il est vrai que la Première guerre mondiale et ses conséquences en ont été la raison majeure. Mais ce désastre humain et culturel ne peut justifier aujourd'hui cette rupture. Nous ne sommes pas à l'an Zéro. Mais nous continuons à faire semblant de penser que rien n'existait avant nous. La conséquence de cette situation, analogue d'ailleurs dans tous les domaines, est l'absence totale de critères de qualité et l'indifférence devant les corrections indispensables. L'art en particulier manque d'étalons. Alors tout est possible, tout peut être nommé art. Évidemment, le besoin d'un long discours pour expliquer l'art et les démarches des artistes est inévitable. Et le spectateur qui se pose des questions dans une galerie devant une œuvre est renvoyé sur des textes informatifs qui oblitèrent souvent le sens, s'il y en a ...

Cette situation est un espace idéal pour la « bulle », telle qu'elle s'est déjà produite en Hollande au XVII<sup>e</sup> siècle avec l'arrivée des oignons de tulipes. Mais à la place des oignons, c'est l'art contemporain surgi du néant ...

Vu la situation actuelle, se mettre devant un châssis avec une toile dessus et commencer à peindre est une question de courage. Vous

ne pouvez pas vous cacher, il n'y a que la peinture, rien d'autre. Peindre, ce n'est pas bricoler n'importe quoi. C'est un médium très concret, avec ses règles et ses impératifs. On ne peut pas se dire artiste peintre sans une connaissance approfondie du savoir-faire pictural, sans la confiance dans la peinture et sans le courage de les mettre en œuvre. »

*Y.V. « Je reviens à nos oignons. Je ne suis pas sûre que la majorité de nos contemporains connaisse cette édifiante histoire et comment elle peut être reliée à l'art contemporain. Pouvez-vous nous en dire plus ? »*

M.V. « Il semblerait que la première tulipe ait fleuri en Hollande au printemps de 1594. Elle n'a suscité aucun intérêt. Un oignon de tulipe valait alors 1 guilde. À peu près quarante ans plus tard, en 1637, un certain notable a échangé sa brasserie à Utrecht qui valait environ 30 000 guildes contre 3 oignons rares de tulipes ! C'est allé aussi loin ! Et comment s'est créée la bulle ? D'abord, les tulipes étaient un produit attractif. Mais il y en avait peu. Le prix a augmenté. Ce qui a commencé à intéresser les marchands et les spéculateurs. Comme il n'y avait pas assez d'oignons, mais que les gens en voulaient absolument, quelqu'un a eu l'idée de vendre des tulipes « futures », autrement dit, des promesses d'oignons. La demande a longtemps été plus forte que les quantités d'oignons disponibles, alors on pouvait revendre les promesses. Évidemment avec un bénéfice, donc les prix montaient. On pouvait spéculer qu'en achetant la promesse pour avoir des oignons dans neuf mois, on pouvait la revendre quelques mois plus tard pour un prix beaucoup plus élevé. Et votre acheteur en faisait autant un peu plus tard. Des tulipes réelles ont entre-temps pratiquement disparu des magasins. Et puis, quelqu'un s'est posé la question, si les oignons poussent et s'ils peuvent être aussi nombreux

que les promesses de vente... La bulle de tulipes a éclaté et le prix de leurs oignons s'est totalement effondré. Quel parallèle avec l'art ? C'est l'apparition de quelque chose d'inédit, idéalement remarquable et même de controversé. Cela suscite l'intérêt. On commence à l'acheter. On commence à spéculer sur la montée du prix et sur sa durée. Il ne s'agit pas de quelque chose qui me plaît ou me fascine, mais de quelque chose qui mérite l'investissement financier. Une promesse de bénéfice. Et puis, quelqu'un peut se demander en quoi cela correspond à la qualité réelle et quel sera le verdict du temps ... »

*Y.V. « Dans votre essai sur « Les points de vue (qui construisent le tableau) » écrit avec Miroslav Petříček à quatre mains, publié par l'université Charles IV de Prague en 2006, consacré à l'histoire de l'art en Hollande du XVII<sup>e</sup> siècle, vous évoquez cette bulle spéculative et ses conséquences sur l'art. Vous affirmez qu'elle a contribué largement à l'assèchement du fleuve pictural de « l'âge d'or » de la peinture hollandaise. Selon vous, quel est l'apport principal de la peinture hollandaise du XVII<sup>e</sup> dans l'histoire mondiale de l'art ? »*

M.V. « Je pense que son apport est essentiel en ce qui concerne le travail de l'artiste sur motif. C'est-à-dire que son rapport immédiat à la réalité sensible y est fondamental. Le XVII<sup>e</sup> siècle identifiait la connaissance du monde par la description la plus minutieuse qui en était faite, aussi bien par la cartographie, les sciences, les récits que par les peintures. Les peintres hollandais avaient un sens inné pour se saisir véridiquement de la réalité quotidienne. Par exemple, les reflets des intérieurs bourgeois sur les parois des verres de tables posés ici et là. On peut dire, qu'ils ont descendu les sujets de leurs tableaux des hauteurs sacrées et en même temps, par l'absolue perfection de leur exé-

cution et la diversité des thèmes ont hissé l'art encore plus haut. Second volet, non négligeable de l'art hollandais est son postulat de considérer la production artistique comme une marchandise. Les tableaux se vendent dans des magasins et foires à côté d'autres commodités, l'art fait partie de la vie quotidienne et de la vie de la société. Selon les sources de l'époque, les tableaux étaient aussi présents dans l'échoppe d'un boucher qu'à l'intérieur du bourgeois ou d'un château. On évalue la production picturale de l'époque à 5 000 000–10 000 000 d'œuvres. La Hollande comptait 2 500 000 habitants. Faites la moyenne... Bien sûr, tout un chacun n'était pas propriétaire d'une ou de plusieurs œuvres. Mais c'est une proportion très enviable ... et donnait un sens à la création. »

*Y.V. « Dans le cadre très restreint de cet entretien, nous ne pouvons pas, hélas, évoquer tous les chapitres de votre essai passionnant, très détaillé et documenté sur ce sujet. Je pense que votre conclusion de ce pan d'histoire de l'art mondial est très pertinente aujourd'hui. Pouvez-vous quand même l'évoquer ? »*

M.V. « En fait, c'est une question de valeurs. Les valeurs d'hier n'ont plus cours aujourd'hui, encore moins demain. On ne peut pas vivre avec les idéaux d'hier. Le monde évolue, change sans cesse et ces mutations nous apparaissent, si nous y participons, comme de la continuité. Personne ne perçoit réellement les effets du vieillissement, même si elle devait scruter son image dans le miroir quotidiennement. Pour s'en rendre compte, il faut se référer à une photographie prise cinq ou dix ans auparavant. Là, on voit ! Plein de choses changent continuellement. Pour nous, c'est la même réalité, mais le regard en arrière nous démontre le contraire, parfois jusqu'à la négation du point de départ. Alors nous avons vécu des années dans l'opulence et le luxe de notre

perception de nous-même, sans nous rendre compte du processus modificatif en cours. C'est l'exemple même des sujets de la peinture hollandaise du XVII<sup>e</sup> siècle et de leur évolution. Les scènes ouvertes de la peinture du genre deviennent petit à petit intimes, fermées (au pied de la lettre, les portes des pièces ou des maisons sont désormais représentées closes). Ce sont les victoires du regard de l'intérieur sur celui de l'extérieur, celles du présent sur celles du passé. Identifier ces changements et définir leurs principes, ainsi qu'anticiper l'avenir, n'est possible que s'il y a une distance spatiale et temporelle. Mais vivre et ressentir, on ne le peut qu'au présent. Et l'art parle de la vie et du ressenti. »

Y.V. « Nous voilà en plein présent et au cœur de votre œuvre. Les divers thèmes qui s'y entrelacent parallèlement et auxquels vous revenez (à quelques exceptions près) après des intervalles plus ou moins longs, sont des constantes de l'art depuis la nuit des temps. Votre monde n'est pas parfait, vous ne cherchez ni la beauté ni à plaire. Selon vous, la perfection est la qualité d'une machine, le moindre défaut l'empêche de fonctionner. Alors que pour vous, le vie trouve son pouvoir de création dans les imperfections, les failles, les lézardes et en général, dans les états instables. Votre travail, dont l'épicentre est sans aucun doute la peinture, dépasse dans de nombreux cas ce moyen que vous aimez placer dans des situations complexes en créant des installations où vous l'intégrez dans un dispositif réalisé avec les technologies nouvelles, vous lui imposez des matériaux inédits, vous le combinez avec d'autres techniques, sans parler des modifications spatiales des espaces d'exposition que vous imposez. Votre démarche, résolument très contemporaine, témoigne pourtant inlassablement de votre effort de recréer des liens spirituels et formels non seulement avec le passé mais surtout entre les composantes actuelles de l'histoire de l'art. C'est une entreprise titanique ... »

M.V. « C'est-à-dire, de « l'intérieur », cela n'apparaît pas si titanique que ça. Je me concentre sur le sujet donné et je cherche des moyens qui me permettent de donner à voir ce que je veux dire. A priori, je ne me limite pas techniquement, même si, ma formation aux Beaux-Arts oblige, je respecte les propriétés des matériaux. En pratique, par exemple, je n'utiliserais jamais des pigments instables pour colorer l'enduit dans un milieu alcalin ... C'est ce j'appelle le sens de la matière. Ce n'est pas une attitude, une pose pour se faire valoir, c'est le respect basique de la chimie des couleurs. Ce n'est sûrement pas le retour vers le passé. En ce moment, je travaille sur des toiles avec des fixes acryliques ou encore je réalise des dessins à la plume sur des supports laminés. L'artiste peut aussi bien jouer avec des matériaux qu'avec des sens et des rapports respectifs entre les divers éléments de son œuvre. Il crée ainsi des connexions matérielles et spirituelles. C'est leur harmonie qui me permet de ressentir leur complexité. Et chaque nouvelle œuvre exige sa part. Cette manière de créer est aujourd'hui tout à fait légitime et dans un certain sens, normale. Depuis l'époque de John Dewey, nous évoluons dans une esthétique postmoderne plus ou moins débarrassée de limites, des frontières des genres et des techniques, etc. »

Y.V. « Le XX<sup>e</sup> siècle a été une période de rapides évolutions des pratiques artistiques et des changements majeurs de conception de ce que nous nommons l'art. Avez-vous une ou plusieurs préférences parmi les mouvements ou les figures majeures de cette période ou des années suivantes ? »

M.V. « J'ai du mal à choisir parmi les artistes contemporains ceux que je pourrais revendiquer comme mes maîtres. Je m'amuse beaucoup avec les œuvres de Tinguely qui me fascine par leur

côté ludique et leur absurdité. J'aime certains tableaux de Gerhard Richter, surtout ceux où il travaille avec des objets de la vie quotidienne qu'il hisse au rang de l'extraordinaire. Lucian Freud est remarquable par la monumentalité de son expression picturale et à la fin par le choix de ses modèles de figures (-: . J'aime l'atmosphère des œuvres de Balthus, ses limites ténues entre l'érotisme et l'intimité. Vuillard me transporte par son sens de la décoration ... Ce n'est pas vraiment contemporain ... (-: »

Y.V. « Ce que je trouve très intéressant dans votre œuvre que vous développez depuis un quart de siècle, ce sont les éléments constants d'humour, d'un rapport étroit avec l'ordinaire, votre capacité à imaginer des récits. Mais ce qui me paraît primordial, c'est que vos œuvres ne lassent pas le regard même si l'on les côtoie quotidiennement. Elles provoquent le sourire, bonne humeur et en même temps ne cessent d'interroger le regard. C'est-à-dire, elles traversent le temps sans entrave, bien au contraire, le temps les bonifie, ce qui n'est pas donné à tous les artistes contemporains, chez qui les limites aussi bien formelles que des contenus deviennent rapidement évidentes. C'est probablement la réminiscence de votre intérêt pour la peinture de XVII<sup>e</sup> siècle en Hollande qui a transformé le rôle de la création artistique, car tout un chacun s'efforçait de s'entourer « d'œuvres de l'esprit » et dans lesquelles la notion espace-temps était primordiale. Et par ailleurs, votre choix éclectique dans la création du XX<sup>e</sup> siècle, et bien sûr, non exhaustif (ce qui en réalité nécessiterait un bon nombre de pages), témoigne de votre penchant vers les œuvres avec lesquelles on aimerait vivre. Le lien qui se noue entre le regardeur et votre tableau est, peut-on dire, intime car son atmosphère trouve un écho dans chaque regard, qu'il soit prolongé ou furtif. Les formats de vos œuvres des petits aux plus impo-

sants accentuent ce rapport intime qui est de ce fait en constante évolution. C'est-à-dire, on ne s'ennuie jamais parmi vos œuvres, ce sont des amis et compagnons silencieux et précieux de tous les jours. Nous sommes au début d'une nouvelle année, alors je suis évidemment curieuse de connaître vos projets d'avenir, en quelques mots ... »

M.V. « Dans l'immédiat, je suis retourné vers le dessin. Je me délecte de la rapidité de ce médium pour communiquer. On n'attend pas des heures pour que la sous-couche sèche, ou des vernis, etc.! Et le nombre impressionnant des nuances selon la dureté des crayons ! Et puis, je plonge plus profondément dans les gravures lacérées. Les dernières épreuves sont tellement découpées qu'elles tiennent à peine – j'y ai fait deux mille ouvertures. Mais je suis quand même peintre, alors je ne renie pas les pinceaux ni les couleurs. Je travaille en parallèle sur une série de Nus grandeur nature ... C'est finalement un processus constant de mon travail : j'œuvre en même temps sur plusieurs supports et plusieurs thèmes, et à un moment donné, certains dominent d'autres ; un support et un thème me repose du second. Mais au bout d'un certain temps, je me sens orphelin du second alors je reviens vers ce que j'ai abandonné. Avec un peu d'exagération, certes, on peut affirmer que je navigue en travers des genres, dans l'espace entre les abandons et les retrouvailles. Et, comme il est bien connu que l'on ne peut pas plonger deux fois dans la même rivière, ces retrouvailles ont le charme du déjà connu, enrichi par de nouveaux rapports et de nouvelles expériences du temps de l'absence. J'ai du mal à répondre à un moment donné à la question à quoi je me consacre. Ce serait prétentieux de répondre « à tout ». Alors je complète, à tout ce qui me passe par la tête. L'art, c'est la liberté, alors je m'en délecte ! »

# obsah

úvod	4
malba ve všech podobách	6
interview	8
chair	14
canapé	42
dialog	52
retro	64
říjen	90
still life	112
lampy	148
mlha	156
akt(uálně)	170
darw-in	204
červená karkulka	220
druhý pohled	242
rez(iduum)	270
bílé etudy	288
životopis	312
chronologie	316

**chair** Málokdo ví, že anglické slovo *chair* (křeslo, židle) odvozuje svůj původ ze slova *cathedral* (katedrála) – přičemž i v češtině máme slovo katedra, označení pro biskupský stolec. To souvisí se skutečností, že katedrála bývala sídlem mocných, vlivných a uctívaných, místem, odkud biskup „předsedal“ své diecézi. A nepočítáme-li církevní prostředí a trůny v královských síních, v Evropě se vlastně křesla a židle až do doby renesance takřka nepoužívaly. Lidé sedávali na prostých lavicích, na truhlách či jen tak na zemi. Takže i když nám dnes židle připadá jako zcela tuctová věc, po celá staletí představovala symbol úřední moci a zajišťovat pro každého samostatné místo k sezení se považovalo nejen za rozvahovačné, ale za zcela zbytečné.

Podívejme se tedy znovu na fotorealistické obrazy židlí Martina Velíška. Co znamenají? Není náhodou, že právě během renesance – mimochodem také éry rozkvětu portrétní malby – se židle a křesla staly běžnější součástí života. Tato doba zrodila samotný pojem individuality. Židle tudíž není pouhým bezobsažně všedním předmětem, jak by se mohlo zdát, ale nositelem informace o tom, jak rozdílně vnímáme jednotlivé lidi; ne jako bezejmenný dav usazený v těsných řadách jako na stadionu, ale jako samostatné a odlišné osobnosti – stejně jako je odlišná i každá jednotlivá židle. Každá židle je portrétem osobnosti: Světle hnědé čalounění sedáku a opěradla objímá ladný černý rám. Tuto netradiční židli jako by si v sedmdesátých letech někdo objednal do státního úřadu. Možná ji postavil do vestibulu knihovny, hned vedle okrasné rostliny ve velkém květináči. Prostý bílý dřevěný kousek nábytku, který strávil celá desetiletí v té samé kuchyni nasáváním veškerých pachů i kouře. Nyní to vše opět vydechuje dírkami po třískách a svou křehkostí vzbuzuje dojem veterána, který přežil bitvu se samotným časem.

Díky Velíškovu neskutečně zručnému ztvárnění fungují portréty těchto židlí jako velmi detailní výpověď o celém jejich životě. Navazují tím na tradici až úzkostlivě přesných maleb přepychově vybavených komnat z 18. století, jejichž účelem bylo vystavovat na odiv vlastníkovu bohatství a dobrý vkus – což se příliš nelišilo od prapůvodního účelu křesel –, ale také, ještě dlouho před objevem fotografie, zaznamenávat pro budoucí pokolení podobu ozdobných stylů a slohů. Z bleďomodré pohovky na jednom z Velíškových obrazů se však umělé čalounění odlupuje jako odumřelá kůže. Zcela očividně nejde o zobrazení prestižního předmětu, ale o příběh toho, jak se věci dlouhým užíváním opotřebovávají a ničí. Na tak banální střípek minulosti obyčejného kusu nábytku by v době rozkvětu maleb nákladných interiérů stěžší někdo mrhal plátnem a barvami.

Koncem 19. století se však i tento styl posunul od svého důrazu na dokumentárnost k něčemu mnohem nepostižitelnějšímu. Například často prázdné a odtažitě působící interiéry na malbách Vilhelma Hammershoie podtrhuje existenciální zasmušilost, která se velmi podobá záměrovosti díla Martina Velíška; osamoceně stojící nábytek hovoří o hluboké životní osamělosti. Dalším společným znakem – přinejmenším v případě některých Hammershoiových maleb – je vytržení Velíškových židlí z jakéhokoliv kontextu, jako by šlo teprve o jejich návrh, jako by ještě nespátily světlo světa a čekaly, až budou vyrobeny. Tím v jeho díle přibývá další skrytý význam. Už nejde jen o to, co představuje samotná židle, ale i o význam samotného jejího zpodobnění.

Kristian Vistrup Madsen, Londýn, 2018





židle DOX (Leoš Válka), 2018, olej na plátně, 145 × 113 cm



židle SAND (Adolf Seidl), 2017, olej na plátně, 145 × 113 cm





židle LUSTIG (Arnošt Lustig), 2021, olej na plátně, 145 × 113 cm



židle ARMUT (František Chudoba), 2019, olej na plátně, 145 × 113 cm



židle STREIFEN (Václav Havel), 2019, olej na plátně, 145 × 113 cm



židle KLAPP (Marta Vančurová), 2019, olej na plátně, 145 × 113 cm





Lavička, 2019, olej na plátně, 95 × 160 cm



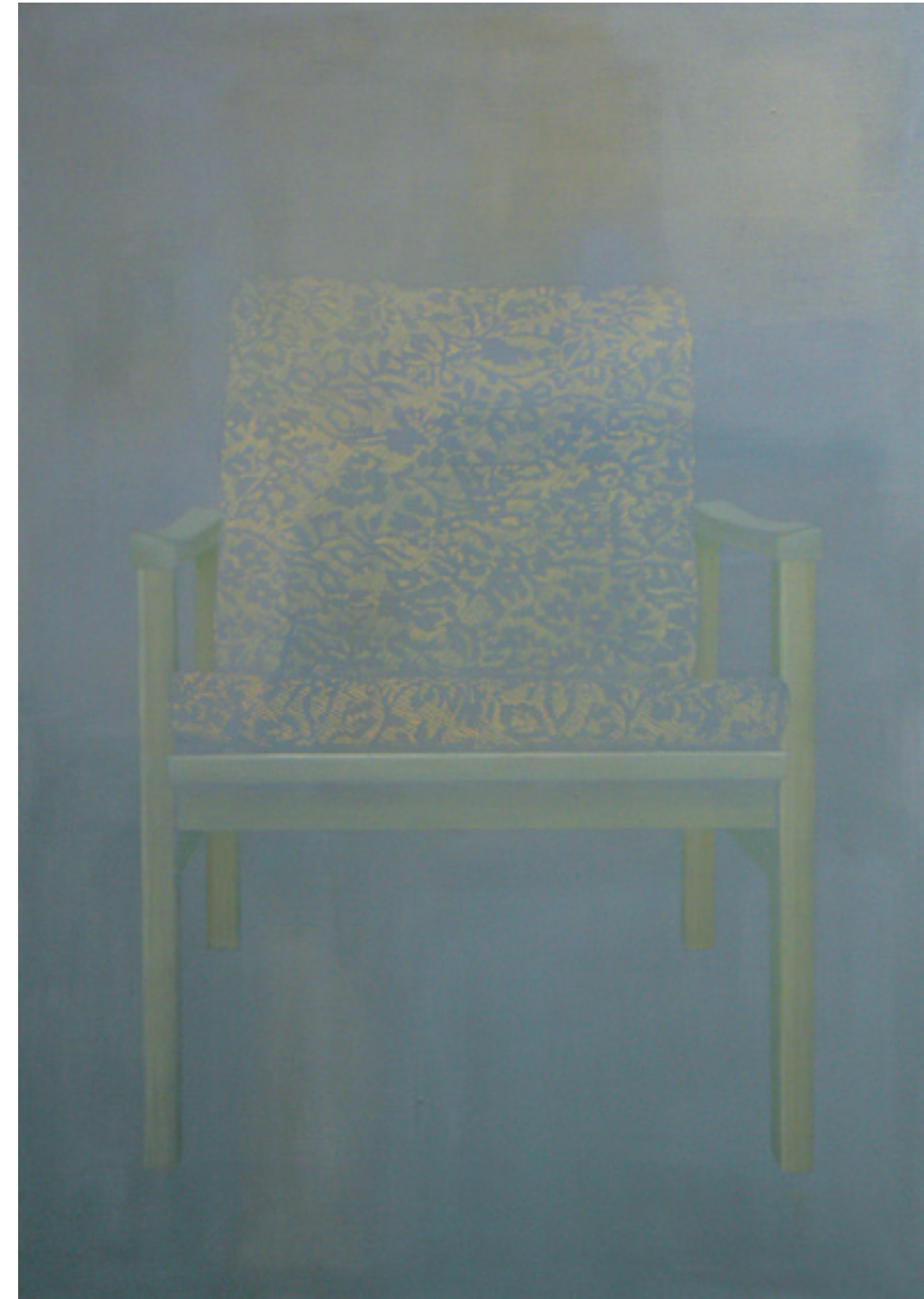


12 židliček, 2021, akryl a syntetický lak na plátně, 212 × 260 cm



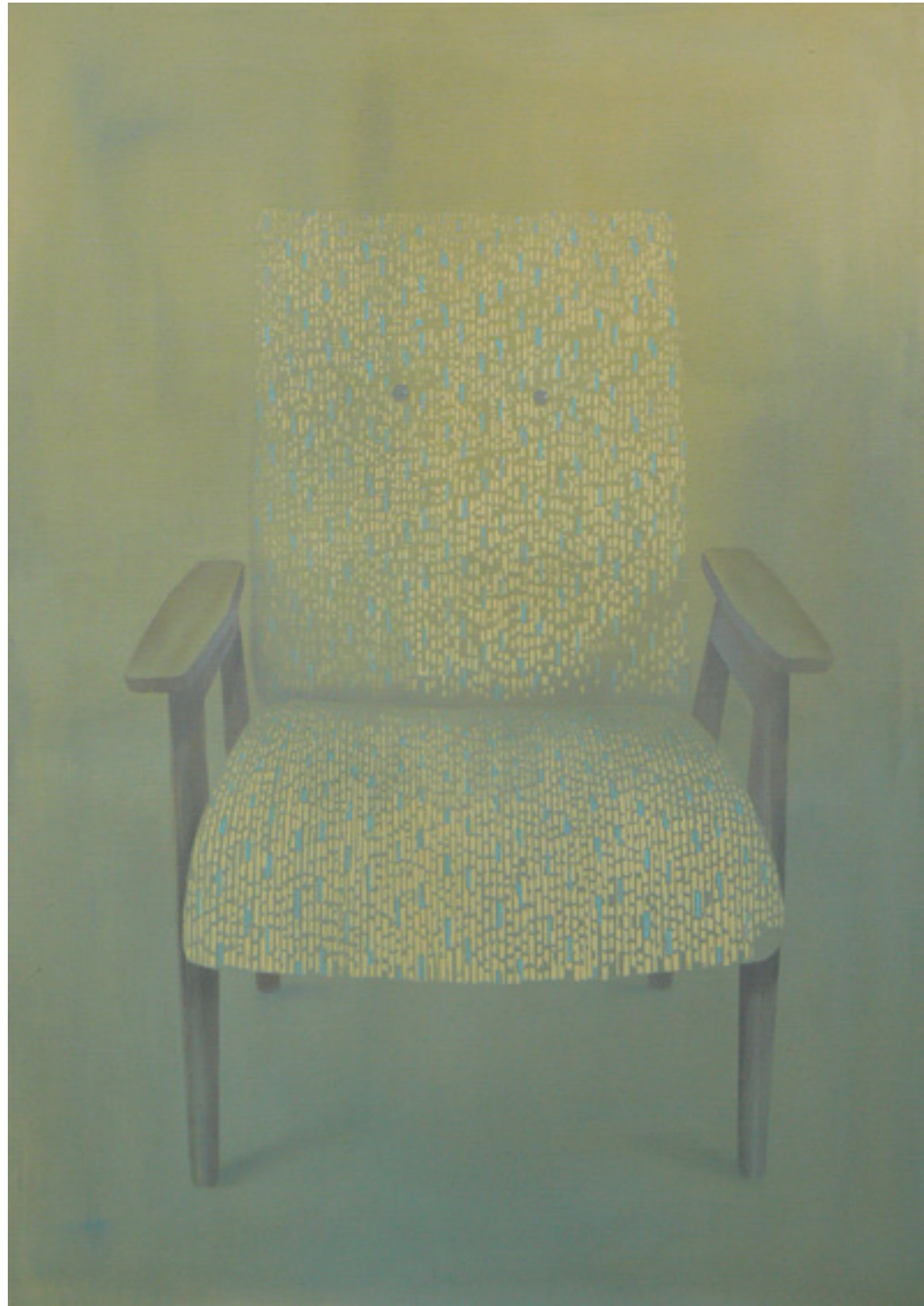


Křeslo I., 2015, akrylové fixy na plátně, 95 × 135 cm



Křeslo II., 2015, akrylové fixy na plátně, 95 × 135 cm





Křeslo III., 2017, akrylové fixy na plátně, 95 × 135 cm



Křeslo IV., 2017, akrylové fixy na plátně, 95 × 135 cm





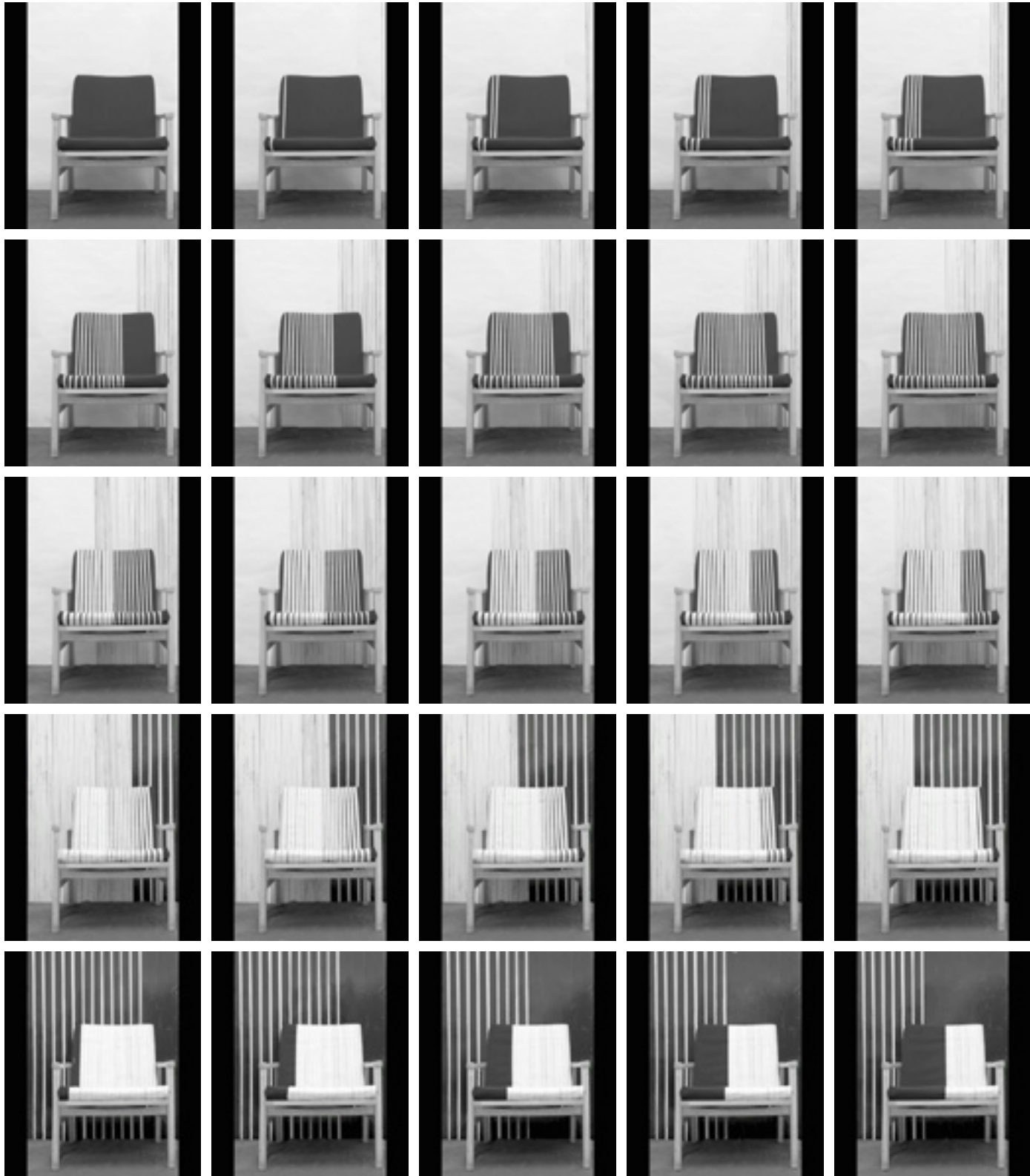
**Křeslo V., 2018, akrylové fixy na plátně, 95 × 135 cm**



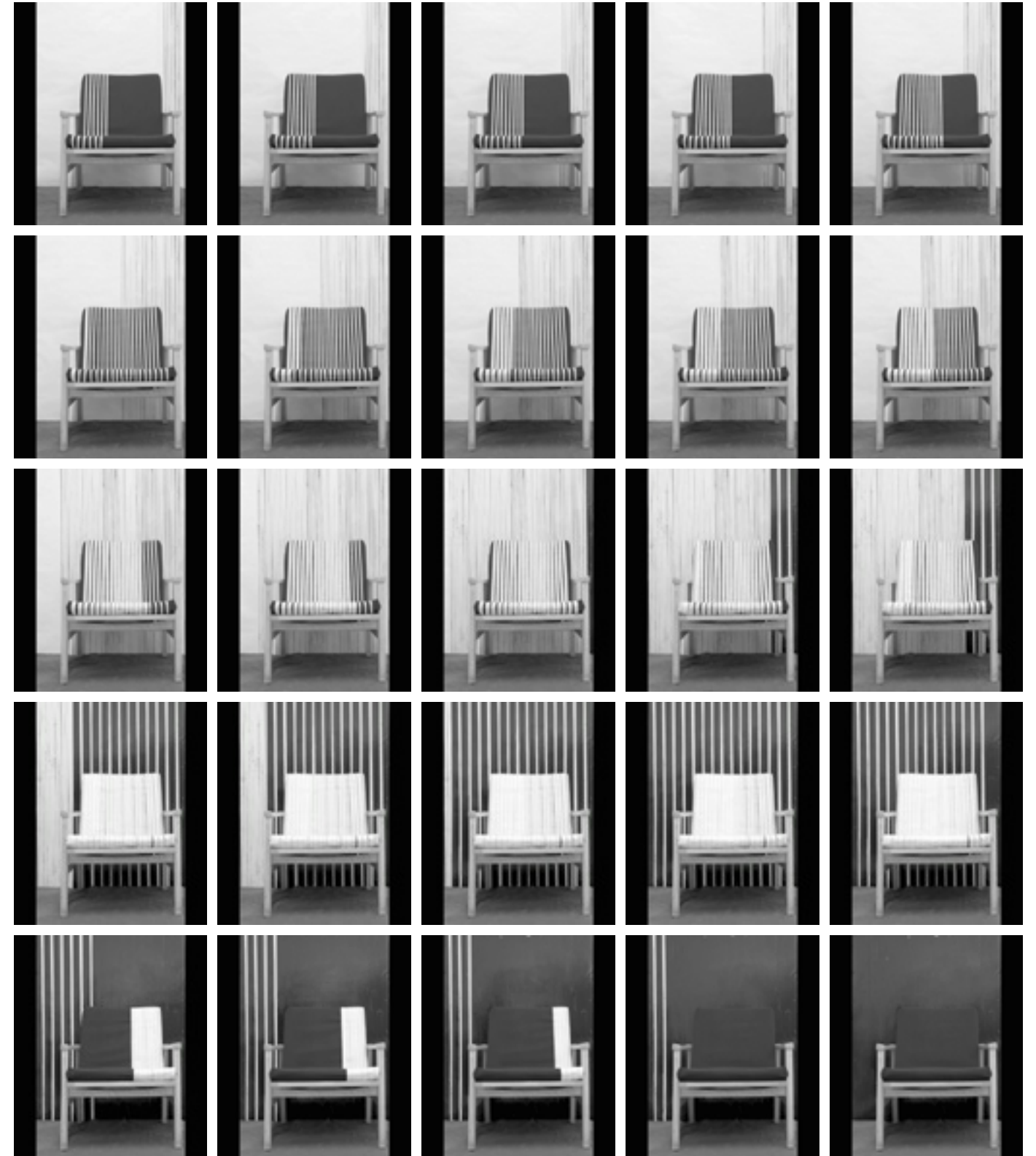
**Křeslo VI., 2018, akrylové fixy na plátně, 95 × 135 cm**



Křeslo „80“, 2017, olej na plátně, výšivka, 115 × 95 cm



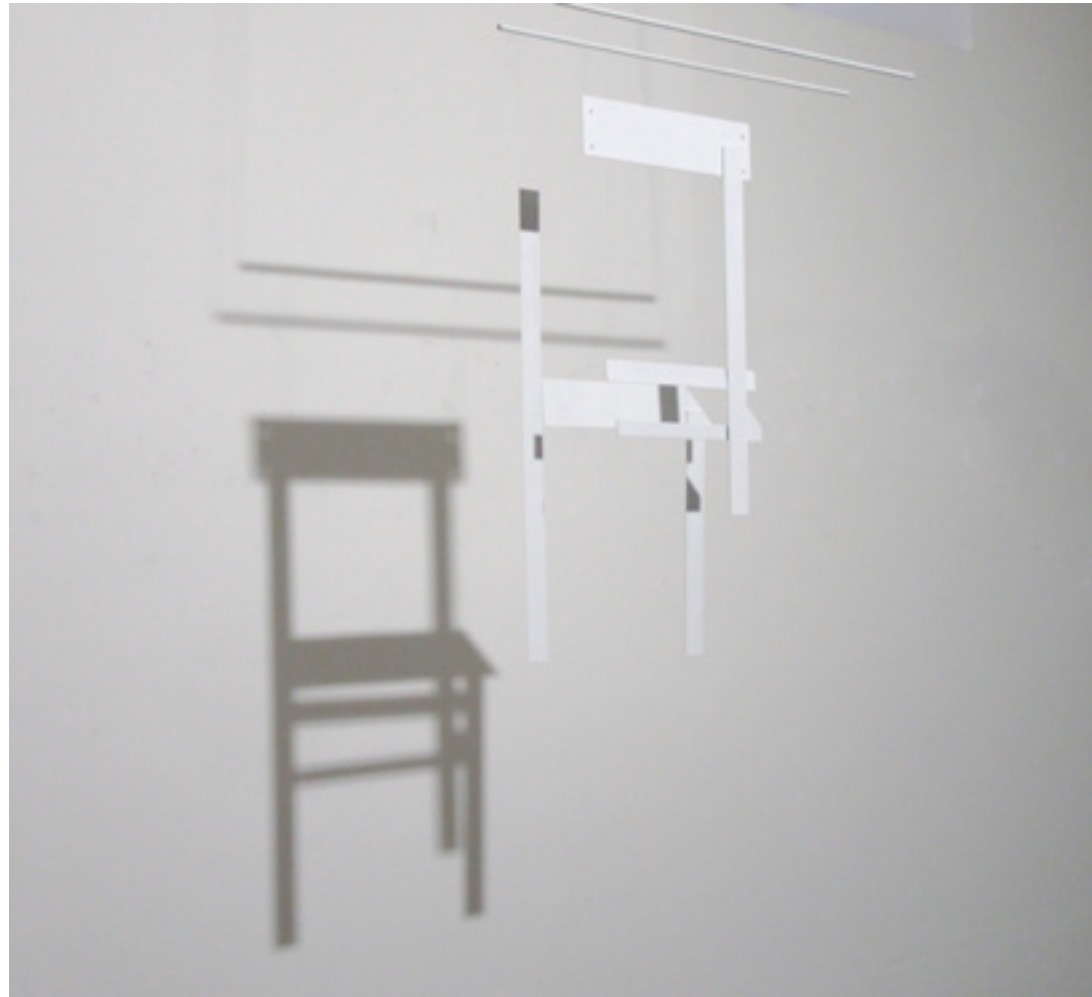
křeslo „schwarz-weiss“, 2018, animace (stojan, monitor)







židle, 2018, objekt (4 ks)



židle – stín I. (SCHATTEN I.), 2018



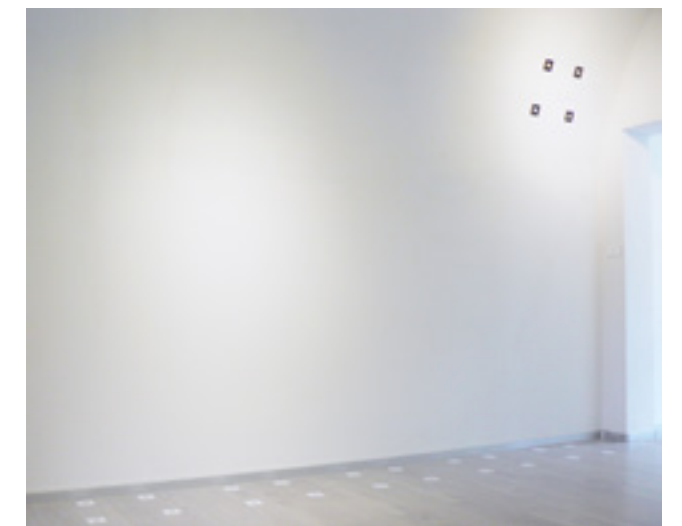
židle – stín II. (SCHATTEN II.), 2021







Místo pro 7 židlí, 2019, instalace





**canapé** Z Velíškových obrazů pohovek vyzařuje zvláštní klid. A jak by vlastně ne! Vždyť české podstatné jméno *pohovka* je odvozeno od slovesa *pohovět* si, které vzniklo z *hovět*, což je slovo, které má dnes sice více významů, avšak ten původní byl „zachovávat klid“. A na pohovce si vsuktu hováme, tedy v klidu poleháváme. A Velíškovy pohovky opravdu zachovávají klid. Čas se zastavil. Nic nechvátá. Vše je v klidu.

Ostatní pojmenování kusu nábytku, který nám slouží k odpočinku, ať už v sedě či v leže, jsou cizího původu, tedy přejatá. Kanape je synonymem k pohovce. Dostalo se nejen k nám, tedy do češtiny, ale také do jiných jazyků z řečtiny. Poněkud překvapivě je však spojeno s komárem. Těm se v řečtině říkalo *konops* a lůžkům, která byla chráněna proti těmto komárům *moskytiérou*, pak *konopeion*. Blízké slovo ke kanapi představuje *gauč*, který se do češtiny dostal přes angličtinu (*couche*) z francouzštiny a úplně původně z latiny. *Couche* je ve francouzštině rozkazovací způsob slovesa „lehat“. Ano, stále jde o nejrůznější lůžka, tedy kus nábytku, na němž můžeme v klidu spočinout. V naprosté většině jsou tyto kusy nábytku čalouněné, tedy potažené dekorační látkou. Mimochodem pojem „čalounění“ se do češtiny dostal také z fran-

couzštiny. Vznikl z názvu města – Chalons sur Marne – kde se takové látky vyráběly. Pomiňme pro teď otomany a vraťme se zpět k obrazům. Jestliže synonyma mají schopnost říci totéž jinak s určitým jemně modelovaným jazykovým a významovým odstínem, tedy nabídnout výjimečné nuance v obecné kategorii, pak stejně tak Martin Velíšek skrze malbu hovoří o tomtéž (dejme tomu o kanapi), a přece pokaždé jinak. Kanape je pro něj synonymem variací, vizuálních možností. Je to svrchovaně individualizovaná výpověď o klidu a spočinutí. A pak také o vizuální kvalitě. O kombinaci barev, materiálů, povrchů, struktur. Jsou to obrazy stejnou měrou realistické jako dekorativní. Doslovné i dostatečně volné. Obecné i individuální.

Sedačka, kanape, gauč či pohovka jsou přirozenou součástí našich interiérů. Obrazy sedaček, kanapi, gaučů či pohovek mívají tamtéž. Tedy do interiéru. U Velíškových obrazů hrozí, že se konfrontují samy se sebou. Tedy reálný předmět s obrazem. S obrazem sedačky nad sedačkou může vzniknout dichotomní pocit ne nepodobný úvahám o synonymech, kterými jsme začali. Konfrontace téhož s tímtež míří k magritteovským otázkám. A sice co je to kanape, co je obraz kanape a co je naše představa o kanapi?



Sedačka GINA, 2015, multiplicitní obraz (3dílný), olej na plátně,  
114 × 42 cm a 114 × 136 cm, dřevěný segment, 9 × 136 cm



Sedačka KISSEN, 2014, olej na plátně, 115 × 160 cm





Pohovka, 2015, akrylové fixy na plátně, 150 × 100 cm



Sedačka IKEA, 2018, olej na plátně, 120 × 155 cm





Sedačka LEINEN, 2018, olej na plátně, 135 × 195 cm





Sedačka FIEBER, 2015, olej na plátně, 97 × 166 cm



Sedačka STREIFEN, 2021, olej na plátně, 100 × 150 cm

**dialog** Slovo dialog pochází z řečtiny a označuje rozmlouvání či rozvažování. V běžném slova smyslu jde o rozhovor dvou subjektů, který vede či spíše může vést k nalezení společného stanoviska, smyslu či pravdy. Jde tedy o střetávání názorů. Důležitý je přítom fakt, aby se oba subjekty v dialogu respektovaly a vztah „já-ty“ byl v odvaze a ochotě nechat si svůj názor zpochybnit vyvážený. Jednostranné stanovisko se s názorem druhého konfrontuje a v konečném důsledku se výpověď o světě objektivizuje. Filozof Martin Buber viděl v dialogu vyjádření vztahu.

Dialog charakterizuje přístup člověka ke skutečnosti. Dialog je tvůrčí princip. V buberovském slova smyslu je pro Velíška vztah dvou realit (malované a „skutečné“-předmětné) vztahem „já-ty“, nikoliv vztahem „já-ono“. Nejde o podřízenost jednoho světa dru-

# dialog

hému, ale o respektování specifík každého ze zúčastněných světů při vědomí jejich společných kvalit. Souznívání a splývání s vědomím jedinečnosti a nezaměnitelnosti. Toto je malba skutečného předmětu a toto je skutečný předmět, říká nám Velíšek. A současně sděluje, že stoje tváří v tvář jejich spojení – uměleckému dílu (tedy ve spojení obou – malby a předmětu), není mezi nimi rozdíl. Oba participují na obecné („velké“) realitě. Oba jsou skutečné, jakkoliv každý po svém. Jejich společná skutečnost je ale vždy silnější. Je to vztah mezi myšlením a viděním. Anebo lépe dialog mezi myšlením a viděním. Jestliže v rovině vidění může soupeřit malba s předmětem a naopak, pak v rovině myšlení jsou si rovny. Zde jsou totiž oba smyslově vnímanou realitou. Oba jsou stejně reálné. Obraz i Předmět.





Dveře, 2019, olej na plátně, 240 × 60 cm, objekt, 240 × 60 cm





**Kuchyně, 2021**, olej na plátně, 115 × 130 cm, olej na dřevěné desce, 45 × 35 cm,  
olej na dřevěné desce, 18 × 22,5 cm, objekt, 170 × 65 cm



Židlička II. (vertikální přesahování), 2020, olej na plátně, 175 × 90 cm



Židlička I. (horizontální přesahování), 2020,  
olej na plátně, 90 × 175 cm





▲ Křesílko NEUSTADT, 2015, multiplicitní obraz (zdílný), olej na plátně,  
105 × 42 cm a 105 × 115 cm, dřevěný fragment

◄ Křesílko GELB, 2018, olej na plátně, 170 × 100 cm, objekt 71 × 39 × 2 cm

Křeslo FREIHEIT, 2021, olej na plátně, 147 × 119 cm





**retro** Je-li něco retro, pak to má vztah k minulosti. Přitom je dobré si uvědomit, že jistý vztah k minulosti má každý z nás. Budoucnost se stává přítomností a přítomnost posléze minulostí. Naše vědomí je pojátkem mezi těmito časy (stavy) a umožňuje nám v tomto plynutí vnímat určitou jednotu našeho já. A dovedeme se podívat zpátky. Ohlédnutí nás často nutí k poměrování. Porovnávání toho, co bylo, s tím, co je. I když občas jen tak spočineme v mysli v uplynulém. Tehdy zahlédneme minulé obrazy.

Velískova retrospekce (pohled na minulost) má jistý narativní charakter. Je tedy do jisté míry také retrodikcí (výrok o minulých událostech). Nejde totiž jen o pohled, ale také o vyprávěný příběh. Retro nábytek je kulisou pro děj, který malí více či méně naznačuje. Prostřednictvím omšelých pohovek, křesel, stolů, židlí a hraček, otlučených nekončící hrou, se autor vrací do světa zdánlivě bezstarostného a současně plného intenzivních pocitů. Do dětství. Dětská fantazie dává na první pohled klidným scénám zvláštní, magickou příchuť. Přes háčkovanou záclonu svítí zářivé slunce do místnosti na starý gauč, kredenc, plotnu. Kuchyni objímá cihlově červené, prošlapané linoleum. Ticho krájí unavené tikání hodin. Závěs s drobným vzorkem na aluminiové tyči schovává tajemství. Židle s vybledlým zeleným přehozem čeká na svou slavnostní

# retro

příležitost. Babička podřimuje nad křížovkou a podvečer hlídá plyšový medvídek. Po dědovi, po tátovi, po strýci. A hlavně potichu...

Na prvních obrazech, v nichž se Velíšek vrací zpět v čase, figuruje postava plyšového medvídky. Je jedinou „postavou“ jinak liduprázdných prostorů na obrazech. To mu dává naléhavost. Je opuštěný? Nebo ztracený? Skrze plyšovou hračku si však Velíšek klade mnohem vážnější otázku: opouštíme svou minulost, nebo ji ztrácíme? Je to vědomý či nevědomý akt?

Velíškův malířský projev je v prvních pracích expresivnější, děj excitovanější. Postupně se však vše zklidňuje. Dynamika tahů štětcem i barevnost se tlumí. Posléze medvídek mizí (možná tak, jak s časem, tedy dospělostí, mizí z našeho pokoje, života i vědomí) a interiér místnosti zůstává zcela prázdný. Jako by se nejenom děj, ale spolu s ním logicky i čas, zastavil. Jenže je to jen iluze, čas plyne dál. Nestojí a nečeká. Jeho obraz bledne. Postupně se ztrácí. Snad proto mluvíme o ztraceném čase, kam se ale lze v mysli alespoň podívat zpět. Ohlédnout se. Nelze už sice nikdy být znovu zúčastněným, ale lze být znovu a znovu divákem. Tedy pokud máme paměť. Nebo fantazii?

Yari Vaniscotte



Měda Běda, 1999, olej na plátně, 115 × 160 cm



Běda Měda, 1999, olej na plátně, 125 × 150 cm





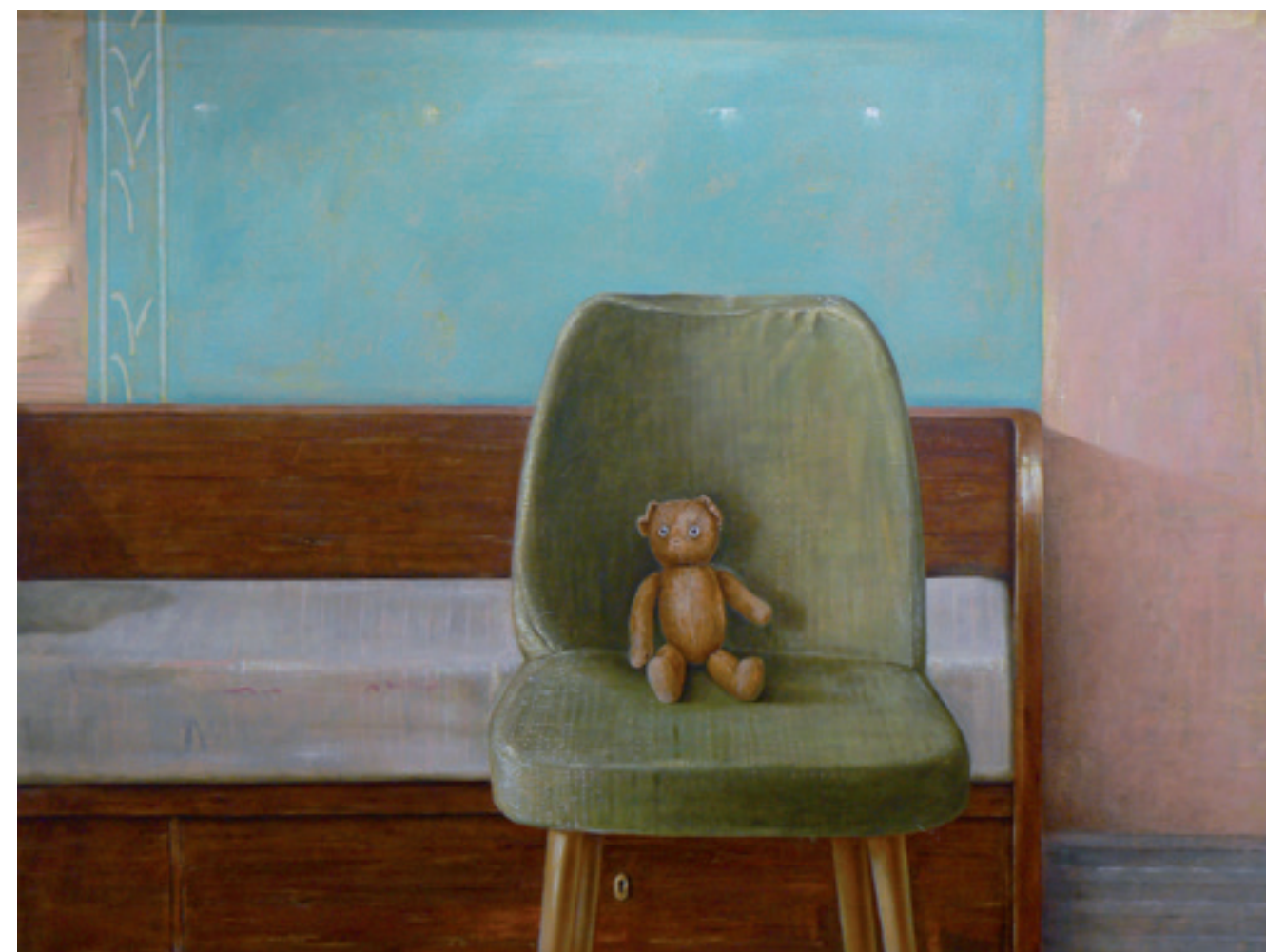
Medvěd v pokoji (Nech medvěda na pokoji) I., 2007, kombinovaná  
technika, 55 × 75 cm



Medvěd v pokoji (Nech medvěda na pokoji) II., 2008,  
kombinovaná technika, 55 × 75 cm



Ložnice I., 2009, olej na plátně, 114 × 156 cm, soukromá sbírka, Praha



Ložnice II., 2010, olej na plátně, 114 × 156 cm





Obývák I., 2015, olej na plátně, 130 × 160 cm



Obývák II., 2015, olej na plátně, 130 × 170 cm





**Stůl I., 2013**, olej na dřevěné desce, 85 × 115 cm, soukromá sbírka, Praha



**Stůl II., 2014**, olej na plátně, 171 × 116 cm



Stůl III., 2015, olej na plátně, 105 × 150 cm



Stůl IV., 2015, olej na plátně, 105 × 150 cm





**Kredenc, 2012, olej na plátně, 115 × 160 cm**



Zeď, 2010, olej na plátně, 75 × 110 cm



V kuchyni, 2017, olej na plátně, 95 × 130 cm





Křeslo ROSA, 2014, olej na plátně, 130 × 160 cm



Křeslo GRAU, 2014, olej na plátně, 125 × 165 cm





Couple I., 2020, olej na plátně, 33 × 48 cm





Couple II., 2020, olej na plátně, 33 × 42 cm





Couple III., 2020, olej na plátně, 33 × 45 cm



**říjen** Martin Velíšek je konceptuálně uvažující malíř. Podmiňuje tvorbu myšlenkou, fyziologicky propojuje konceptuální principy a virtuózně zvládnutou malířskou techniku. Téma časovosti je spolu s relativizací pohledu na věc principem Velíškovy pohledu na svět. Je to pro něj přitom otázka filosofická i výtvarná. Tedy otázka myšlenkového i smyslového uchopení.

Pomíjivost a proměna jsou také osou jeho časosběrného cyklu „Říjen“. Jde v něm o jablka systematicky malovaná po dobu jednoho měsíce. Třicet jeden den, třicet jedno jablko. Malíř každého říjnového dne v zahradě zvedl z trávy pod stromem jedno jablko, aby je portrétoval a učinil tak výjimečným, jedinečným, a paradoxně přes proces odcházení věčným. Individuální přístup k individualitě jablka povyšuje plod na cosi výjimečného, čímž bezesporu vždy každý živý organismus, byť by to byl zástupce flory, je. Žádné jablko není stejné jako to druhé. Jsou to jedinečná stvoření přírody, jejichž tvar, barva atd. sice vykazují společné rysy, přece však mají svá specifika, individuální nuance, jedinečnosti. Tento mentální a současně malířský přístup, totiž důraz na fyziologickou výjimečnost, jedinečnost se blíží přístupu portrétisty. Ostatně takto také můžeme celý cyklus číst – tedy jako portrétní galerii osobností – jablek. Svět se spíše než z kategorií sestává z jednotlivostí. Ke kategoriím do-

spíváme generalizací a zobecňováním. Ale žijeme v jednotlivostech a mnohosti. Naštěstí! Jsme ale schopni je ještě dnes vnímat? Nemítí náš svět k univerzální jednotě a obecnosti? Toužíme po dokonalosti. V mnoha směrech. A tak jsou do luxusních obchodů pro bohaté klienty vybírána, mimo jiné, jablka ideálně tvarově, barevně, i pokud jde o velikost podobná, ne-li téměř totožná. Zákazník pak totiž nemusí váhat, které vybrat. Všechna jsou stejně dokonalá! Je to ale realita? Možná pak totiž lze váhat v jiném směru, a sice zda jsou tato jablka opravdu přírodní, anebo zda jsou to dokonalé plastové vylisky či odlitky. Příroda si vždy zakládala na diverzitě. A na jisté nedokonalosti. Ta je znakem živoucího. Martin Velíšek rozhodně není zákazníkem luxusního obchodu. Také si totiž libuje v rozdílech mezi jablky. Čím větší, tím lepší. A k tomu je ideální čas, kdy ideální stav jablek začíná brát ideálně za své... V říjnu již padanky mají za sebou všelicos, na jednotlivých minimalistických zátiších se však neodehrává pouze zmar. Malíř nekonstatuje jen samotné tlení, ale rozvíjí divukrásnou škálu nových překvapivých barev, jimiž rozehrál v plísňích a moniliózách jeho paletu druhý život hničících plodů podzimu. Hnití plodí žití.

Lucie Šiklová, Praha, 2018







Jablko # 1 (1. října), 2015, olej na dřevěné desce, 27 × 38 cm



Jablko # 2 (2. října), 2015, olej na dřevěné desce, 27 × 38 cm



Jablko # 13 (13. října), 2015, olej na dřevěné desce, 27 × 38 cm



Jablko # 28 (28. října), 2015, olej na dřevěné desce, 27 × 38 cm





Jablko # 10 (10. října), 2015, olej na dřevěné desce, 27 × 38 cm



Jablko # 23 (23. října), 2015, olej na dřevěné desce, 27 × 38 cm



Jablko # 5 (5. října), 2015, olej na dřevěné desce, 27 × 38 cm



Jablko # 30 (30. října), 2015, olej na dřevěné desce, 27 × 38 cm





Jablko # 8 (8. října), 2015, olej na dřevěné desce, 27 × 38 cm



Jablko # 12 (12. října), 2015, olej na dřevěné desce, 27 × 38 cm



Jablko # 17 (17. října), 2015, olej na dřevěné desce, 27 × 38 cm



Jablko # 21 (21. října), 2015, olej na dřevěné desce, 27 × 38 cm





Jablko # 11 (11. října), 2015, olej na dřevěné desce, 27 × 38 cm



Jablko # 22 (22. října), 2015, olej na dřevěné desce, 27 × 38 cm



Jablko # 27 (27. října), 2015, olej na dřevěné desce, 27 × 38 cm



Jablko # 31 (31. října), 2015, olej na dřevěné desce, 27 × 38 cm





**still life** Zátíší jako malířský žánr není uzavřenou kapitolou, ačkoliv má za sebou mnohasetletou historii. Ta začíná antickým malířstvím a pojí se s příběhem o oklamání Parrhasia Zeuxidem namalovanými hrozny, respektive Zeuxida Parrhasiem v případě malované roušky, závěsu. Ono klamání je důsledkem malířské iluze, která věci „tiše stojící“ zachycuje na obraze tak dokonale, že je naše smysly mohou považovat za skutečné.

Zátíší se plně rozvíjí v nizozemském malířství 17. století. Právě k němu se Martin Velíšek často obrací. Jeho inspirace ale není jednostranná. Má podobu navazování na myšlenkové procesy žánru vlastní, podobu transformace obsahu v sémantické rovině, podobu tvarové či barevné asociace v „symbiotických“ dvojicích, konfrontace barevnosti, zvětšení, výřezu atp.

Velíšek systematicky hledá místa, kam noha (přesněji ruka) malíře, který se zátíší věnoval před ním, dosud nevstoupila. Na první pohled se zdá, že jich není mnoho, že bylo vše řečeno. Právě toto svazující paradigma je však východiskem a motivací pro Velíškovu hledání. Autor si totiž libuje v druhých pohledech. V dialogu

s již řečeným. Rád potězkává vyřčená řešení a vede s nimi polemický rozhovor.

Ze všeho nejvíce si Velíšek zamiloval citrony. Ví o nich hodně. Slovo hodně u něj hraničí s posedlostí. Ostatně o nich napsal dvoustředstránkovou disertaci (Dějiny citronu). (Nejen) skrze ně hledá rovnováhu mezi plným a prázdným prostorem. Prázdný v jistém smyslu může znamenat plný. Plný významů, plný ve své naléhavosti. Je to hledání hranice „Vanitas“, typem zátíší, v němž je prázdnota synonymem marnosti, prchavosti a nicotnosti existence.

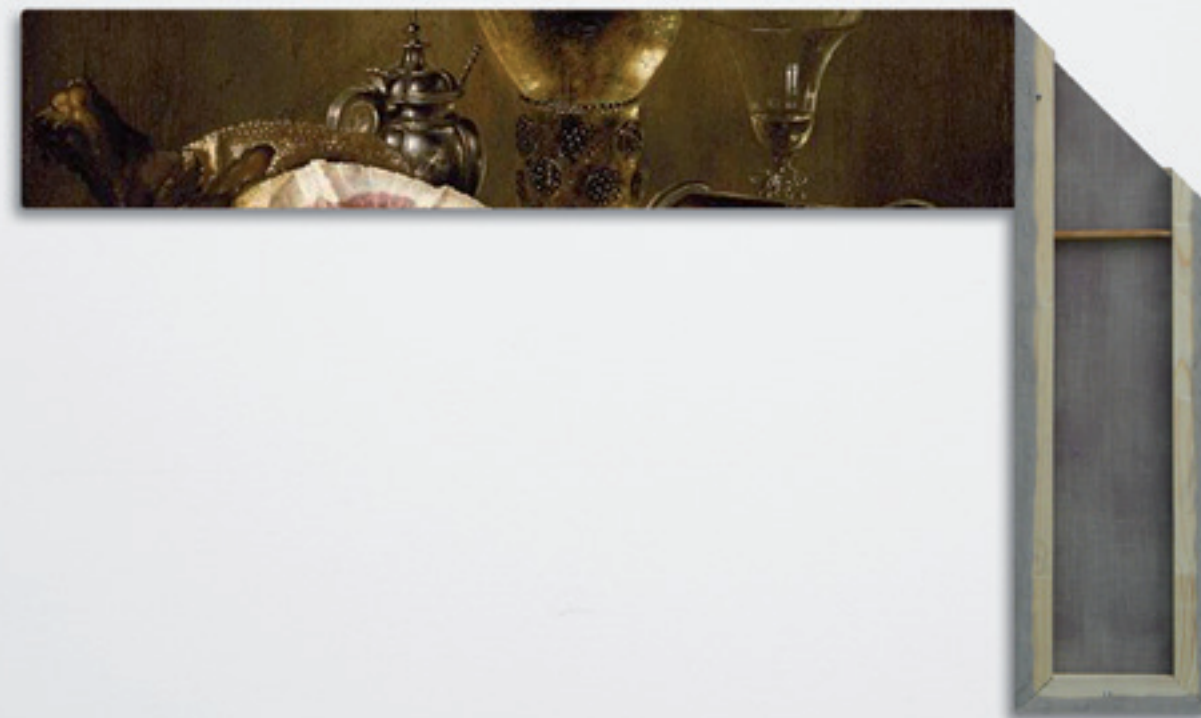
V konečných důsledcích pracuje Velíšek s vlastní dvacetiletou zkušeností. Nizozemská barokní východiska integroval latentně do svého uvažování o zátíší jako takovém. Odkazuje se k nim tedy i nepřímo, skrze vnitřní principy. Rozvíjí obsah i formu. Vrací se znovu a znovu na začátek, hledá v minulosti, aby legitimizoval své snažení v přítomnosti a vytvořil prostor pro řešení budoucí. Řešení, která by měla paradoxně překročit tuto lineární kauzalitu.

Yari Vaniscotte, Paříž, 2012





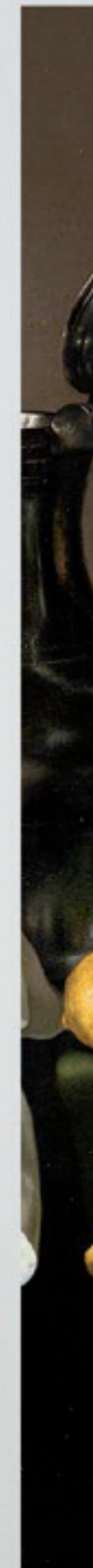
Zátiší # 5 (still lifes), 2009, olej na plátně, 20 ks 30 × 30 cm



Zátiší # 6 (přeložené zátiší), 2009, olej na plátně, 152 × 88 cm (š. 22), soukromá sbírka Berlín



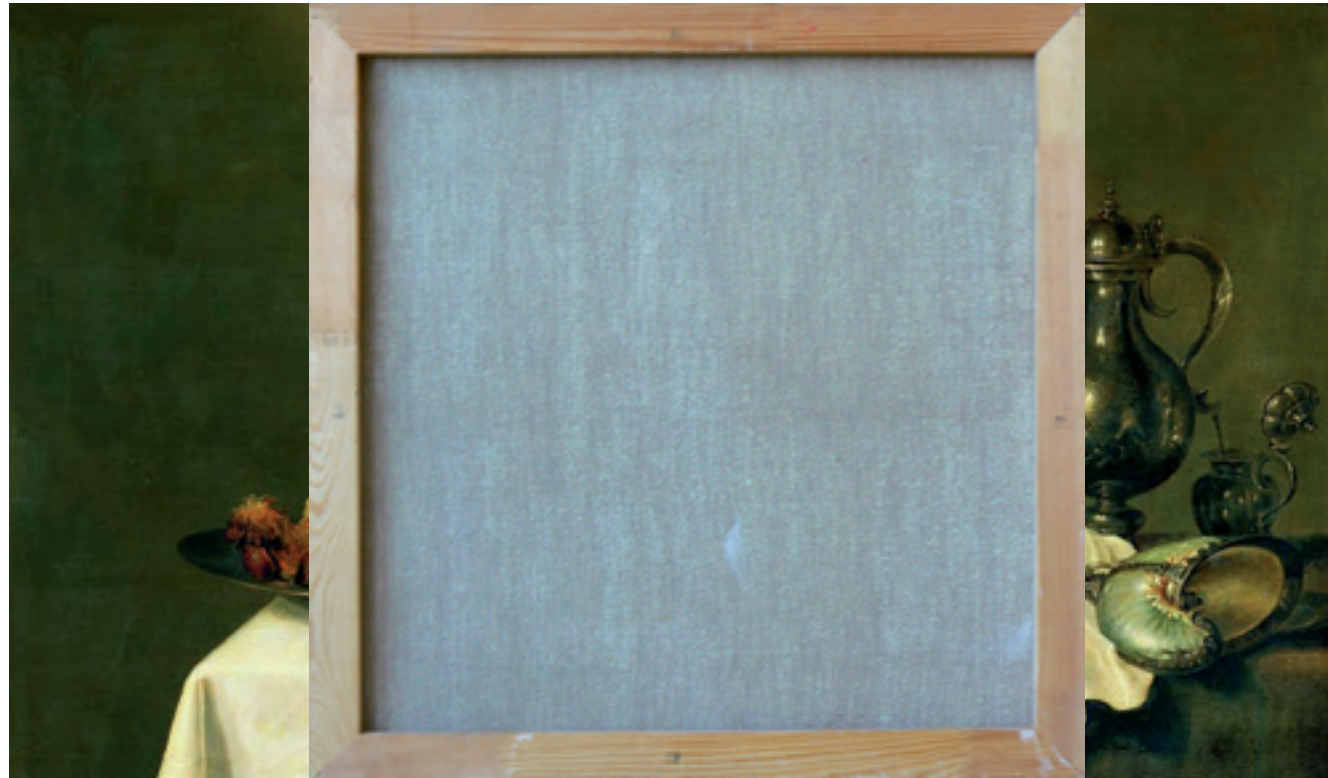
Zátiší # 11 (vertikální zátiší), 2012, olej na plátně, 15 × 195 cm







*Zátiší s kobercem, 2011, olej na plátně, 100 × 140cm + akryl na plátně 100 × 140 cm, soukromá sbírka, Mnichov*



Zátiší # 1 (líc-rub-líc), 2007, olej na plátně, 100 × 55 cm (20 × 55 cm, 60 × 55 cm, 20 × 55 cm)



Zátiší bez citronu II., 2008, olej na plátně, 95 × 112 cm





Citron I., 2003, olej a akryl na plátně, 115 × 145 cm, v majetku MZV, Černínský palác, Praha



Citron II., 2013, olej a akryl na plátně, 120 × 145 cm, v majetku MZV, Černínský palác, Praha



Květinové zátiší, 2011, olej a akryl na plátně, 170 × 120 cm, soukromá sbírka, Vídeň



Zátiší s čínským porcelánem, 2014, olej a akryl na plátně, 155 × 110 cm





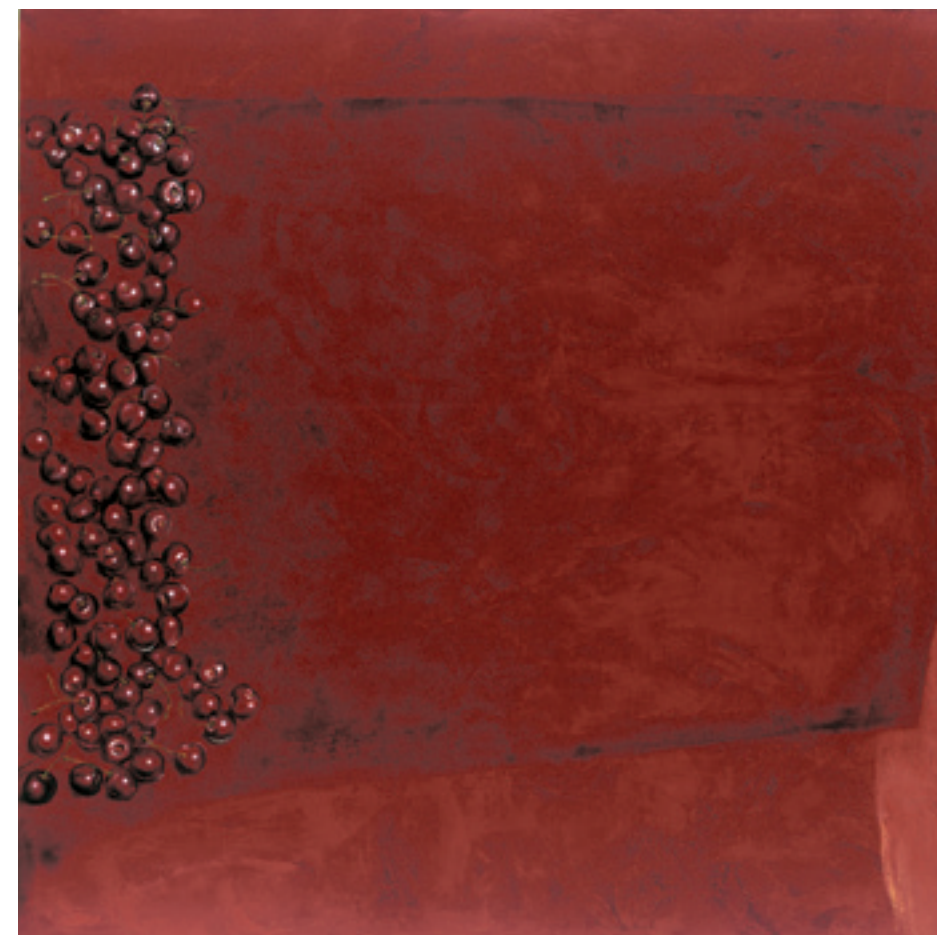
**Jablka, 2006, olej na plátně, 110 × 140 cm, v majetku MZV, Washington, USA**



**Pomeranče, 2006, olej na plátně, 74 × 74 cm, v majetku MZV, Washington, USA**



Hrušky, 2006, olej na plátně, 101 × 123 cm, v majetku MZV, Washington, USA



Třešně, 2006, olej na plátně, 74 × 74 cm, v majetku MZV, Washington, USA

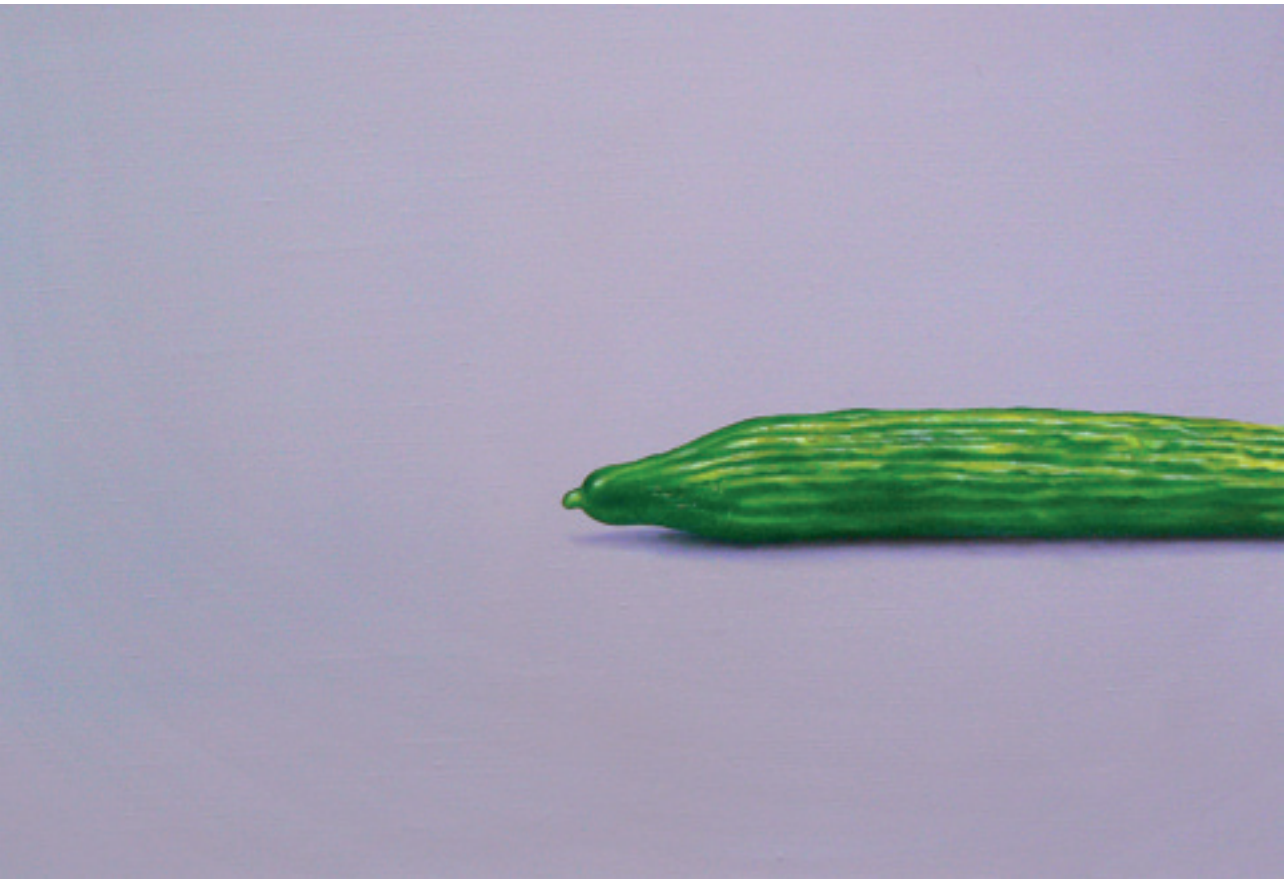




Levitující citron, 2003, olej na dřevěné desce, 115 × 86 cm, v majetku MZV, Ottawa, Kanada



Koblihy, 2003, olej na dřevěné desce, 115 × 86 cm, soukromá sbírka, Praha



Okurka, 2015, olej na plátně, 2 ks 85 × 55 cm, 2 ks objekty Ø 6 cm, 3 cm





Kořenová zelenina, 2013, olej a akryl na plátně, 100 × 27 cm, 19 ks objektů, délka 4–15,5 cm, soukromá sbírka, Praha



Mražená zelenina, 2003, olej na dřevěné desce, 115 × 68 cm, soukromá sbírka, Praha



Z cyklu „dvojice“:

Jablka, 2007, olej a akryl na plátně, 50 × 25 cm

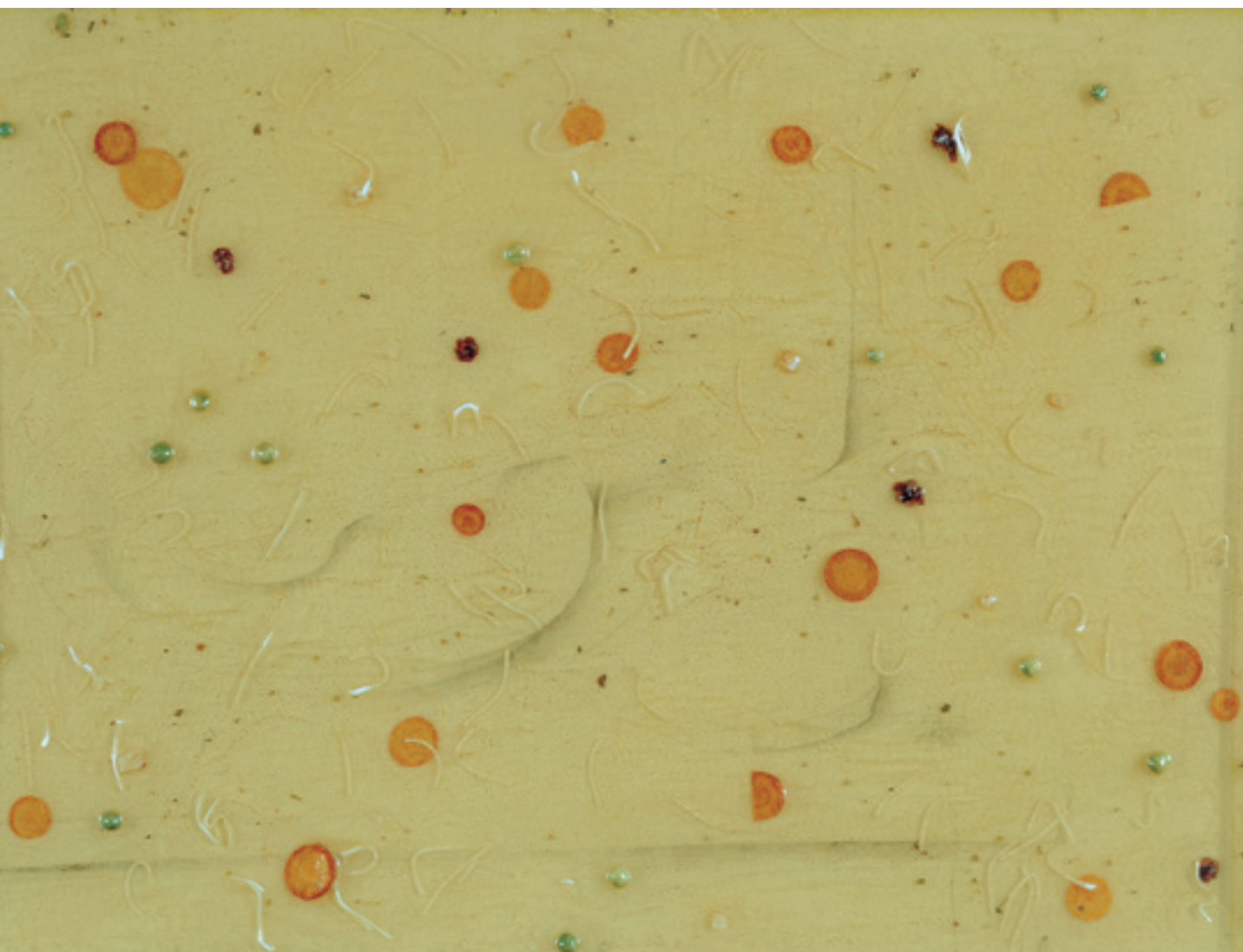




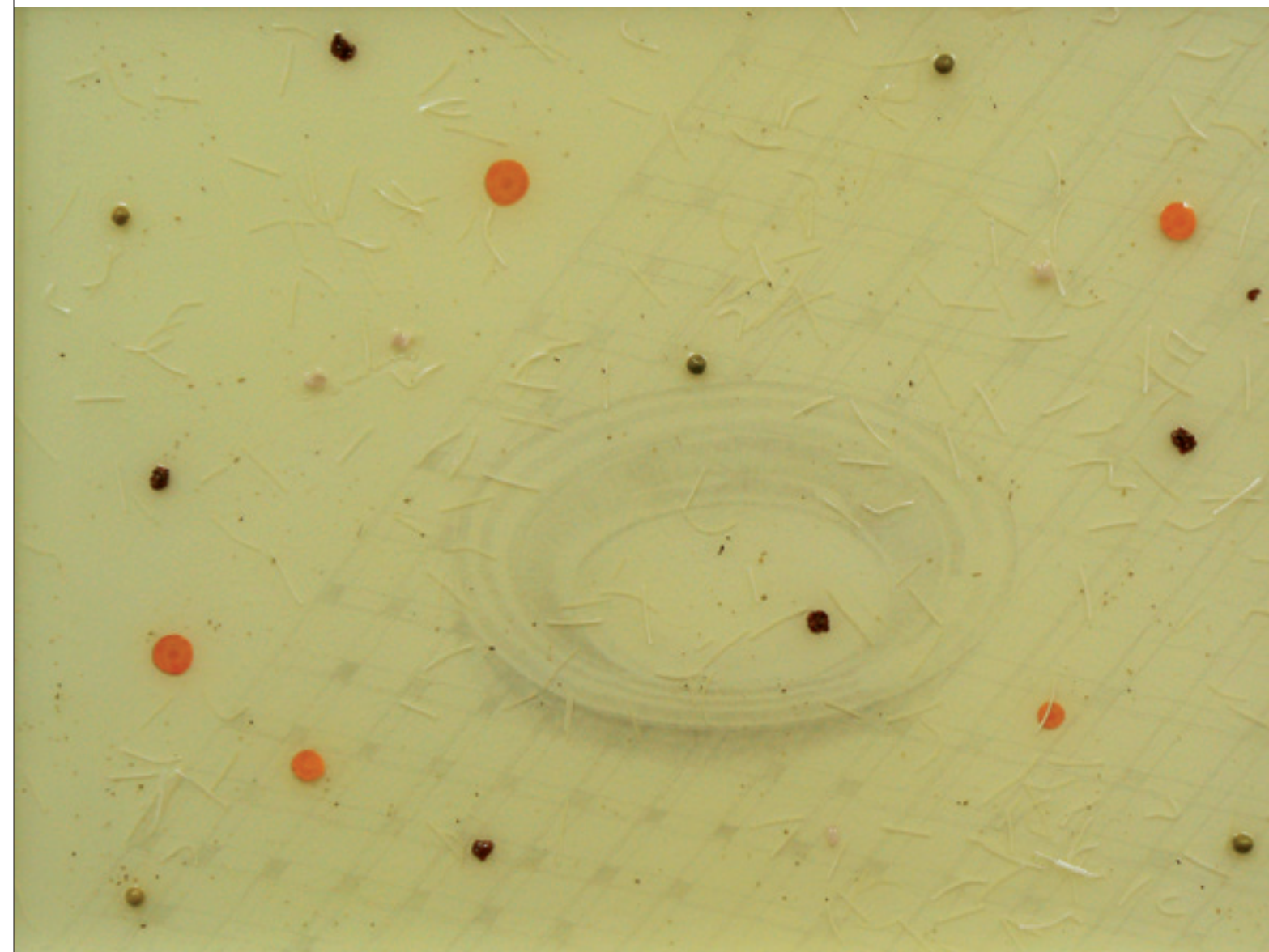
Díptych „Čaj s Citronem“:  
Čaj, 2002, olej na plátně, 157 × 109 cm



Díptych „Čaj s Citronem“:  
Citron, 2002, olej na plátně, 157 × 109 cm



Zátiší s polévkou I., 2002, kombinovaná technika, 39 × 21 cm, soukromá sbírka, Praha



Zátiší s polévkou II., 2014, kombinovaná technika, 58 × 44 cm, soukromá sbírka, Praha





Zátiší v aspiku, 2002, kombinovaná technika, 39 × 21 cm, soukromá sbírka, Praha



Zátiší s okurkami, 2002, kombinovaná technika, 39 × 21 cm, soukromá sbírka, Praha



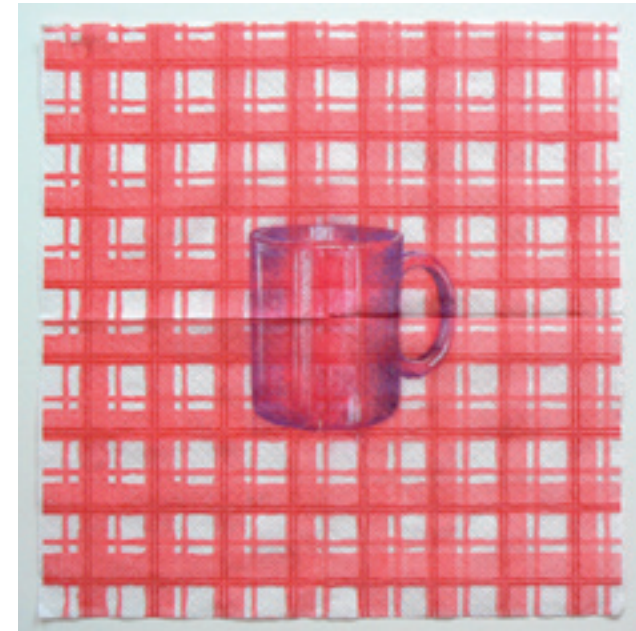


Z cyklu „oběd z IKEA“:  
**Polévka**, 2013, akryl na kartonu, sítotisk na plastové fólii,  
100 × 70 cm



Z cyklu „oběd z IKEA“:  
**Vepřo-knedlo-zelo**, 2013, akryl na kartonu, sítotisk na plastové fólii,  
100 × 70 cm





Hrnek # 1-4, 2014, suchý pastel, pigment a grafit na ubrousku, 33 x 33 cm (každý)

**lampy** Světlo je předpokladem života. A samozřejmě také předpokladem vzniku a vnímání výtvarného umění. Ale může být také jeho inspirací a ústředním námětem. V tomto případě se vedle denního, přirozeného světla posouváme také k tomu umělému. Lze s ním totiž snáze manipulovat, lze ho snáze ovládat. A to i pokud jde o obsah sdělení či specifickou formu. Nokturnália, noční zátiší osvětlená svíčkou, jsou specifickým druhem zátiší, etablovaným v Nizozemí, ale také severním Německu v 17. století. Vzpomeňme například na Georga Flegela, malíře s českými kořeny, a řadu jeho obrazů. Obraz svíčky se však z umění se 17. stoletím neztrácí. Například německý malíř Gerhard Richter se v 80. letech 20. století věnoval tématu svíčky opakovaně. Zátiší se svíčkou mají svou jedinečnou intimní atmosféru. Mají tajemství. A také jakýsi hlubší smysl.

Světlo bylo odjakživa spojované s teplem, bezpečím, rodinným krbem. Stálo proti tmě, strachu a nevědomosti. Zdroj světla se však s časem mění. Od otevřeného ohně přes nejrůznější pochodně a louče či kahany došlo lidstvo ke svíčkám. Jestli je typickým zdrojem světla barokních nokturnálií právě svíčka a Gerhard Richter na ní svým věcným konstatováním navazuje, jde Martin Velíšek v čase, a tedy i technologii dál. Pracuje na obraze se zdrojem světla, jež je vlastní 20. (i 21.) století, totiž se žárovkou. Věcnost tedy dostává navíc technický rozměr. Věcný a technický však nutně neznamená studený. Zejména tehdy, když žárovka svítí. Teplo však v tomto případě neznamená jen to Celsiovou či Kelvinovou stupnicí měřitelné, ale

# lampy

také, a vlastně především, to lidské. Žárovka nad stolem, u něhož se schází rodina, přátelé, tedy ti, které světlo i vztahy pojí.

Žárovka je umělý zdroj světla. Je to jednoduché zařízení sloužící k přeměně elektrické energie na světlo. Tenkým wolframovým vodičem protéká proud a zahřívá ho. Žárovka pak září. Podle novodobých výzkumů sestrojilo žárovku nezávisle na sobě asi 20 vědců ještě před Edisonem. Každopádně Edison byl první, kdo si ji nechal v roce 1879 patentovat. První žárovka byla rozsvícena v témže roce 21. října a svítila 40 hodin! Na světové výstavě v Paříži v roce 1881 už svítily žárovky takové, jak je známe dnes, tedy s normovanou šroubovací patičí E 27. Lze tedy říci, že si svítíme na svět 140 let. A bereme to dost možná jako samozřejmost. Žárovka je dnes věcí každodenní, banální. Pokud se ale nestane námětem pro obraz.

Poměr světla (či jeho zdroje) a tmy má svůj význam. Uprostřed tmy se leskne sklo žárovky s vnitřní kresbou žhavicí spirály a skleněné konstrukce. Porcelánová objímka a modro-hnědý drát.

Realitou díla je nejen čitelný námět, ale také obtížně čitelný svět vnitřních pohnutek, dobový (životní) a kulturní kontext. Věcné konstatování je na rozdíl od emocí a vnitřního pnutí snáze čitelné. Přesto není jedinou zprávou o viděném. V žárovce je svým způsobem skrytá minulost člověka. Oheň v pravěké jeskyni, pochodeň na zdi středověkého domu, petrolejová lampa i svíčka na dřevěném stole... Jsou v ní skryty všechny příběhy, které se kdy na rozhraní světla a tmy udály.





Žárovka (tma), 2020, olej na plátně, 111 × 153 cm



Žárovka (světlo), 2020, olej na plátně, 111 × 153 cm



Žárovka I., 2018, olej na dřevěné desce, 28 × 37 cm



Žárovka II., 2018, olej na dřevěné desce, 28 × 37 cm





**Žárovka III.**, 2018, olej na dřevěné desce, 28 × 37 cm



**Baterka**, 2018, olej na dřevěné desce, 28 × 37 cm

**mlha** Podle definice v meteorologickém slovníku je mlha atmosférický aerosol sestávající z velmi malých vodních kapiček, případně drobných ledových krystalků rozptýlených ve vzduchu, který zmenšuje vodorovnou dohlednost při zemi pod jeden kilometr. Tato definice však neříká vůbec nic o pocitech, které v nás mlha vyvolává. Jenže to je právě to, co mlha dokonale umí. Totiž vyvolávat pocity, emoce, nálady. Většinou melancholické, zamyšlené, tiché. A tak trochu neklidné a nejisté. Možná pro tu nejasnost obrazu, pro ty mlhavé obrysy.

Mlhu máme celkem logicky spojení s krajinou. Vlastně to z její definice vyplývá. Na rozdíl od mraku, jehož definice je vlastně identická, se totiž mlha dotýká zemského povrchu. Vnímáme ji tedy v souvislosti s krajinou, a tedy samozřejmě v exteriéru. Těžko někde v místnosti mlhu zažijeme. Za mlhou musíme ven. Či alespoň k oknu. Tedy minimálně pohledem upřeným ven. Krajinu v mlze si vybral za své téma i malíř Martin Velíšek. Podobně jako v jiných tématech rád vypráví a současně trochu zamlčuje. Mlha je pro tento způsob výtvarné komunikace, zdá se, ideální. Krajina v mlze je částečně viditelná a částečně neviditelná. Objevuje se, nebo ztrácí?

Mlha neodhaluje našemu zraku vše. Neumožňuje nám vidět vše jasně a zřetelně, ale současně není úplně skoupá na zrakovou informaci

(jako například tma) a nechává nás obraz přece jen tušit. Leccos zůstává jen v náznaku. Záleží na tom, jak hustá taková mlha je. Tato skrytost, to svým zvláštním způsobem nevyčtené, je prostorem pro naši fantazii. A je zdrojem jistého tajemství.

Mlha je způsobem rozostření, které sjednocuje. Tlumí rozdíly a vyvažuje podstatné a nepodstatné. Vše, co vidíme (respektive nevidíme), staví do jedné významové roviny. Nic není více ale ani méně důležité. Všechno má stejnou váhu. V mlze není žádné místo v našem zorném poli dokonale zaostřené, na nic tím pádem není oko upozorňováno, vše je tak stejně podstatné, anebo lépe vlastně stejně nepodstatné. Pocit vzdálenosti a umístění v prostoru se relativizuje a znejasňuje. Do mlhavého obrazu se více a snáze propadáme. Jako by si nás vtahoval do sebe. Mlha nás překračuje a objímá. A mlha nás spojuje. S krajinou jsme díky mlze měkce, ale jistě spojeni.

V nížinách je průměrný počet dní s mlhou asi 50 až 70 za rok. Na horách přirozeně vyšší. Tradičním obdobím pro mlhy je u nás období od října do prosince. S Velíškovými obrazy však mlha překračuje tyto parametry a stává se součástí našeho života doslova každý den, bez ohledu na teplotu povrchu země, vzduchu i bez ohledu na rosný bod.





Velká mlha I., 2017, olej na dřevěné desce, 65 × 125 cm



Velká mlha II., 2017, olej na dřevěné desce, 65 × 125 cm



**Dvojitá mlha I.**, 2018, olej na desce, plexisklo, 50 × 70 cm



**Dvojitá mlha II.**, 2018, olej na desce, plexisklo, 50 × 70 cm





Dvojitá mlha III., 2018, olej na desce, plexisklo, 50 × 70 cm



Říjnová mlha, 2020, olej na plátně, 100 × 145 cm



Listopadová mlha, 2020, olej na plátně, 100 × 145 cm





**Krajinný výřez I., 2019**, olej na dřevěné desce, 120 × 175 cm,  
olej na plátně, 55 × 18 cm



**Krajinný výřez II., 2020, olej na dřevěné desce, 120 × 175 cm,  
olej na plátně, 40 × 55 cm**



# akt(uálně)

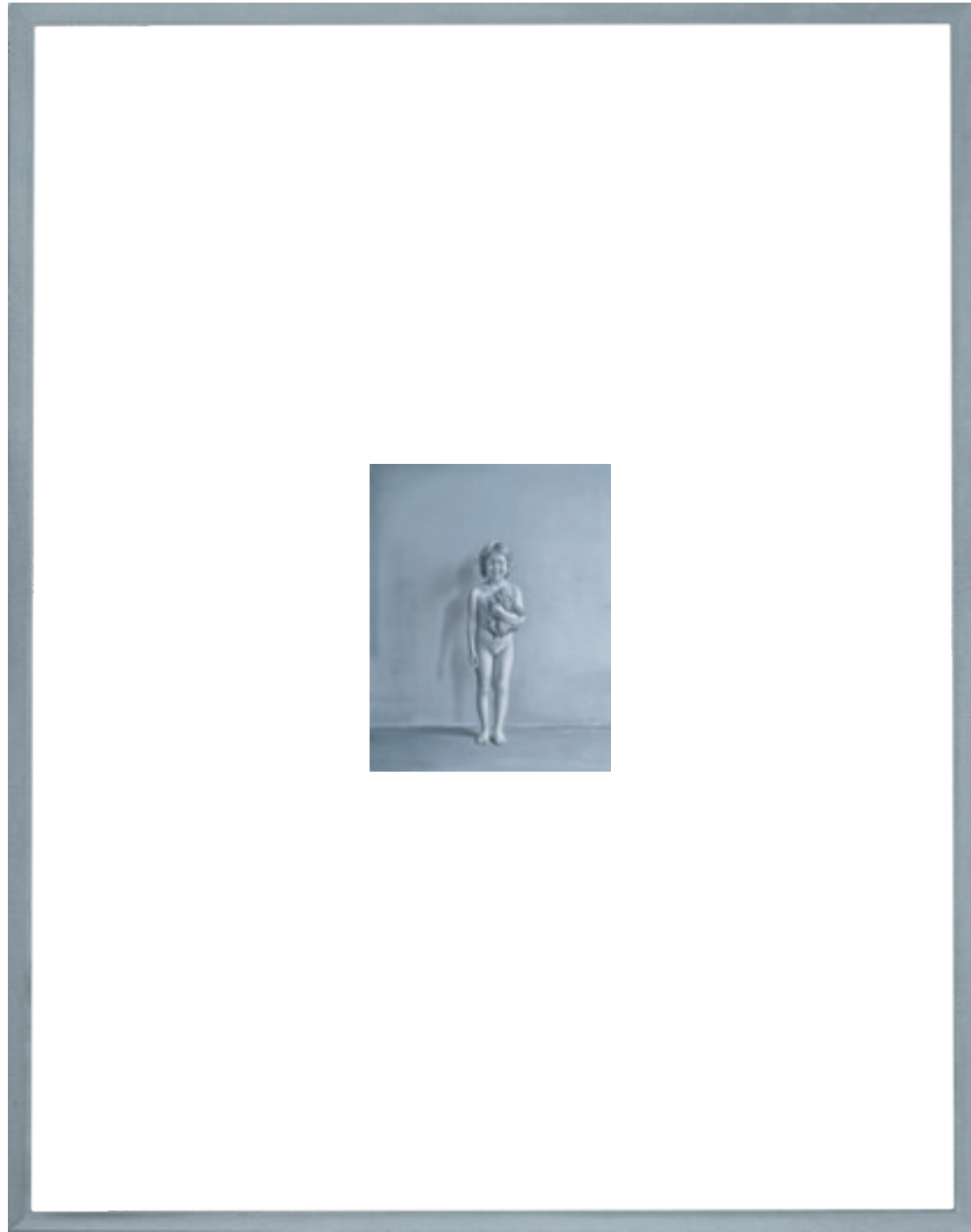
**akt(uálně)** Josef Šafařík napsal kdysi esej, který se jmenuje *Rubato*; je to úvaha o tom, podle čeho se pozná život, a Šafařík říká, že právě podle rubatového rytmu. Srdce je živé, pokud tepe s drobnými odchylkami od pravidelného rytmu a právě proto působí naprosto pravidelný rytmus stroje zcela nepřirozeným a neživým dojmem – do té míry, že jeho zvuk snad už ani nevnímáme jako rytmus.

Znám Martina Velíška a jeho obrazy dlouho a takto nějak jsem si vždycky vysvětloval jeho tvorbu. Koriguje příliš dokonalé, ale ne proto, aby opravoval či napravoval, anebo snad dokonce mařil, nýbrž proto, aby dokonalému vrátil život. Hledá znaky života tam, kde bychom je nehledali, protože jsme až příliš uhranuti mechanickým perfekcionismem a ideami, hledá znaky života v „nedokonalostech“. A když nejsou na první pohled patrné, objevuje je. Jako by nám všem přitom kladl otázku, na které nevyhnutelně ztroskotáme: je život dokonalý, anebo je nedokonalý? Kdyby bylo tělo dokonalé, nebylo by to tělo, ale stroj. Jenže tělo žije, zatímco stroj nikoli; sebemenší chyba

stroj bezpečně zlikviduje, zatímco život žije z toho, že nedokonalosti, trhliny či nepevnosti jsou materiálem jeho tvořivosti.

O tom, co je strojovým nebo geometrickým způsobem perfektní, se totiž ani nedá říci, je-li mrtvé či živé; takto můžeme mluvit jen o tom, co se narodilo, žije a protože žije, je ohroženo zmarem. To by ale bylo zbytečně patetické, a tomu se Martin Velíšek vyhýbá, postačí mu drobný kaz, modřina, nepatrné vychýlení z pravidelnosti. Lidský svět je často možná až příliš lidský, avšak boule, jizvy a modřiny jako by nám připomínaly, že nejgeniálnější schopnost člověka je umění padat a zase se zvednout, zakopnout a zase získat rovnováhu. Je složité to ukázat, ale Martin Velíšek má jednoduché řešení: nachází křehkost, naznačuje zranitelnost, to vše však v intimitě maximální blízkosti, která nikdy nepřestane být dálkou. To proto, že jeho obrazy jsou rovnomocninou pohlazení.

Miroslav Petříček, Praha, 2009



Adéla, 2017, olej na desce, 59 × 46 cm, sametový rám, 182 × 141 cm





Pavla, 1997, olej na plátně, 130 × 160 cm, objekt, 21,2 × 16,2 × 2,5 cm

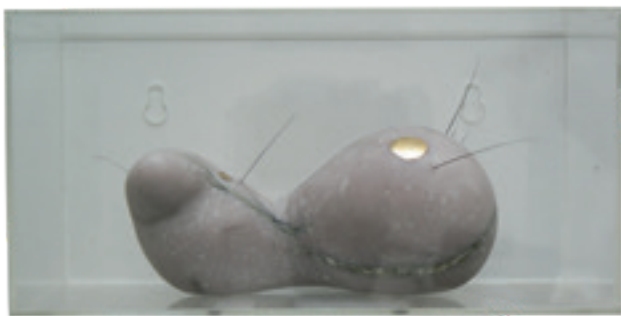




Gábina, 1999, olej na plátně, 130 × 160 cm, objekt, 17,3 × 14,8 × 14,8 cm

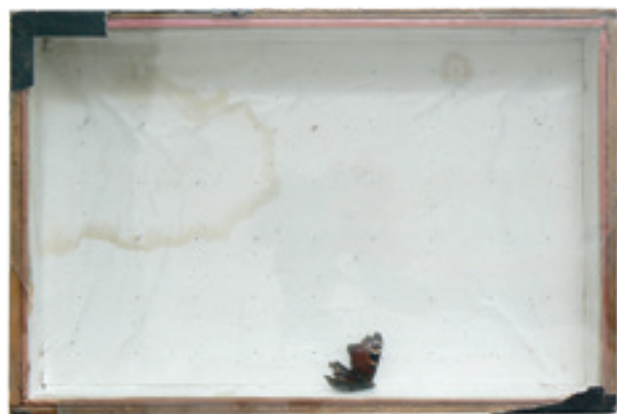






*Veronika*, 2000, olej na plátně, 130 × 160 cm, objekt, 9 × 18 × 10 cm,  
soukromá sbírka, Praha





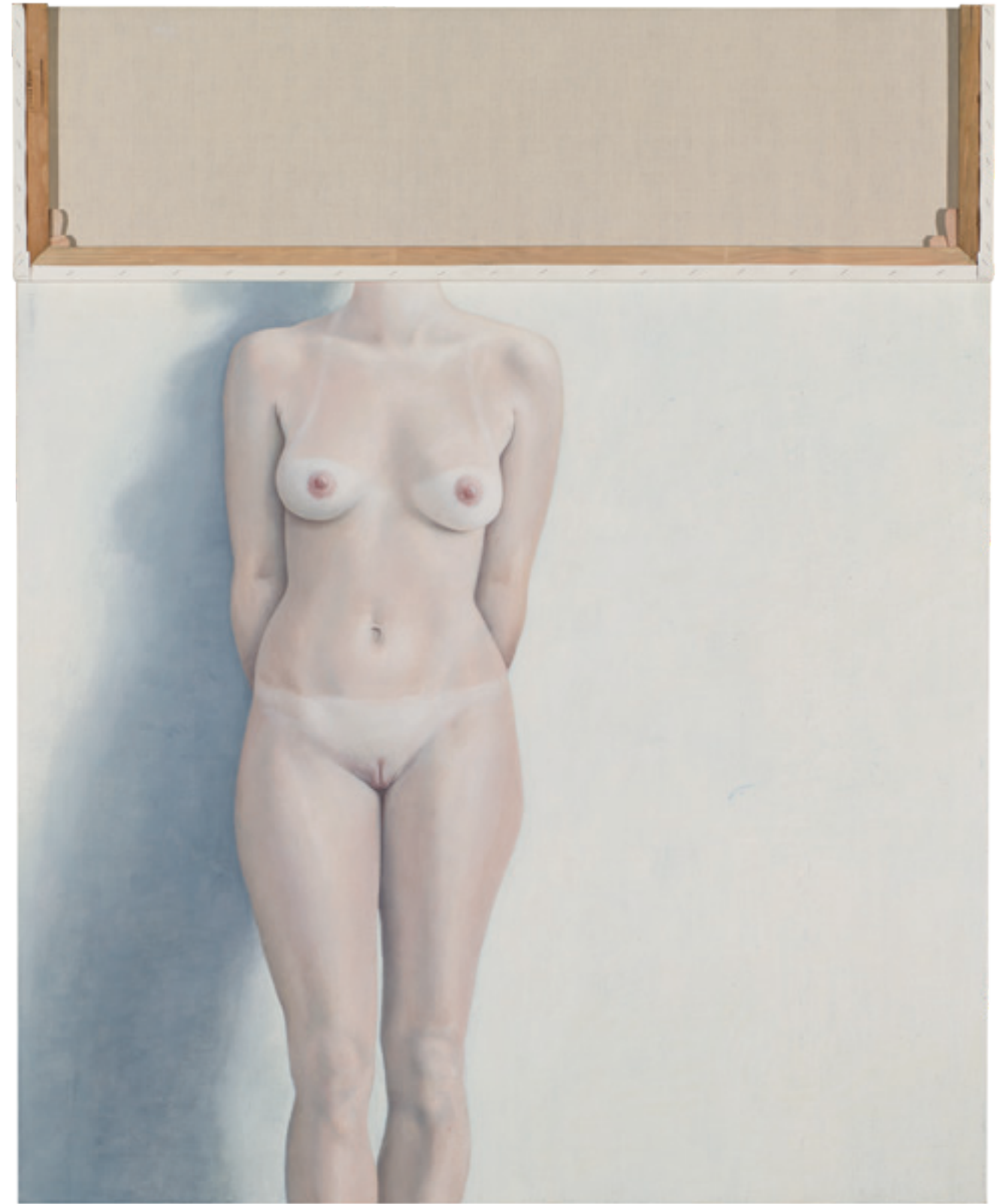
Dominika, 2015, olej na plátně, 130 × 160 cm, objekt 20 × 30 × 5,5 cm







**Karolina**, 2008, olej na plátně, 145 × 160 cm, bílá zářivka 160 cm,  
sbírka Feiglallery, Praha



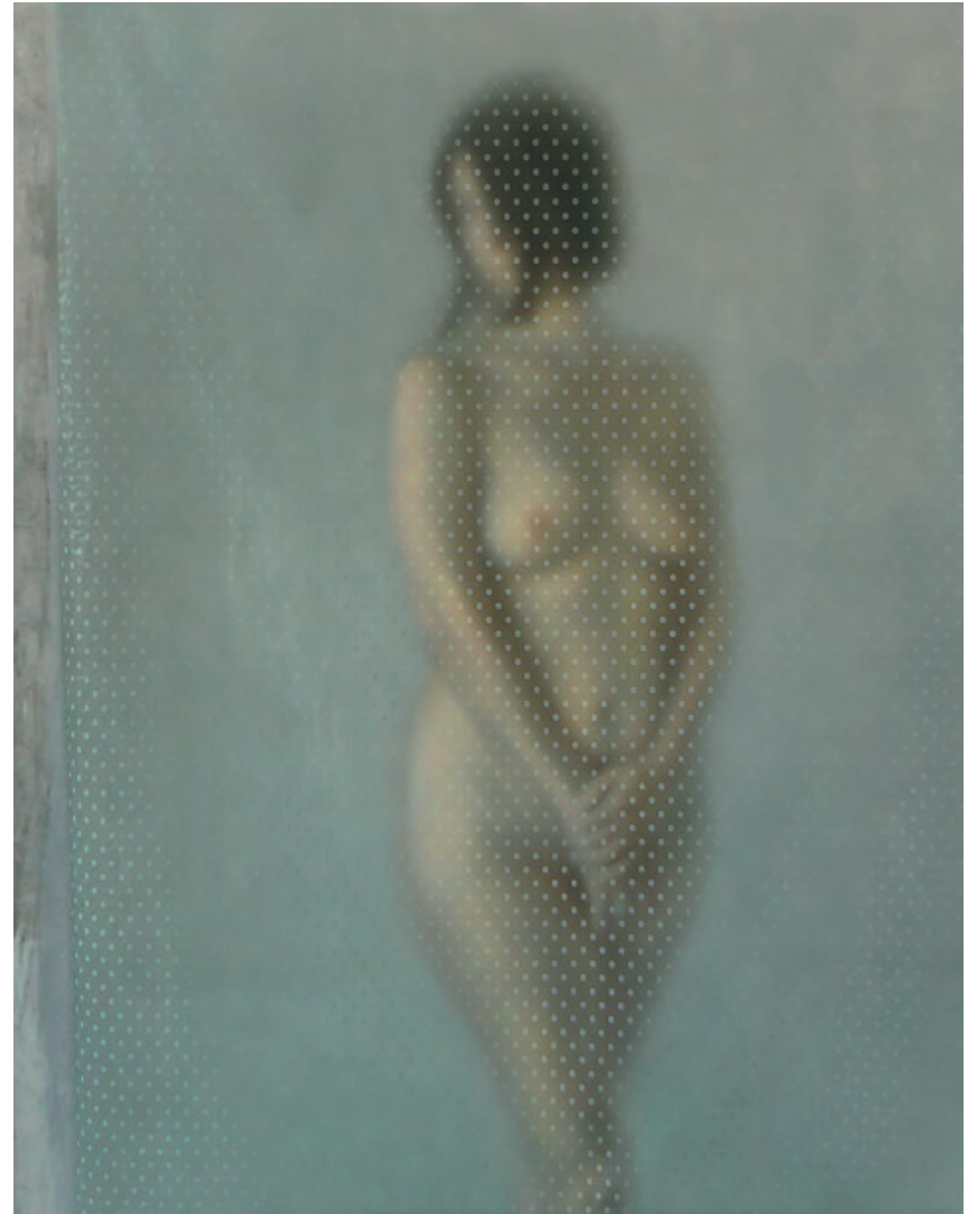
Patricie, 2012, olej na plátně, 130 × 160 cm a 130 × 34 cm



Daniela, 2017, olej na plátně, 130 × 160 cm

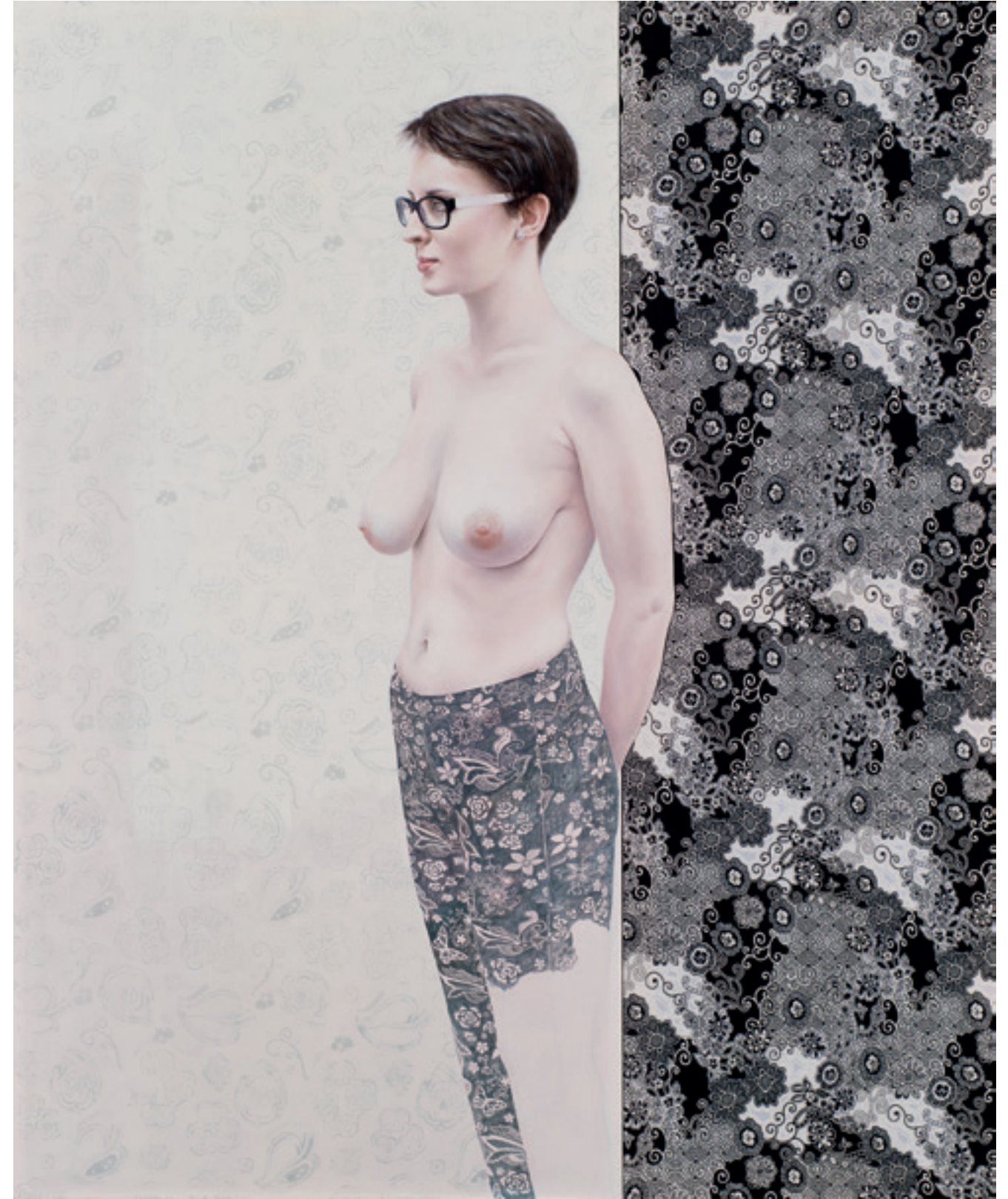


Alena, 2017, olej na plátně, 160 × 125 cm

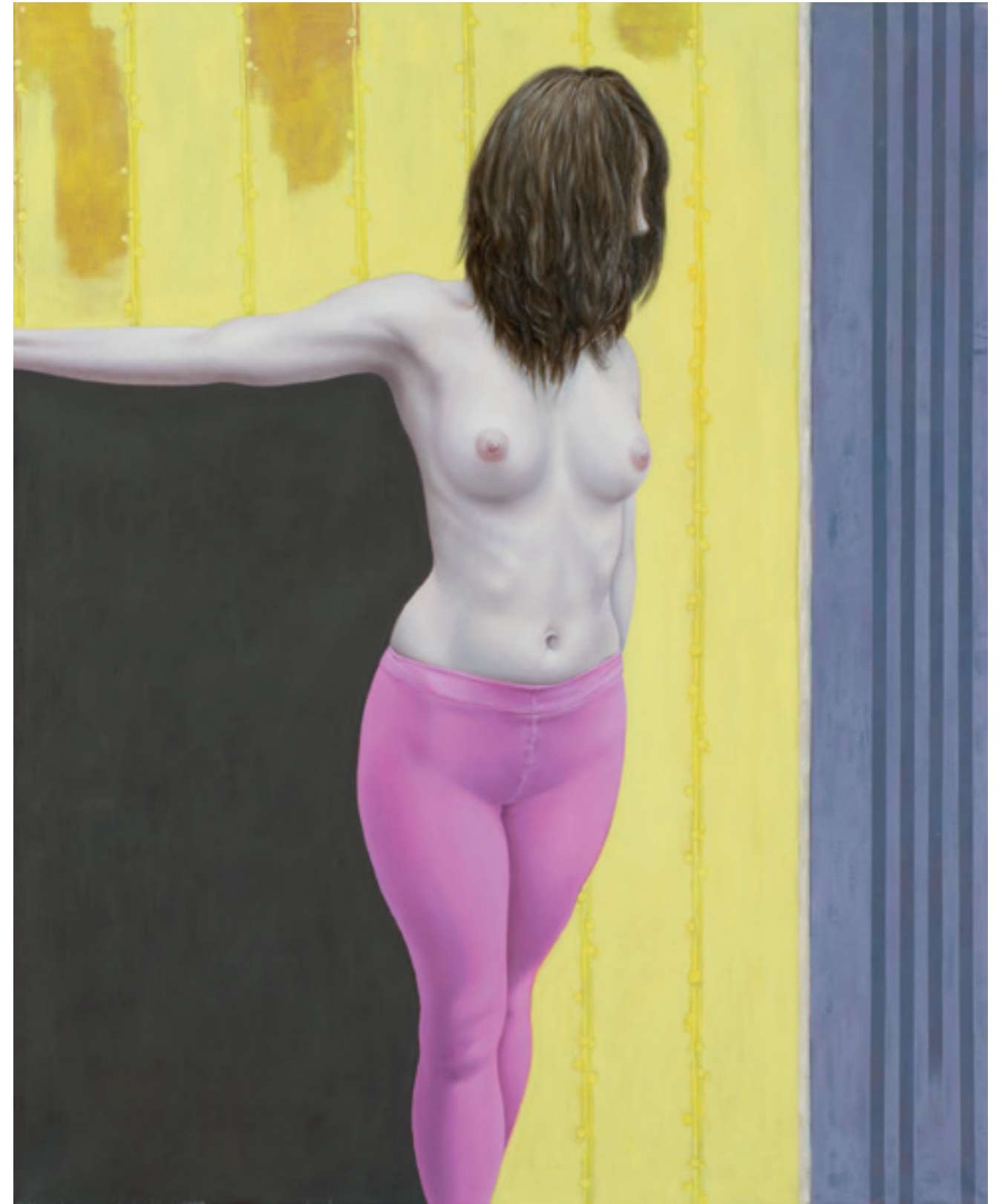




Renata, 2016, olej na dřevěné desce, 75 × 160 cm a látka na rámu 55 × 160 cm



Magdalena, 2015, olej na plátně, 130 × 160 cm, fialové punčochy





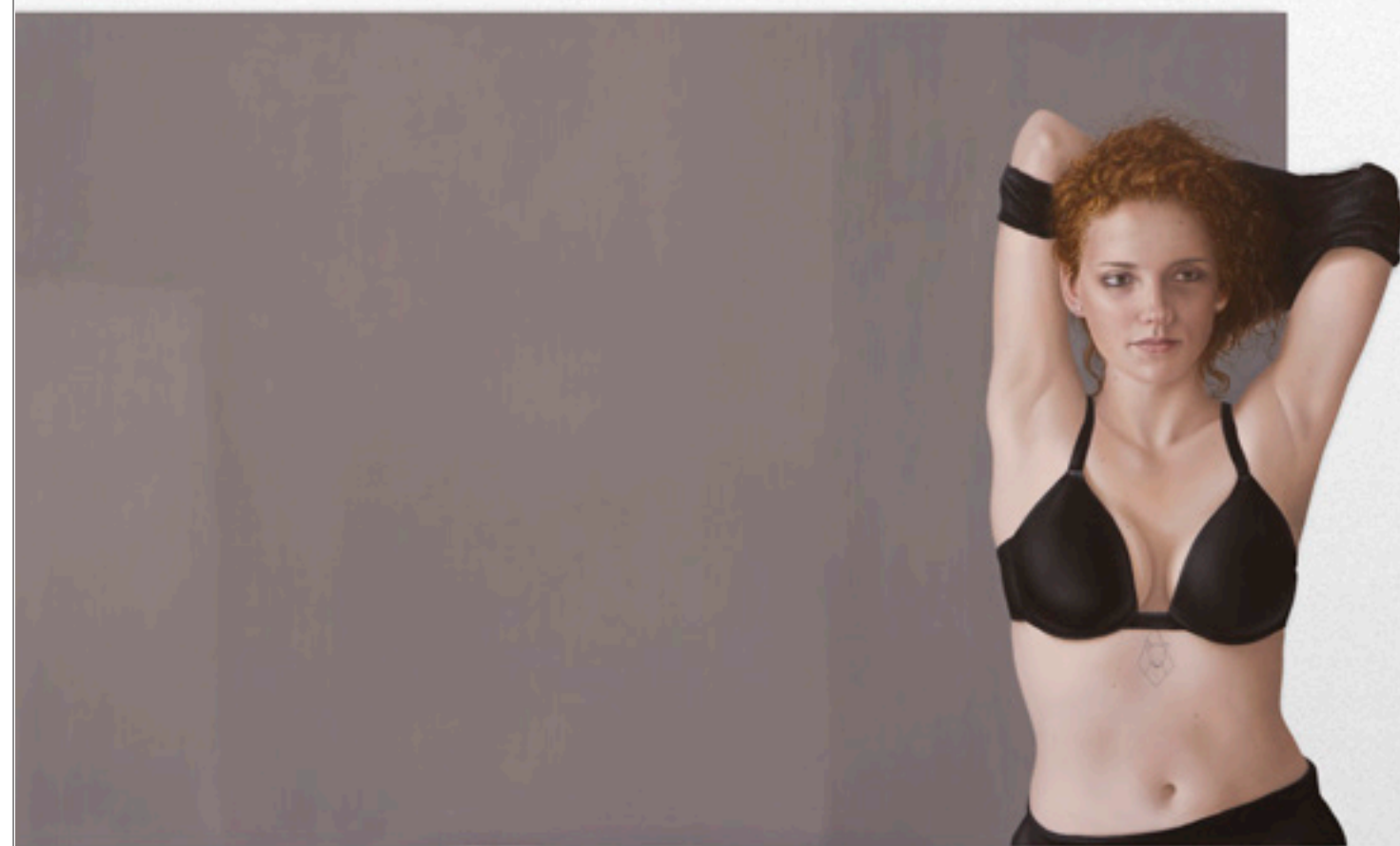
Ivana, 2018, olej na dřevěné desce, 160 × 76 cm





Aja, 2017, olej na dřevěné desce, 104 × 155 cm





Karolína II., 2020, olej na dřevěné desce, 95 × 158 cm



Pravé mezi nepravými, 2017, olej na dřevěné desce, 19 × 19 cm,  
29 fotografií à 19 × 19 cm







Stojící akt – transverzální antropometrie podle Yvese Kleina,  
záznam akce 12. 10. 2017

**darw-in** V díle Martina Velíška zaujímají zvířata důležité místo. Autorův vztah ke zvířatům není nahodilý: ať už se zvířata žijící v úzkém vztahu s člověkem (kočky, psi, ptáci, mouchy) vracejí pravidelně, nebo se objeví ojediněle, jednou či dvakrát. Pro všechna je však společná jedna věc – odkazuje se na ně v historii umění.

Velíšek je stoupcem teorie Charlese Darwina o vývoji živočišných druhů, jejíž součástí je i člověk a která vychází z principu společného předka pro všechny živočišné druhy. V jistém slova smyslu se člověk a zvíře plaví na téže lodi. Umělec vykutáleně připomíná Darwinovy plavby po jižní polokouli a jeho cesty do Jižní Ameriky, Afriky a Austrálie. Zdá se, že není náhodou, že jeho loď dokonce nesla jméno jedné psí rasy, Beagle. Interpretuje a transformuje darwinovská paradigmatata v sérii maleb, kreseb či instalací, které vyprávějí smyšlenou historii, vycházející z malířova pozorování. Všechna zvířata, která přivádí na scénu, procházejí sítím jeho lidského pohledu a jeho vlastních zkušeností. Některá přejímají lidské vystupování, jiná staví na odiv svoji zvířecí jedinečnost.

Nejčastěji se Velíšek obrací k domácím zvířatům, psům a kočkám. Jsou to klasické předlohy pro mnohé umělce od počátku věků. V Egyptě kočka doprovází bohyni Bastát, v Řecku musela u každého chrámu bydlet kočičí rodina. Mimochodem, arabština pojmenovává kočku slovem « mňau ». Nemluvě o Japonsku či obecně Orientu, kde je tomuto zvířeti přisuzována velká moc. Kočka vlastně nikdy neopustila uměleckou scénu. Ve dvacátém století, tedy v nám bližší době, bychom ji našli třeba na více než třech stovkách Baltusových obrazů... U Velíška kočka zaujímá místo člověka s elegancí a nonšalancí té, která ví, že lidé jsou tam pro ni, ale udržuje si svou nezávislost zvířete, jež tam bylo DŘÍVE. Co se psů týče, ani oni nebyli nikdy umělci opomíjeni. Odjakživa doprovázejí lidi, bohy, krále. U Velíška si ale jakoby vybojovali úplnou nezávislost; tvoří jejich portréty, autonomní figury, které se divákovi vemlouvají samy o sobě. Z jiných druhů jsou to ptáci (kachny, slepice či holubi), stavící se hebkostí svého peří a svojí barevností

do protikladu k fádnímu světu lidí. Mouchy představují pro Velíška především optický klam, k němuž se odkazuje v parafrázích obrazů starých mistrů. Jindy však, osvobozeny od těchto myšlenkových souvislostí, poletují si prostě Velíškovy mouchy v marném a dětinském soutěžení s vážností vlastní člověku. A co říci o hlemýždi, jež se plazí mokrou trávou a jeho opancéřované tělo se pokrývá rzi? Myslel, že je neporazitelný... Trochu stranou zůstávají *Krokodýl* a *Ušák*. Ten vděčí za svoji existenci Dürerovi a patří také mezi autorovy parafráze. Krokodýl se naopak zrodil s ničím nezátíženě, ryze malířské touhy spojit fialovou a zelenou barvu. Velíšek použil kombinovanou techniku. Tělo plaza je namalováno přímo na fialové látce, s odlesky vlastními umělému materiálu, a i jeho přišité pracky evokují původní materiál – plast. Králík a krokodýl hrají roli v díle Maria Merze *Crocodylus Fibonacci*, kde vycpaný krokodýl z Nigérie sveřepě stráží Fibonacciho posloupnost. Tato číselná řada, která pomohla křesťanskému světu pochopit principy arabských počtů, byla Fibonaccim (1174–1240) stanovena na základě jeho pozorování množení králíků...

Velíšek je vituozem obrazové techniky a hledačem a vynálezcem nových procesů zobrazení. Ať už jsou jeho modely živé, vycpané (opět spojitost s Darwinem, který se během svých studií v Edinburgu naučil vycpávat ptáky) nebo plastové, Velíšek představuje velmi širokou paletu dovedností, od obrazových technik 17. století k materiálům a formálním vyjádřením nejsoučasnějším, aby je – samostatně či společně – představil divákovi. Divák se účastní defilé „druhů“, které může připomínat pestrý průvod z Noemovy archy. Zvířecí tematika dovoluje Velíškovu demonstrovat své přesvědčení: každý druh stvořený Stvořitelem musí být podle Genesis zachován a ochraňován. Umělec-stvořitel nad to musí postupovat svobodně, přijmout své volby a jejich důsledky. Ostatně Velíšek připomíná, že Charles Darwin započal svá studia na teologické fakultě v Cambridgi...

Yari Vaniscotte, Paříž, 2012



**Krokodýl, 2014, kombinovaná technika, všívané části, 155 × 110 cm**



**Borci, 2006, olej na plátně, 120 × 160 cm**





Dlouhosrstý jezevčík, 2003, olej na plátně, 170 × 125 cm



Vítěz, 2003, olej na plátně, 170 × 120 cm





Ušák, 2004, olej na plátně, 170 × 125 cm



Malý závod, 2004, olej na kartonu, 104 × 73 cm





**Kachničky I.**, 2008, olej na plátně, 56 × 45 cm



**Kachničky II.**, 2008, olej na plátně, 175 × 135 cm





**Loužička, 2014,** olej na plátně, syntetický lak, 150 × 100 cm



**Stín, 2009,** olej na plátně, 150 × 100 cm



Slepička, 2011, olej na plátně, 120 × 100 cm, 550 vajec, instalace





**Vzhůru**, 2008, olej na HDF desce, 70 × 50 cm



**Dolů**, 2009, olej na HDF desce, 70 × 50 cm



# červená karkulka

**červená karkulka** Martin Velíšek je umělec svého druhu: jeho nové dílo či soubor prací vždy překvapí, aniž by to znamenalo, že se vzdaluje od sebe sama. Je to nejspíše proto, že jeho tvorba se soustřeďuje na zkoumání či dokonce vytváření jiných možností – malby, kresby, grafiky. Anebo, jinak řečeno, na výzkum hranic určitých technik a jejich překračování. Přitom tyto hranice nějak překračuje všemi směry, tedy i – paradoxně – dovnitř, což bylo patrné například na jeho cyklu *Akt(uálně)* vystaveném v roce 2008, v němž ideál dokonalosti rozrušuje (a takto otevírá do vnějšku) drobný kaz, vše provedeno zcela klasickou technikou. Ale totéž by se dalo říci i o jeho „druhých pohledech“, zátiších a dalších. Anebo *Bilé etudy*: jsou to i nejsou kresby, je to i není grafika.

Zkoumání možností běžně evokuje spíše intelektuální zaměření tvůrce, ale pro Martina Velíška je myšlení myšlením tvorbou, tedy cosi nadto. Lze tomu zčásti přijít na kloub, všimneme-li si, jak se v jeho dílech pravidelně objevují různá zvířata či zvířátka: kočka, pes, husa, zajíc, vlk, plyšový medvídek anebo lochneska. Zvíře či zvířátko je zvláštní bytost: jsou nějak člověku blízká, což demonstrují plyšáci, které dáváme malým dětem často ještě dřív než panenky, přitom jsou od člověka oddělena absolutním rozdílem druhu. Tato hranice je sice

nepřekročitelná, přitom však neruší blízkost. Což, jak ukazuje Velíškův soubor *Červená Karkulka*, je cosi jako skrytá zkratka vztahu mezi životem a smrtí.

Mrtvá zvířata v peřinách – Velíškovým podkladem není plátno, nýbrž povlečení z dob našich babiček, včetně tu a tam viditelných látkových knoflíků – jsou na první pohled obrazy kruté, ale současně v nás probouzejí i jiné pocity: soucit, empatii, lítost. Krutý protiklad nám otevřel rozměr intimity: nejsme sice zvířata, a přesto jsme s nimi. Máme je nějak pod kůží, i když o tom nevíme a nedokážeme ani říci, kde se tam vzala. Uzávorkujeme-li pedagogické konvence, jimiž jsou až příliš často svazovány pohádky, objeví se cosi jako zasvěcení do života, které není schopen zprostředkovat žádný člověk, leč právě (ještě) zvíře. Neboť otrlost v nás zastřela naši zranitelnost. Ztrácíme-li takto svou lidskost, musíme ji potom hledat jinde – v našem vztahu k vlkům, kočkám, kaprům, tedy ve vztahu k bytostem, v nichž stále ještě zůstává cosi z člověka, a které právě proto se nás svou smrtí v kanafasu dotýkají – ať jakkoli nám vzdálená. Paradox hranice: odděluje proto, aby mohla spojit.

Miroslav Petříček, Praha, 2015





Červená Karkulka, 2014, olej na ložním prádle, 75 × 80 cm a 125 × 160 cm



# 1, 2014, olej na ložním prádle, 30 × 40 cm



# 2, 2014, olej na ložním prádle, 71,5 × 86,5 cm





# 3, 2014, olej na ložním prádle, 71 × 80 cm



# 5, 2014, olej na ložním prádle, 65 × 75,5 cm





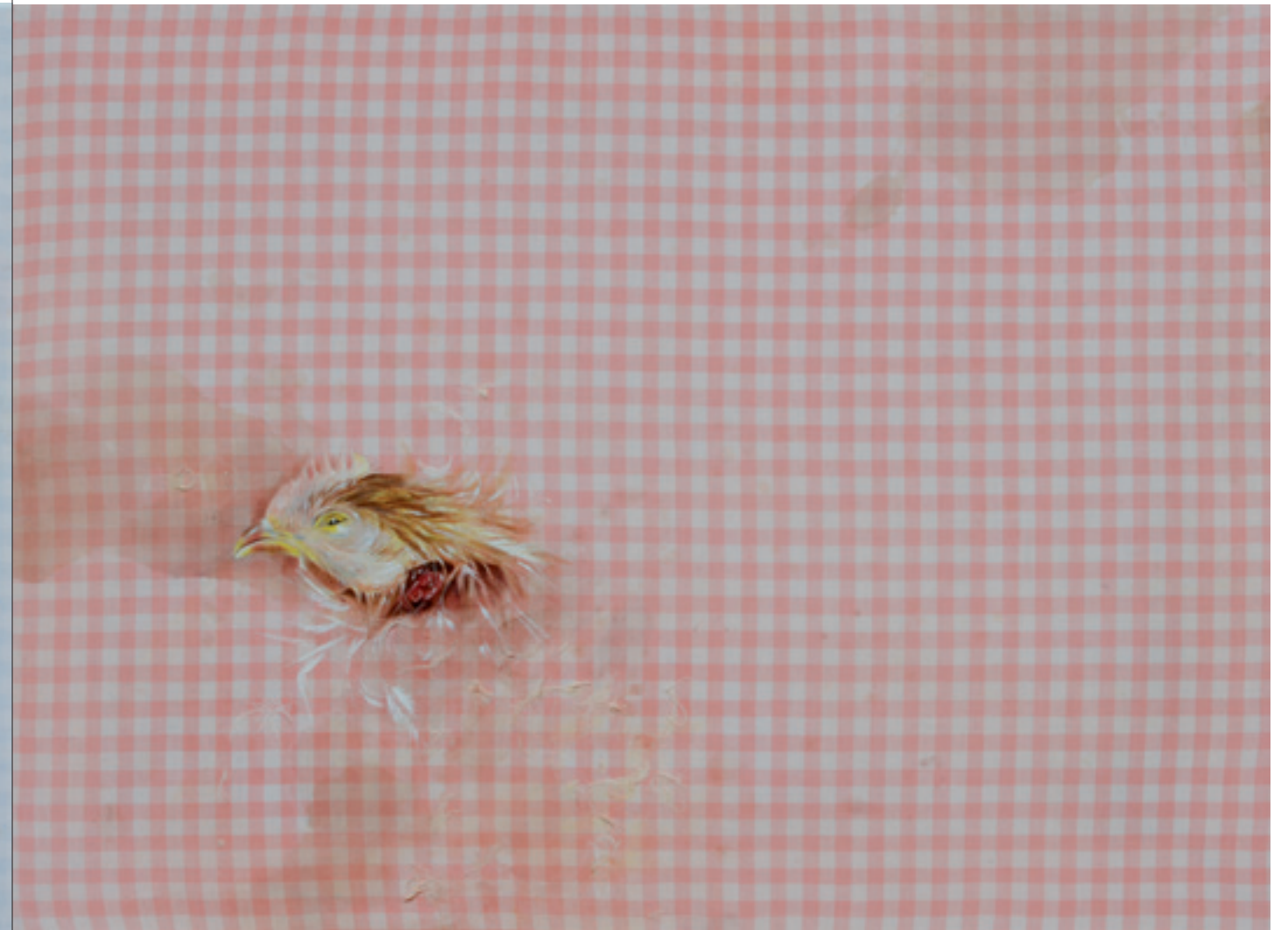
# 6, 2014, olej na ložním prádle, 60,5 × 80,5 cm



# 7, 2014, olej na ložním prádle, 81 × 90 cm



# 8, 2014, olej na ložním prádle, 40 × 55 cm



# 9, 2014, olej na ložním prádle, 40 × 55 cm



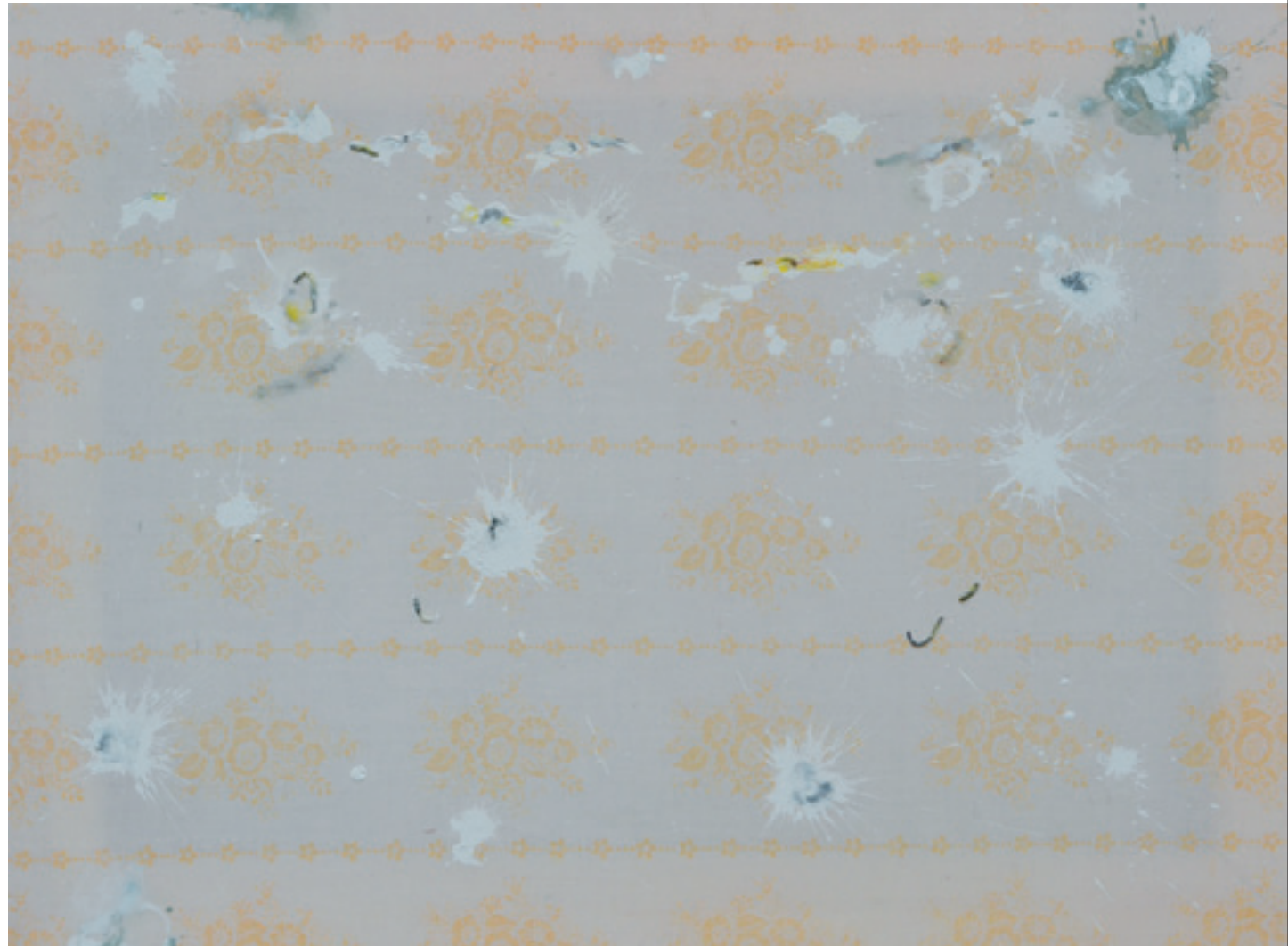


# 10, 2015, akvarel na ložním prádle, 51,5 × 66 cm



# 11, 2015, olej na ložním prádle, 30 × 30 cm





# 12, 2015, kombinovaná technika, 40 × 55 cm

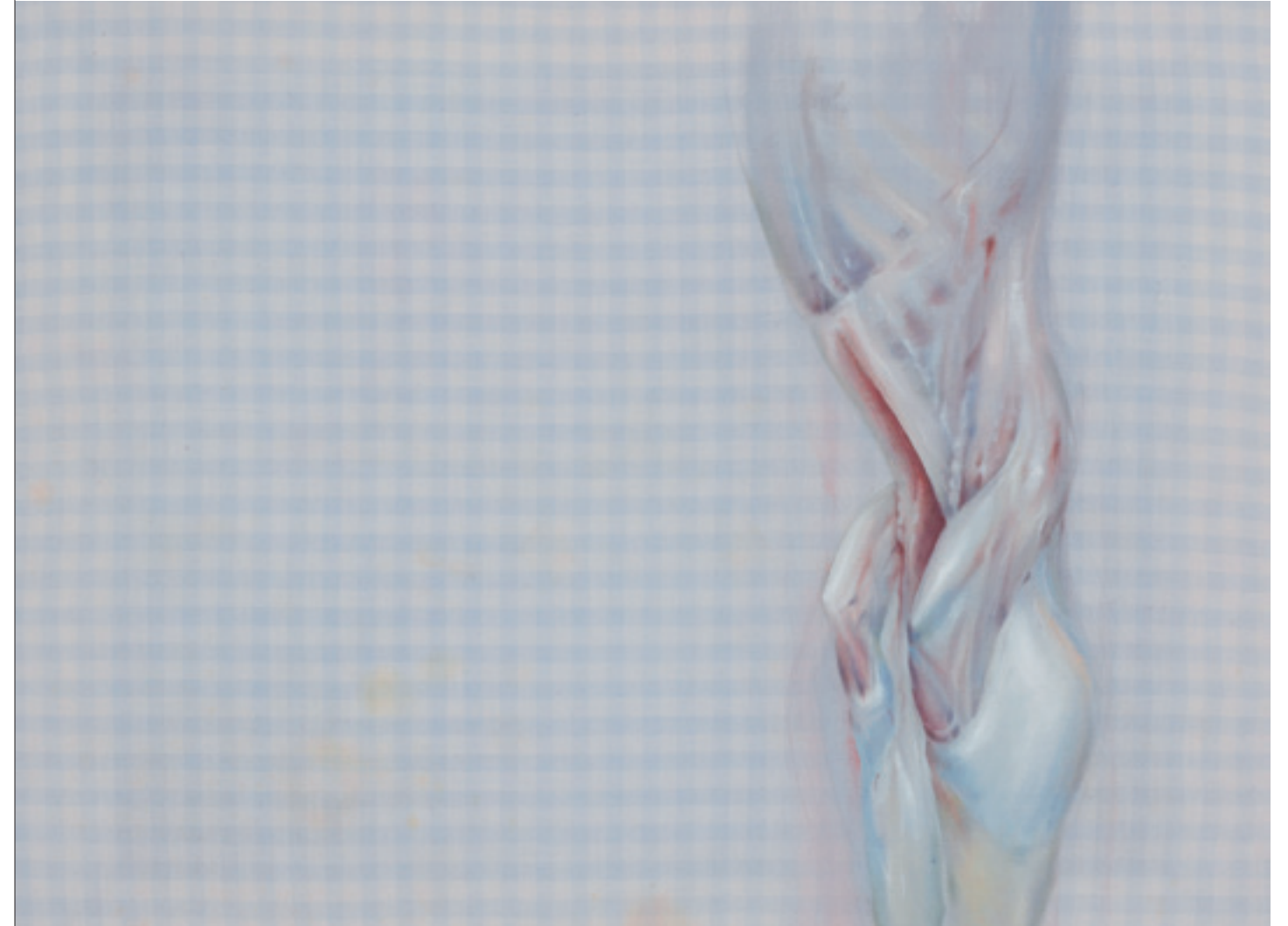


# 13, 2015, akvarel na ložním prádle, 40 × 40 cm





# 14, 2015, olej na ložním prádle, 22 × 30 cm



# 15, 2015, olej na ložním prádle, 40 × 50 cm





# 16, 2015, kombinovaná technika, 80 × 80 cm



# 17, 2015, kombinovaná technika, 80 × 80 cm





# 18, 2015, akvarel na ručním papíře, 42 × 58 cm



# 19, 2015, akvarel na ručním papíře, 42 × 58 cm

## druhý pohled

**druhý pohled** Již v době svého studia na Akademii výtvarných umění Martin Velíšek výběrem profesorů (Bedřich Dlouhý, Jitka Svobodová, Miloš Šejn, Zdeněk Beran) deklaroval svůj umělecký program, své umělecké krédo. Toto krédo zní: Absolutní prioritou pro práci v malířském ateliéru je myšlenkový koncept (citujeme umělce). Zvláštní tvrzení pro malíře. A Martin Velíšek je především malířem, tak zvaným malířem s nadáním od přírody. Jména profesorů, která jsme uvedli, a především sám citát, svědčí o tom, že se Velíšek od začátku zajímal o spojení malířské a konceptuální tvorby. Jeho výstava, která byla součástí disertace, s názvem *Dějiny citronu aneb receptura na zátiší*, bravurně předvedla, že koncept a malířství jsou kompatibilní. Ale Velíšek se zjevně zajímal i o umělecké „transfery“ napříč obory (volba ateliérů to dosvědčuje) a dokonce i o „transfery“ napříč uměleckými styly a časem. Velíšek prostě odmítal a stále odmítá pohybovat se v jediném uměleckém diskurzu, vyjadřovat se prostřednictvím jen jednoho média, žít pouze v jedné umělecké dimenzi. Dobře si totiž uvědomuje, že jakýkoliv důsledně dodržovaný umělecký názor se může stát časem totalitním, může se

změnit ve vězeňskou celou pro umělce. To platí pro post konceptuální a post moderní tvorbu stejně jako pro klasické malířství. (...) Velíšek má rád postmoderní aropriace, citace, kombinace nejrůznějších medií a oborů, ale vztahuje k nim svobodně a po svém. Zachází s nimi řekněme velmi „bezzásadově“, takže například typická postmoderní proklamace *everything go* pro Velíška znamená, že si může dobře rozumět s Vermeerem a s van Eyckem, nikoli pouze s Shery Levine. Velíšek může bez problémů přeskakovat časová pásma, styly, přejímat a citovat a to vše v jediném obraze nebo instalaci. Je to proto, že svou pozornost soustředí na práci své vlastní mysli, dokáže sledovat, reflektovat své tvůrčí myšlenkové pochody a díky tomu i analyzovat a používat „duševní práci“ jiných umělců. (...) Zabývá se pluralismem v umělecké tvorbě, rovností prostorových plánů, tvarů, barev, ale hlavně rovností významů, tedy sémantikou všech složek uměleckého díla. Rozumí totiž uměleckému dílu jako množině rovnocenných událostí a prvků.

Milena Slavická, Praha, 2014





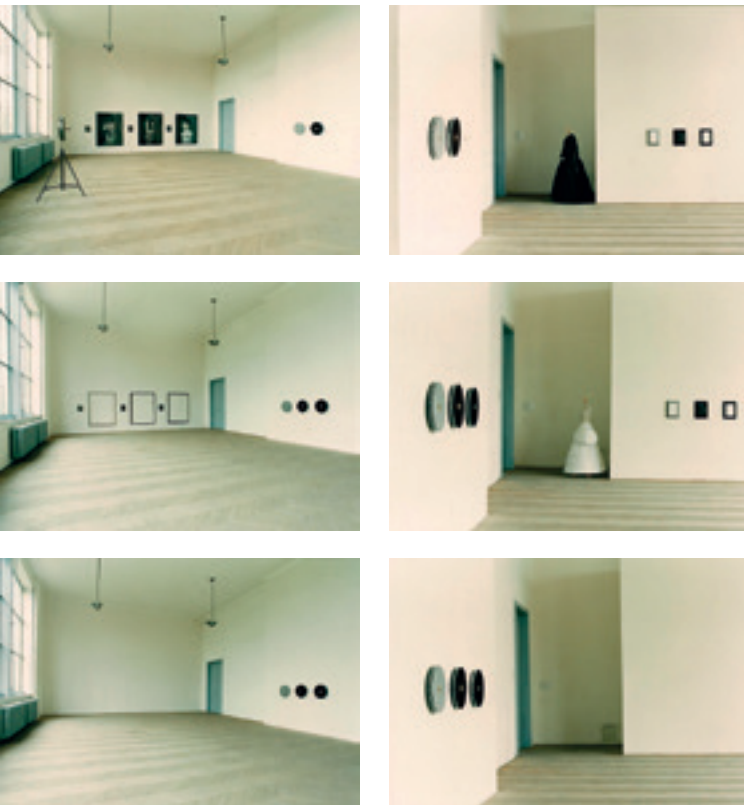
Willem Kalf je Velískovým oblíbeným autorem. V citaci jeho *Zátiší s citronem* navázal na „oživující“ tendence v nizozemském zátiší 17. století. Barokní Holanďané krásné celé plody v úsilí po větší bezprostřednosti nejprve nakrojili, víno z původně plných sklenic jakoby upili, občas dokonce sklenice převrhli. Později kompozice doplnili o hmyz – mouchy či motýly. Velíšek v logice „oživení“ pokračuje: nakrojené ovoce či chléb nechává osychat, okorávat a posléze plesnivět. A když by byl zápach hniloby nesnesitelný, přinutil by nás patrně vše na stole uklidit... To je nejzazší hranice zátiší. Totiž zátiší bez zátiší.



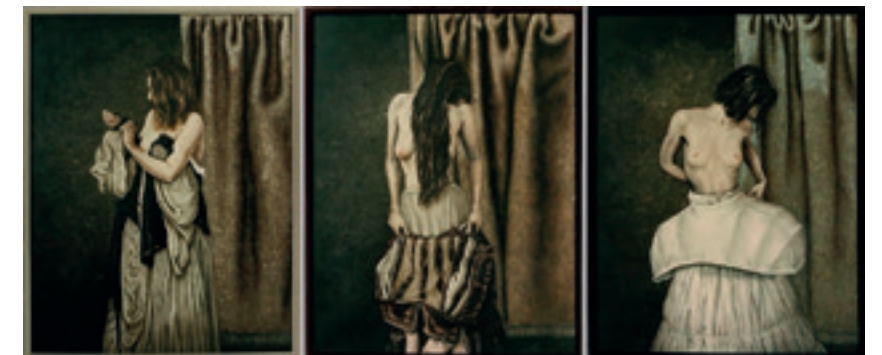
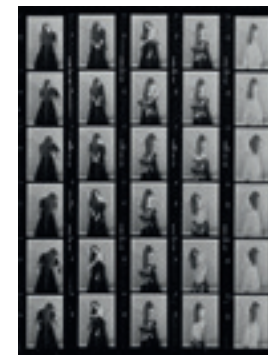
*Zátiší s plesnivým citronem*, 1993, olej na plátně, 125 × 150 cm



*Zátiší bez citronu*, 1993, olej na plátně, 125 × 150 cm



Cyklus *Svlékání* vychází z pozdně renesančních portrétů. Trojice obrazů v životní velikosti zachycuje ženy v nádherných dobových šatech v okamžiku jejich svlékání, ve chvíli, která vlastně po portrétování následovala. Původní historickou informaci, tedy portréty žen po krk upnutých v šatech, plné oficiálního a neosobní patosu, nabízí autor divákovi jako rekonstrukce – malé barevné fotografie tří modelek. V „kabině“ za průhledným závěsem je možné si jednotlivé šaty obléci. Stejně jako na obrazech se ale zkoušející vlastně vystavují eventuelním pohledům diváků. Ti pak, voyeuristicky přihlížející setkání obrazu a snímku v sametových rámech, stojí v čase mezi „před“ a „po“, přítomností a minulostí.



*Svlékání*, 1995–2000, instalace: 3 obrazy (olej na plátně, 135 × 185 cm), 3 sametové rámy, 3 fotografie, 3 dobové kostýmy, 3 promítací kotouče, bubnový stereoskop, plastový závěs, zářivky, zvuková smyčka





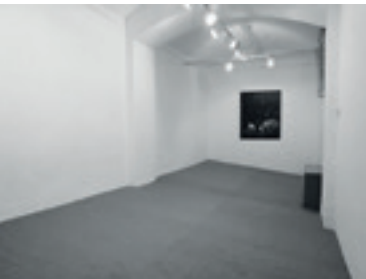
Prostorová rekonstrukce Vermeerova obrazu *Kurtizána* (1656) umožňuje Velíškovi naplnit (marnou) touhu po návratu do minulosti. Fotograficky mapuje základní pohledy na čtveřici postav za stolem – zepředu, zezadu, zprava, zleva a seshora. Nakonec si vybírá protipól Vermeerova pohledu a vytváří dvoumetrový obraz čtveřice, stojící k malíři zády. Kromě pohledů do obrazu však existuje v oživeném obraze i pohled směrem ven z obrazu. Ve fotografiích tak Velíšek nabízí i pohledy, viděné očima všech čtyř zúčastněných postav. V další rovině autor pracuje s dichotomií představovaného obchodního vztahu. Za svou službu, reprezentovanou ěadrem (na němž má voják položenou levou ruku) získává dívka minci (kterou drží voják v pravé ruce). Ani jedno však divák vlastně nevidí a obojí představuje téměř nekonečnou řadu možností. Tu Velíšek symbolicky zpřítomňuje fotografickou sbírkou ženských prsou a různých dobových mincí (alternativně dobových delftských dlaždic s vyobrazením vojáka). Velíškův výklad *Kurtizány* není hříčkou, ale obecným návodem, jednou z možností, jak hlouběji vnímat a chápat výtvarné dílo.



*Kurtizána*, 1996–2000, instalace: obraz (olej na plátně, 179 × 187 cm), fotografie, dlaždice, mince



Kalfovo *Zátiší s citronem* parafrázuje Velíšek v prostorové instalaci. Na obraze – zvětšeném detailu, jakoby doslovné, přesto však dostatečně volné citaci historické malby – není cosi v pořádku. Kompozice se sklenicí a citronem je nahnutá. Jako by někdo podložil nohy stolu, na němž zátiší spočívá. Vše tak neklidně „klouže“ k levému okraji stolu a jen vodorovná hladina vína ve sklenici nám vrací jistotu, že platí alespoň fyzikální zákony. Sklonu stolu odpovídá i důsledně změněný sklon podlahy v celé místnosti. Divák se tak v celém prostoru musí, a to nejen očima, neustále „vyrovnávat“ s osmiprocentním nakloněním.



*Nakloněné zátiší*, 2003, instalace: obraz (olej na plátně, 125 × 150 cm), změna prostoru – sklon podlahy





Obraz Eugena Jettela je náladovou noční krajinou, které dominuje chladně žlutý měsíc nad větrnými mlýny a jeho odraz ve vodní hladině. Velíšek nabízí divákovi prožít atmosféru tohoto krajinného výřezu v několika nuancích, a to podle vlastní chuti. Drobný led-diodový světelný zdroj, ukrytý pod povrchem obrazu, umožňuje pomocí vypínače volit pro obraz atmosféru bezměsíčné noci, noci s půlměsícem, a konečně i Jettelův původně určený úplněk. Měsíc na Velíškově obraze ubývá a dorůstá tak rychle, jak divák přepíná...



**Krajina s měsícem, 2010, olej na MDF desce, plexisklo, světelný LED diodový zdroj, 75,3 × 109,5 cm**





*Květinové zátiší se závěsem* Adriaena van der Spelt (1658) z kategorie *trompe l'oeil* – tedy zrakový klam, uvádí diváka v nejistotu, kde začíná a končí skutečnost. Hlavním prvkem tohoto klamání je malovaný závěs, jakoby poodhrnutý před stolem s květinami. V parafrázi tohoto obrazu Martin Velíšek nahrazuje klam zpět realitou. K malovanému závěsu a konzoli připojuje konzoli skutečnou, na kterou věší skutečný závěs, tentokrát (jak jinak) s kytíčkami. Květinové zátiší se rázem ocitá před dvěma závěsy a divák si konečně může závěs poodhrnovat podle libosti! Jen jedno nejde změnit – květin se už nelze zbavit, ať je závěs roztažen či zatažený. V instalaci z roku 2013 zkouší umělec jinou variantu – připojuje k malovanému závěsu závěs skutečný s identickou barvou a materiálem. Napětí mezi reálným a iluzivním je tak ještě umocněné.



*Květinové překvapení*, 2012, olej na plátně, kovová konzola, háčky, závěs, 170 × 120 cm





Z květinového zátiší Rachel Ruysch použil umělec částečně zvětšený detail. Olejomalbu nahradil vaječnou temperou a žhavou, temnou barokní barevnost posunul směrem k lehkým, pastelovým tónům. V těchto barevných tónech jsou kolmo k obrazové ploše do prostoru vyneseny drobné květy (77 kusů). Barevná shoda květů s pozadím i jejich nepatrná velikost napomáhají tomu, aby se v čelním pohledu květiny ztrácely v podkladu a byly téměř neviditelné. Při pohledu z boku pak naopak z obrazu naplno vystoupí. Vznikla tak půvabná obrazová hříčka s téměř rokokovou poetikou.



Květinové zátiší 1, 2013, obraz – objekt (77 květin), 77 × 64 cm



Napětí v několika významových vrstvách představuje objekt *Květinové zátiší 2*. Několik měsíců sbírané vzorky toaletního papíru důsledně s květinovým potiskem či ražbou, umístěné do dřevěné prosklené vitríny, vytváří významový protiklad vysokého a nízkého, tedy umění a hygienické potřeby, protiklad vůně květin a zápachu exkrementů, ale i souznění a přitakání významovému obsahu barokního zátiší: totiž konečnosti a pomíjivosti, biblickému (Kaz 1,2) *Vanitas vanitatum, omnia vanitas* – „Marnost nad marnost, všechno je marnost“. Toto zátiší vytváří v instalaci kontrarpunkt ke *Květinovému překvapení* a *Květinovému zátiší 1* (Rachel Ruysch).



Květinové zátiší 2, 2013, objekt, 45 × 28 × 8,5 cm



Variace na *Bouřlivou krajinu* (Narcisse Virgile Díaz de la Peña, 1872) patří mezi Velíškovy interaktivní práce. Jestliže v původním podání z 19. století je základním výrazovým prostředkem malba, doplňuje ji Velíšek po více jak sto letech o světelný zdroj. Ten, ukrytý pod povrchem obrazu (plexisklo), poskytuje proměnlivý světelný efekt bouřkových záblesků na letní obloze. Bouřlivá krajina se tak z jednoho statického okamžiku mění na příběh o krajině za bouře. A mění se doslova a průběžně. Spíše než obrazem se tak stává filmovou sekvencí (chcete-li, monitorem televizoru či počítače), či jakoby oknem do skutečné krajiny.



*Bouřka*, 2013, olej na plexiskle, světelný zdroj s časovačem, 71 × 95 cm





Na portrétu Zikmunda II. Augusta zachytil Lucas Cranach mladší věrně dobový oděv s dekorativními prostřihy látky. K těmto malovaným prostřihům připojil Velíšek v ploše své parafráze prostřihy-prořezy skutečné. Ve stejném sklonu a ve stejném rytmu. Umožňuje tak vstup prostoru do obrazu a do renesanční reálie integroval de facto fontanovský (Lucio Fontana) princip z 60. let minulého století. Velíšková konceptuální reakce na Lucase Cranacha mladšího vznikla pro výstavní projekt Cranach 2.0 – The International Lucas-Cranach Award 2015, Wittenberg, Německo, 2015.



Zikmund II. August, 2015, prořezávaný papír, 20 × 24 cm



V případě Dürerovy kresby norimberské ženy ve skládaných šatech následuje Velíšková citace právě výrazné sklady (oděvu). Namísto látky šatů však Velíšek skládá papír s reprodukcí renesanční kresby. Sklady jsou pro diváka z hlediska kresby možná marginální problém, avšak pro samotné šaty jsou podstatou jejich výrazu. Autor pracuje s vnitřním principem předlohy – nedívá se totiž na obraz šatů, ale přímo na samotné šaty a nechává se jimi nezprostředkovaně inspirovat. Ruší tak časovou vzdálenost a téma svým způsobem umocňuje na druhou.



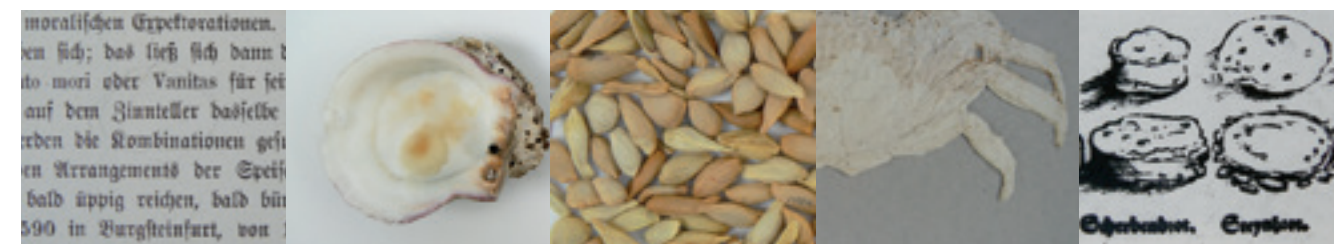
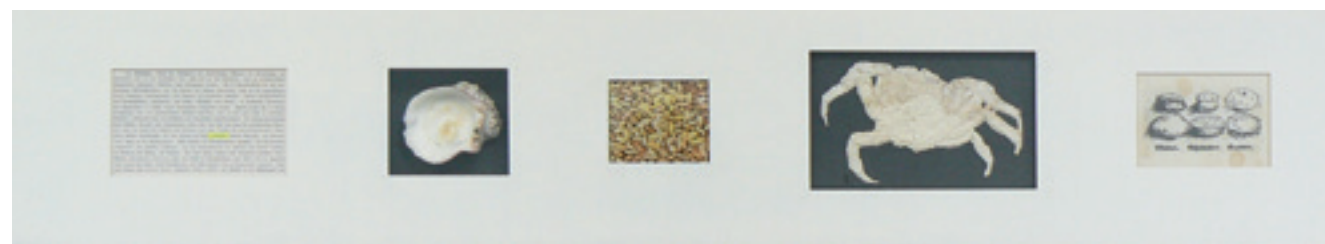
Dáma ve skládaných šatech, 2014, kombinovaná technika, papír, 18 × 26 cm



Technologickou kopii barokního zátiší konfrontuje Velišek s jakousi vizuální obsahovou paralelou. Vedle kopie obrazu Jana Kašpara Hirschelyho z roku 1733 pokládá tmavou plochu identického formátu. Ta představuje prostor pro vlastní myšlenkovou substituci. Variantu takové substituce pak představuje objekt s odkazy k jednotlivým předmětům z Hirschelyho zátiší: cínový talíř, ústřice, rak, citrony a chléb. V tomto objektu klade autor rovnítko mezi malbu a její syntaktickou transformaci do jiného formálního jazyka. Opouští malbu ve prospěch předmětů, slov, respektive řetězce symbolů.



Zátiší s rakem, ústřicemi a citronem, 2015  
olej na dřevěné desce, 29,5 × 22,7 cm  
akryl na dřevěné desce, 29,5 × 22,7 cm  
objekt 110 × 20,5 × 3,5 cm







Velíšek rád opouští iluzivní malbu ve prospěch konceptuálního uvažování. Zátíší, téma, k němuž se opakovaně vrací, řeší v tomto případě velmi úsporně – kresbou vlhkostí skrze předměty. Klasické atributy nizozemských zátíší, citrusové plody a jablka, nechává v exteriéru ležet na draperii tak dlouho, dokud vzdušná vlhkost nevytvoří negativní kresbu celé kompozice. Výsledkem je specifický „veraikon“ – otisk původně přítomného. Bez fotografické dokumentace by, stejně jako v případě ovoce, i jeho otisk na látce nenávratně zmizely s časem. To je Velíšková dvojitá paralela *Vanitas vanitatum et omnia vanitas* (Marnost nad marnost, všechno je marnost).



Ovocné zátíší, 10. 4. 2010, realizace konceptuálního zátíší – akce, fotodokumentace





Práce se zimní krajinou Jana van de Velde mladšího (*Vesnice v zimě*) patří mezi Velíškovy konceptuálnější a současně komornější díla. Reprodukcí van Veldeho krajiny z 1. poloviny 17. století, které dominuje zamrzlý vodní tok s postavami vesničanů, opatřil autor průhlednou dvoucentimetrovou vrstvou ledu. V instalaci pak led zvolna odtává, aby odkryl v další vrstvě právě van Veldeho led malovaný s řadou drobných dějů. Důraz položený na jednu z obsahových rovin původního obrazu (zima, chlad, led) přivádí Velíška ke konceptuální duplicitě, která tuto obsahovou rovinu smyslově výrazně umocňuje.



Zimní krajina (s ledem), 2014, objekt, laminovaný tisk, led, 22 × 30 cm







Dürerův Zajíc (1502) patří k ikonickým dílům výtvarného umění. Neuvěřitelně přesvědčivý akvarel věhlasného malíře konfrontoval Martin Velíšek s všední realitou zobrazeného zvířete. Býložravé zvíře se kromě jiného živí trávami a také si v trávě často vytváří pelech. Právě tráva se tak v tomto případě stala Velíškovým výtvarným materiálem. Komorní dvojrozměrné Dürerovo dílo (25 × 22,5 cm) transformoval do větší 3D varianty. Zajíc je představen ve stejné pozici jako na originálu, ovšem tentokrát jako plastika tvořená sušenou trávou – senem. To dodává dílu patřičný tvar a objem, současně však také jistou křehkost a subtilitu, a v určitém smyslu souzní se strukturou srsti tolik obdivovanou na Dürerově předloze.



Zajíc, 2014, plastika, dřevěná konstrukce, seno, výška 61 cm



# rez(iduum)

**rez(iduum)** Výrazná a silná osobnost Martina Velíška se vyznačuje širokým záběrem zájmů při zkoumání života. Stejně široké je spektrum zájmu umělce po možnostech výtvarného vyjádření, které je adekvátní jeho fantazii, a při jeho péli a poctivém přístupu k práci se ve výsledku často jedná o myšlenkový labyrint.

K Velíškovým malířským dílům vždy patří domýšlení a dopracování díla do jiných poloh, v jistém smyslu jiné reality. Vždy jde o proces zkoumání materiálu, barvy, prostoru. Při práci na instalacích, k nimž skrze malbu často dochází, nejprve prostuduje materiál, se kterým pracuje, vyrovnává se s možnostmi řemeslného zpracování, ze kterého si vybírá pro sebe adekvátní rovinu. Zároveň zkoumá prostor, se kterým chce pracovat a kterým se nechává inspirovat.

K výtvarnému zájmu o proces rezavění ho přivedlo, myslím, barevné okouzlení. A to hlavně na základě kontrastu rezavějících předmětů na pozadí jejich prostředí. Další nezbytná složka pro vznik jeho prací je pozorování a zkoumání života věcí. Stárnutí věci sebou nese jejich příběh, což je sice rovina poněkud nostalgická až banální, ale při jisté koncepci řazení a prostorového uplatnění vytváří jakýsi samostatný epický kontext. Navíc v případě jeho instalací v rámci tohoto cyklu se jedná o věci autorovi velmi, až intimně blízké.

Rezavění je pro autora souzníváním s konkrétními formami barevných a strukturálních přeměn, Umožňuje vstoupit do těchto dějů proměn a dotknout se pohybu času, účastnit se procesu tvoření osudu. Velíšek sám říká: *„Rezavění je zviditelnění každodenního života obyčejných předmětů, jenž paradoxně skrze absurdní degradaci – ztrátu původních vlastních estetických kvalit – dostávají estetické kvality nové. V případě iluzivního rezavění na obraze zároveň dochází podvědomou konfrontací naší zkušenosti s viděnou nesmyslnou skutečností (rezavá bankovka, hlemýžď, polévka...) k intenzivnímu prožívání této proměny a k zvýjimečnění jednotlivých banálních předmětů. Tam, kde by pro většinu rezavějících předmětů končil jejich život se ztrátou funkčních vlastností, začíná naopak pro arteficiálně zrezavělé předměty prominentní život uměleckého díla.“*

A tak se neznámé rezavé předměty nalezené v lesích, na polích a skládkách podobají předmětům s osobní vazbou k autorovi – jeho brýle, svačinka, bankovka... a přece je jejich směřování opačné a náboj rozdílný. A tak zkušenost, že vše podléhá rezavění, je vyvážená možností stanovení procesu umělého rezavění, a tím je dána inspirace k jinému úhlu pohledu na realitu, přinejmenším humornému.

Claudine Končinská, Praha, 1998





Jak by mohla vznikat duha, kdyby chtěla, 2004, autorská kombinovaná  
technika na plátně a papíře, 214 × 149 × 106 cm



**Plech I., 1993**, autorská kombinovaná technika na kartonu, 101 × 73 × 0,2 cm



**Plech III., 1994**, autorská kombinovaná technika na kartonu, 87 × 85 × 0,2 cm,  
soukromá sbírka, Praha





Plech V., 1995, autorská kombinovaná technika na papíře, 84,5 × 59 cm



Plech IV., 1994, autorská kombinovaná technika na kartonu, 88 × 63 × 3,5 cm,  
soukromá sbírka, Praha



**Etude I., 1995**, autorská kombinovaná technika na plátně a papíře, 155 × 105 cm



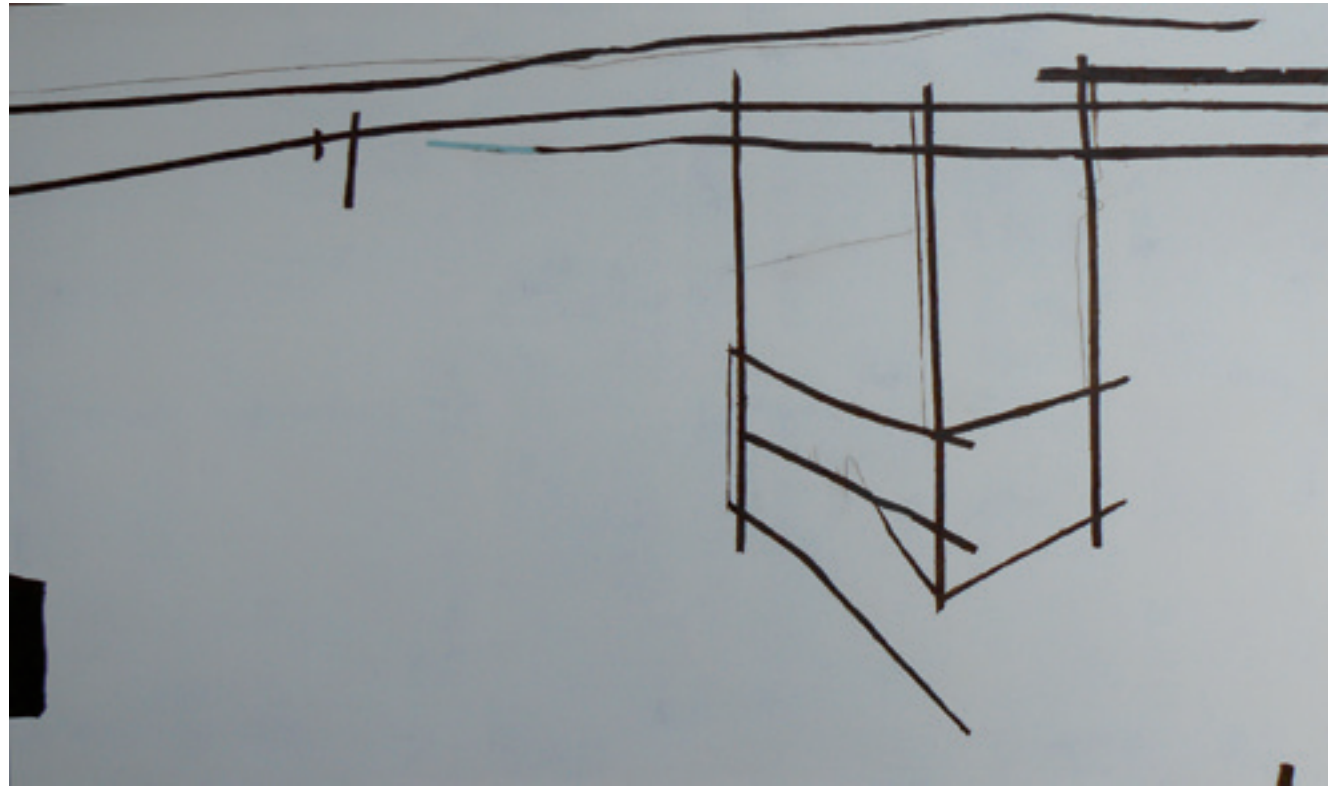
**Etude III., 1997**, autorská kombinovaná technika na plátně a papíře, 97 × 58,5 cm



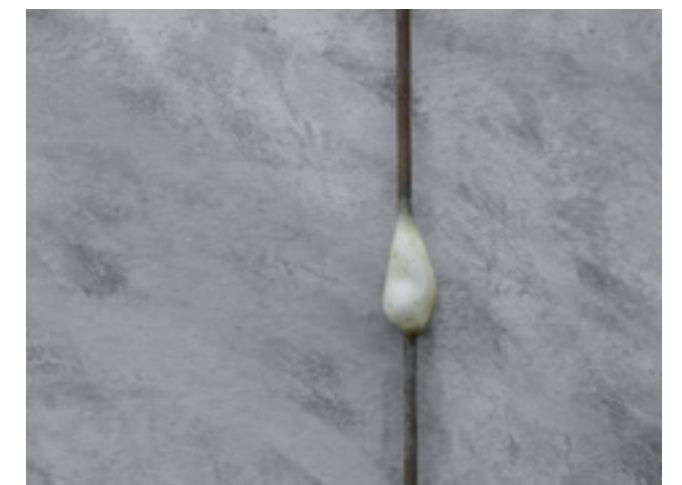
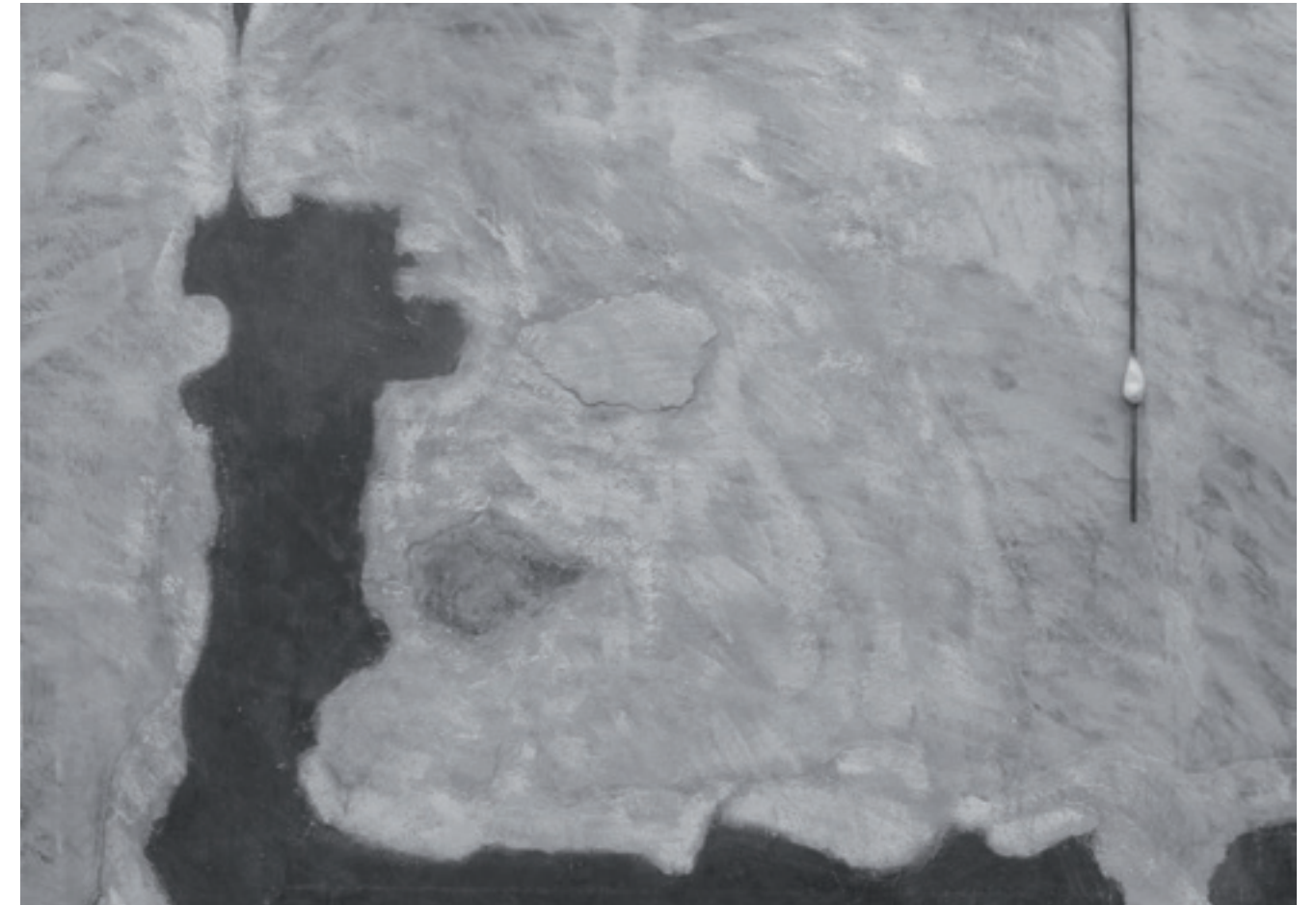


Etude IV., 2010, autorská kombinovaná technika  
na plátně a papíře, objekt, 98 × 133 × 6 cm





**Etude V., 2010, autorská kombinovaná technika na lakované dřevěné desce,**  
150 × 100 cm



**Etude VI., 2010, autorská kombinovaná technika na plátně a papíře, objekt,**  
160 × 115 × 4,5 cm





Kočka, 1996, kombinovaná technika, 150 × 130 cm a 100 × 130 cm



Následky plazení v mokré trávě, 2000, kombinovaná technika, objekt, délka 11 cm



Prasátko, 1997, kombinovaná technika, 130 × 113 cm



# bílé etudy

**bílé etudy** Velmi banálně řečeno: za tvorbu pokládáme práci, která přichází s něčím novým, a nové nejčastěji rozpoznáváme podle toho, že je nějak nápadné. Martin Velíšek tato klišé popírá – nikoli vehementně, nýbrž diskrétně a s nemalou dávkou humoru. Když tvoří grafiky anebo když maluje, je u něj tlusté nějak tenké, hrubé vlastně něžné, šedivé je tak šedé, že je skoro úplně bílé. Pracuje totiž s protiklady tak, že se světlé a tmavé postupně rozkládá do odstínů a odstíny do odstínů odstínů, třebaže pozorujeme bílou plochu, v níž tu a tam intervenuje černá. To má pozoruhodné následky, například když se třeba v povrchu objeví hmatatelná prohlubeň, anebo z něj cosi vystupuje tak, že téměř nevrhá stín. Nic tu prostě není – proti opačnému zdání – černobílé, nic nestojí samo na sobě, aby popíralo vše ostatní, všude vládne *bravá rivalita*. Skoro se až někdy zdá, že se Martin Velíšek pokouší nakreslit linii tak, aby zůstaly jen čisté rozdíly, které pak najednou vnímáme mnohem dřív než to, co mají od sebe rozlišovat.

To ale vůbec není věc techniky. Je to průzkum kresbou, zkoumání jak skrytých možností výtvarného mění, tak i reality. Pobavená odpověď na drásavou existenciální otázku, jež nás sužuje: jsme povrchní, ane-

bo žijeme z hloubky? Otázka je pro toho, kdo si prohlíží díla Martina Velíška zjevně nesprávná: ve skutečnosti takto ostré protiklady neexistují, nýbrž jen odstíny odstínů, hloubka začíná nepatrnou prohlubní a výškou je téměř neviditelný hrbolek. Nic povrchního, nic hlubokého, a přesto... Je to nějak mnohem živější než ochromující úzkosti a povznášející extáze. Možná i proto, že tisíce a tisíce nepatrných čárek působí jako zážrak: kdyby se kterákoli z nich odchýlila, všechny by se zřítily jak řada dominových kostek.

*Bílé etudy* zcela jistě navazují na autorovu předchozí tvorbu, byť jsou s ní spjaty nikoli bezprostředně, nýbrž po způsobu působení na dálku. Díváme-li se na jeho kresby sportujících sardinek, které nezapřou svou podobnost s lochneskami, cítíme, že jsou přes nějakého pramloka velmi blízkými příbuznými člověka. Díváme-li se na jeho *Bílé etudy*, na jejich bílou plochu s minimální kresbou, kterou tu a tam něco rozhýbe, vidíme, že velké události mají svůj pramen v nepatrných příhodách. Kdybych však měl co nejstručněji charakterizovat *Bílé etudy*, pak bych řekl, že každá z nich je obraz povýšený na kresbu.

Miroslav Petříček, Praha, 2013



# 19, 2015, kresba tužkou na lakované HDF desce, drát, nit, 100 × 70 × 3 cm





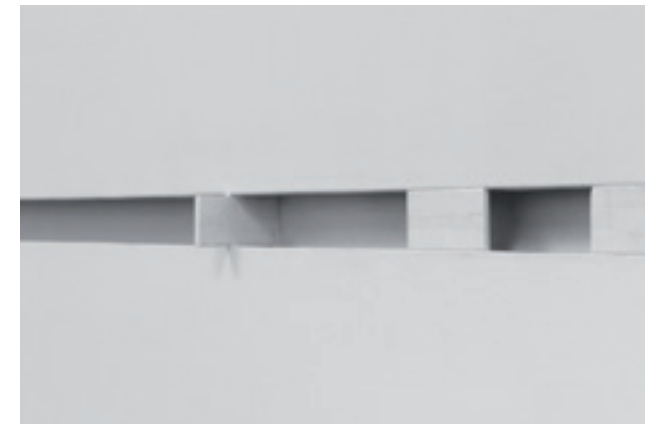
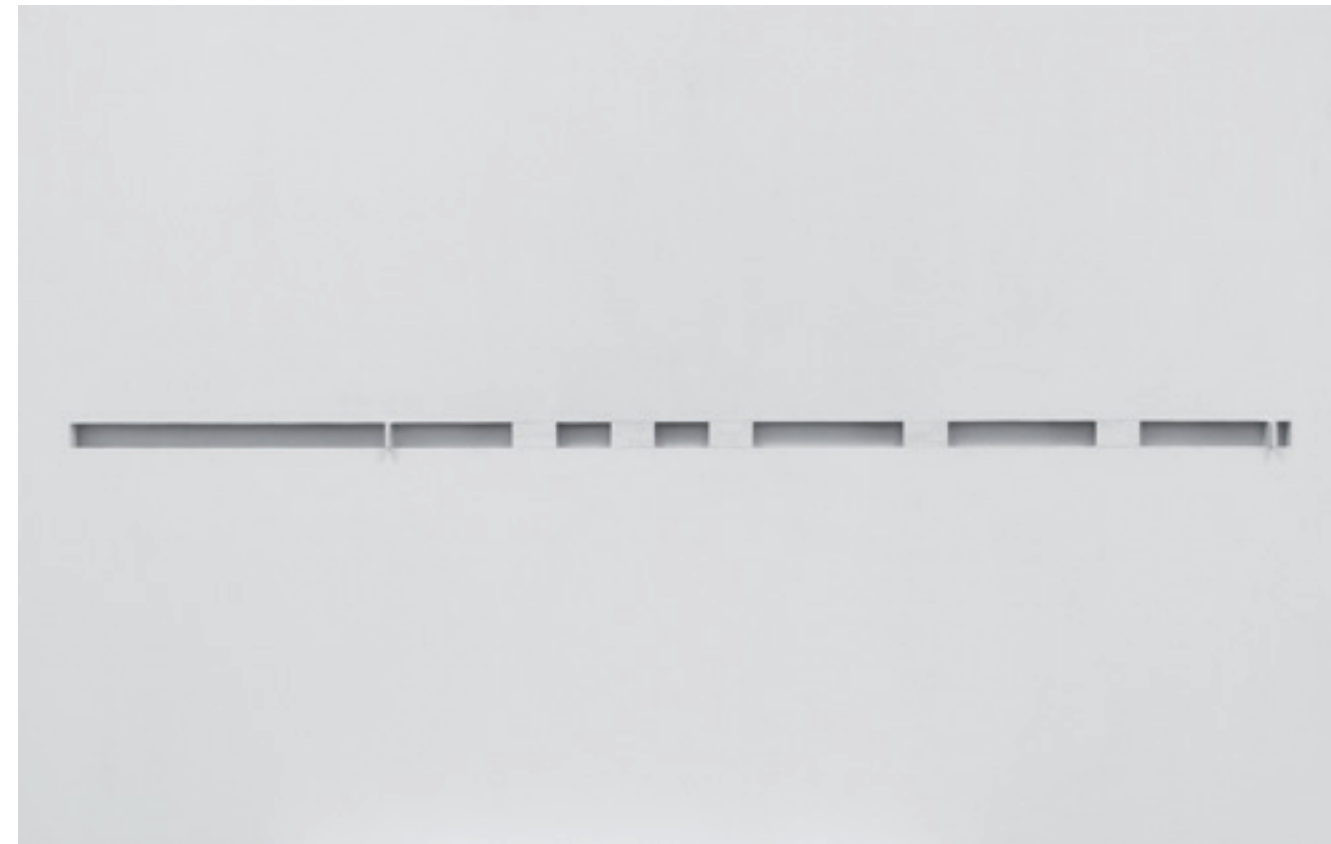
# 1, 2010, kresba tužkou na lakované HDF desce, 160 × 90 cm



# 2, 2013, kresba tužkou na lakované HDF desce, 160 × 90 cm



# 3, 2013, kresba tužkou na lakované HDF desce, 160 × 90 cm

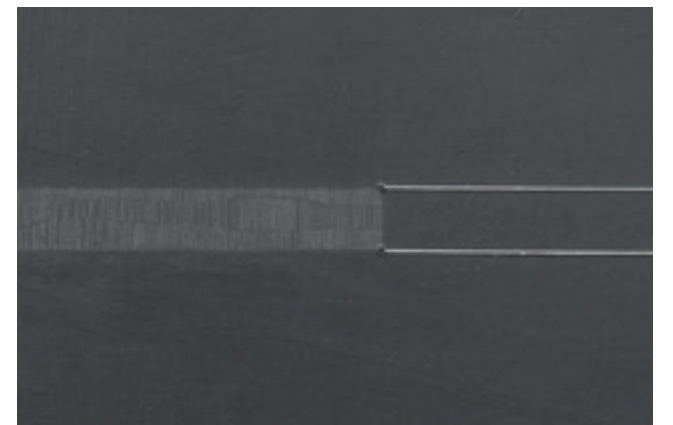


# 4, 2012, kresba tužkou na lakované HDF desce, 105 × 71 cm





# 5, 2012, kresba tužkou na lakované HDF desce, 100 × 68 cm



# 6, 2013, kresba tužkou na lakované HDF desce, nit, 115 × 65 cm

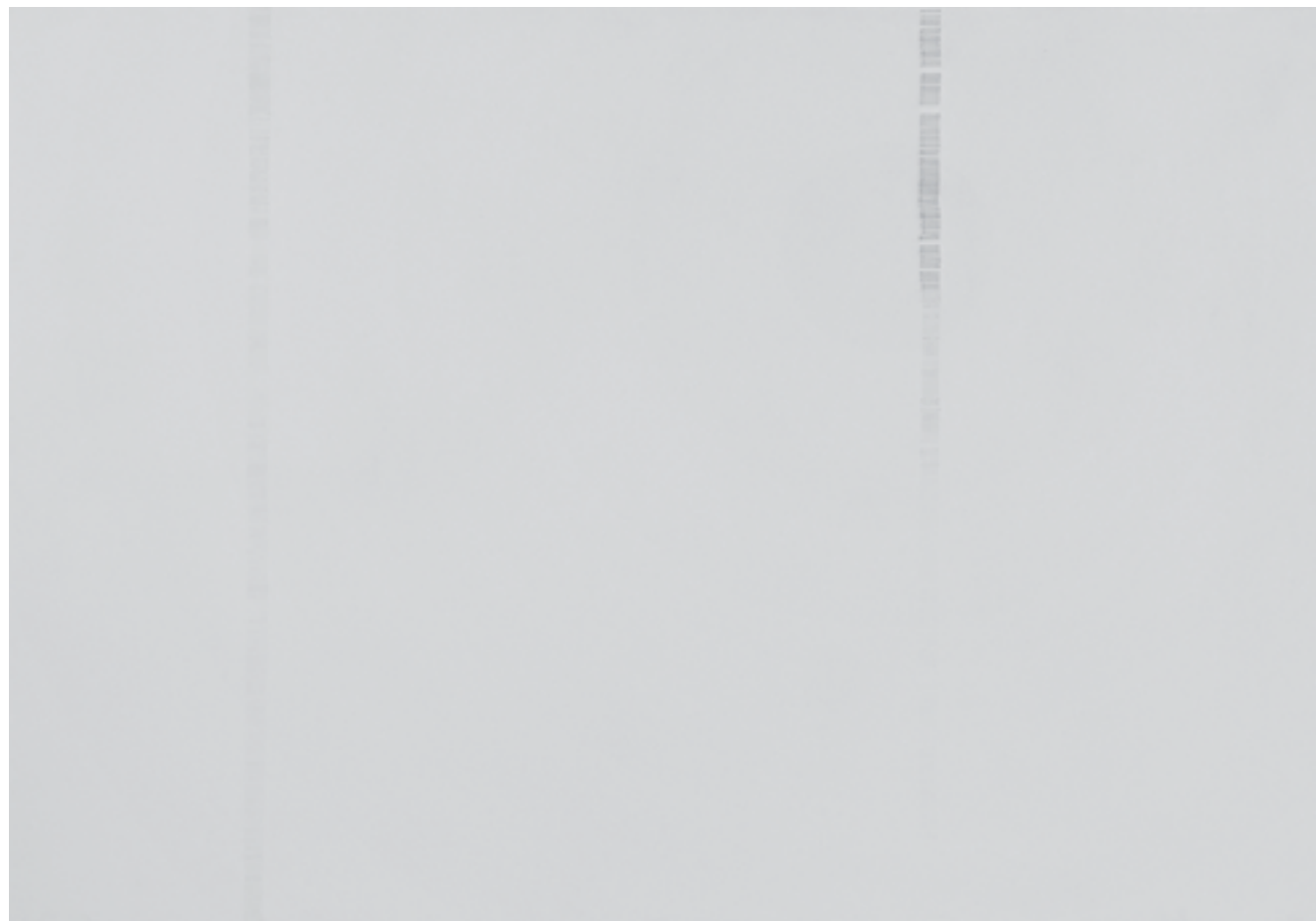


# 7, 2013, autorská technika, lakované plexisklo, světelný zdroj, 95 × 45 cm



# 8, 2013, lakovaná HDF deska, drát, nit, 100 × 60 cm

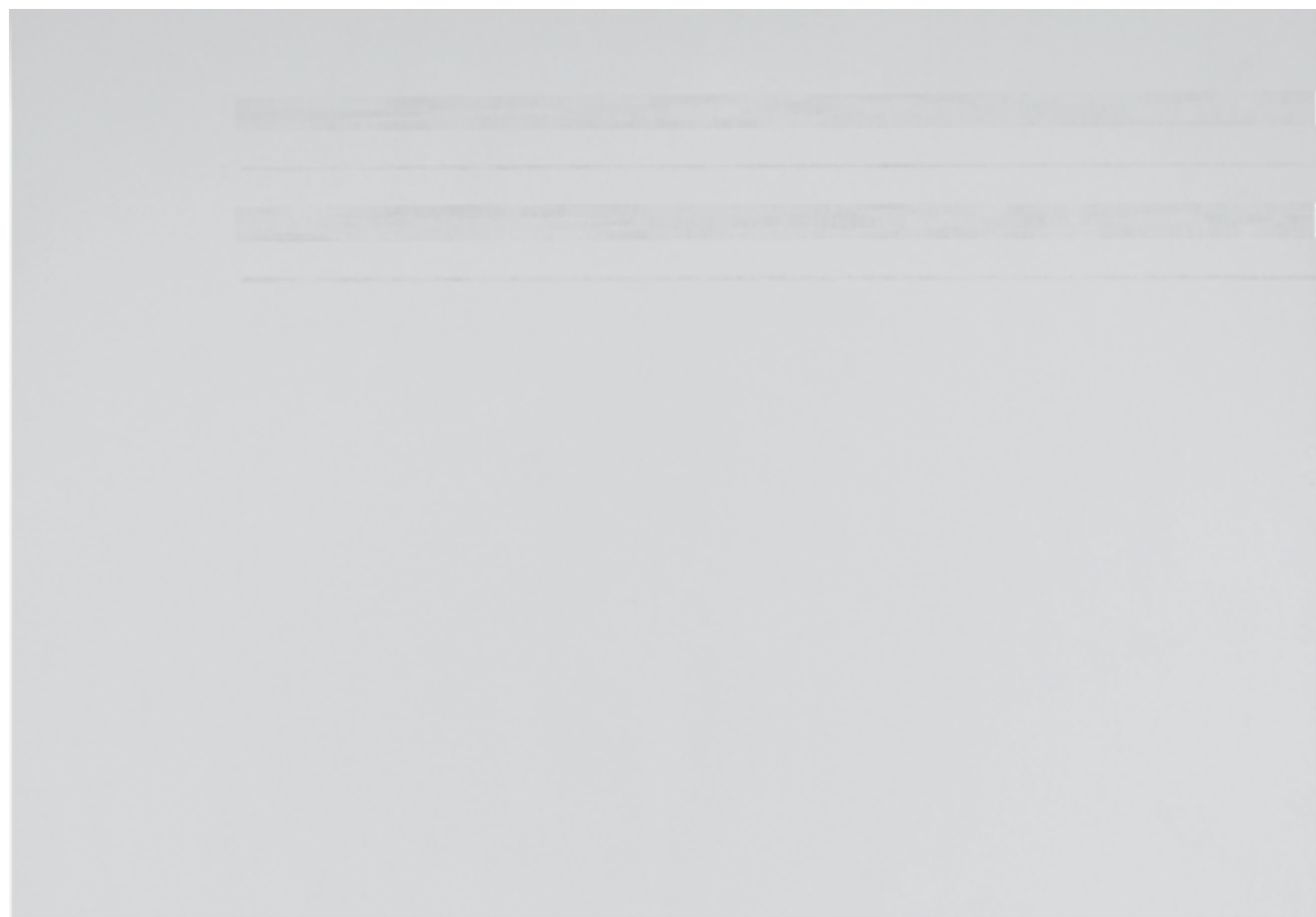




# 9, 2010, kresba tužkou na lakované HDF desce, drát, 100 × 70 cm



# 10, 2013, kresba tužkou na lakované HDF desce, 109 × 70 cm

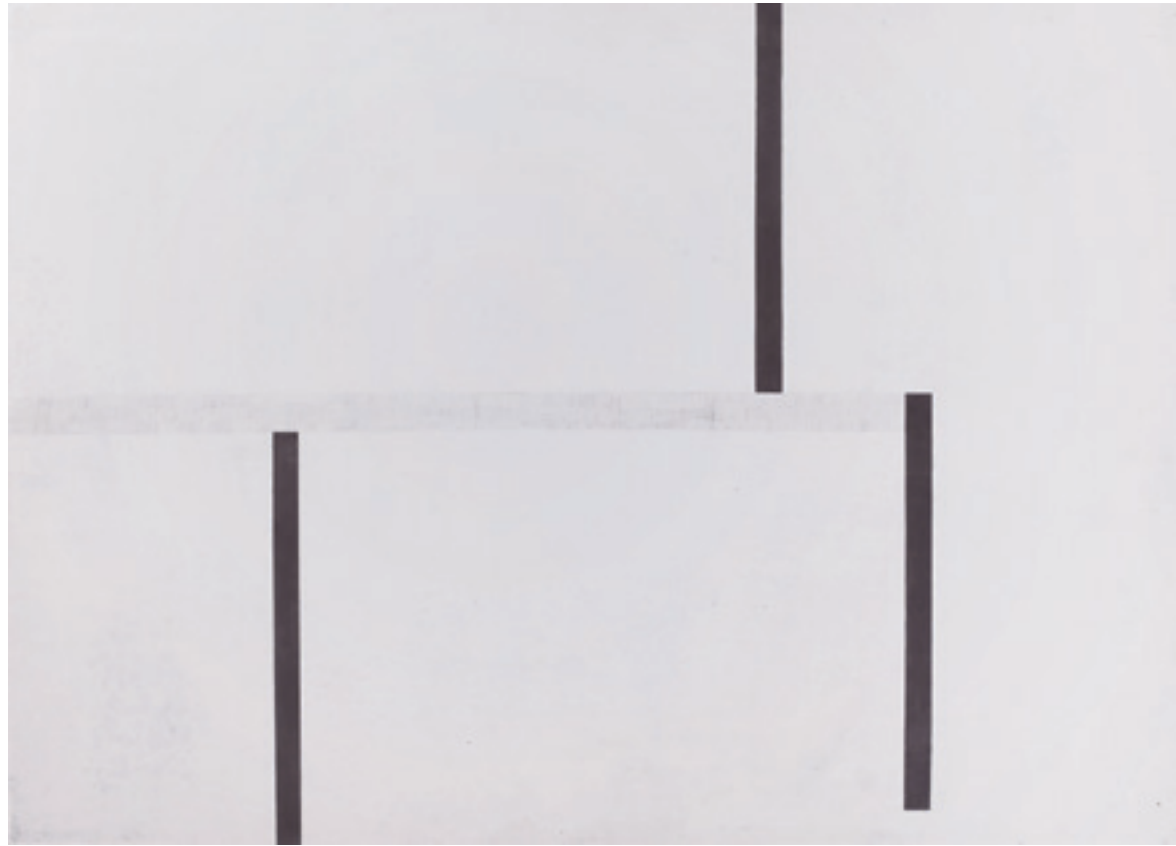


# 11, 2013, kresba tužkou na lakované HDF desce, 70 × 50 cm



# 12, 2013, kresba tužkou na lakované HDF desce, 70 × 50 cm



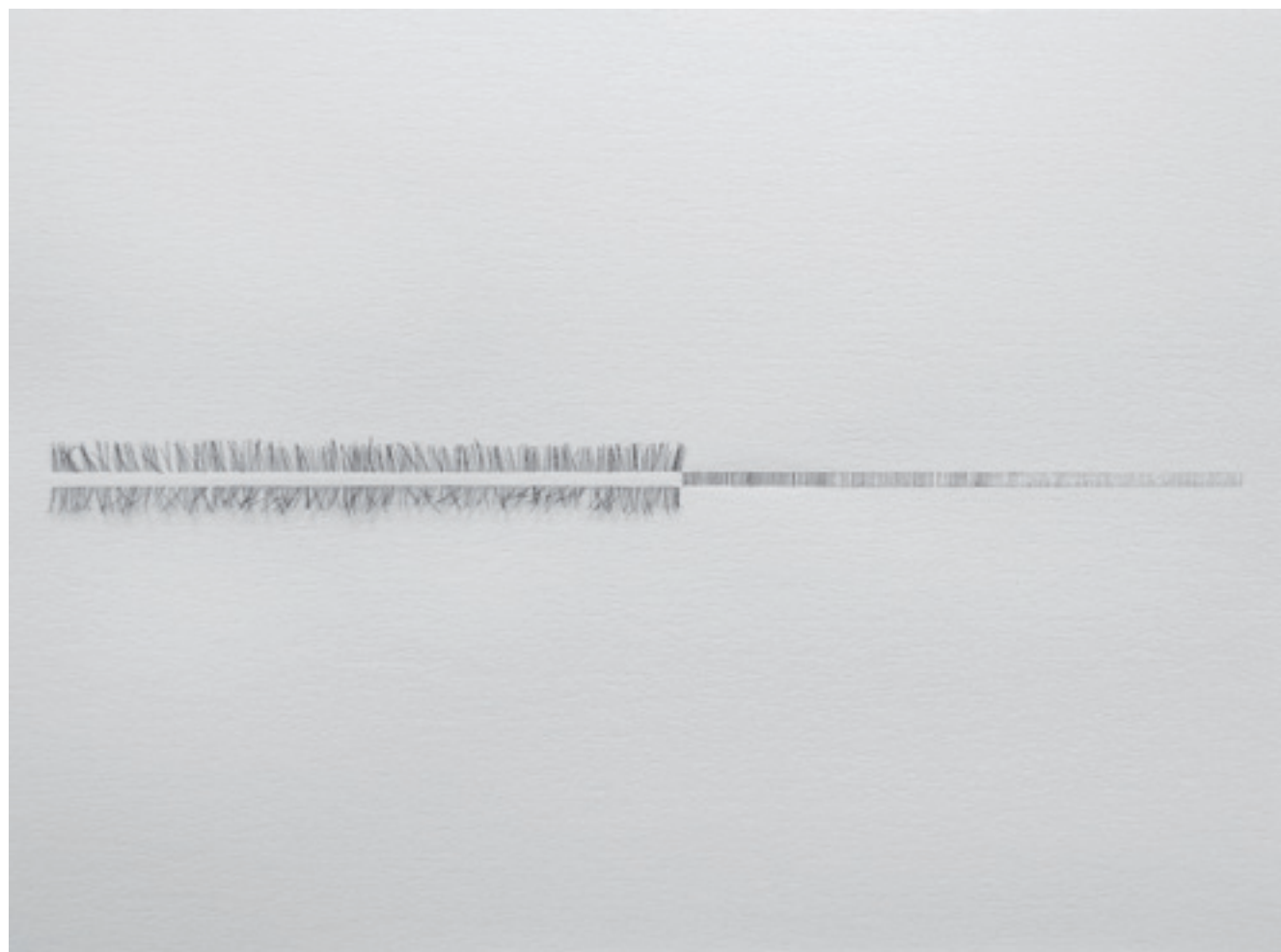


# 17, 2013, kresba tužkou na lakované HDF desce, 70 × 50 cm



# 18, 2015, kresba tužkou na lakované HDF desce, plexisklo, 70 × 50 cm





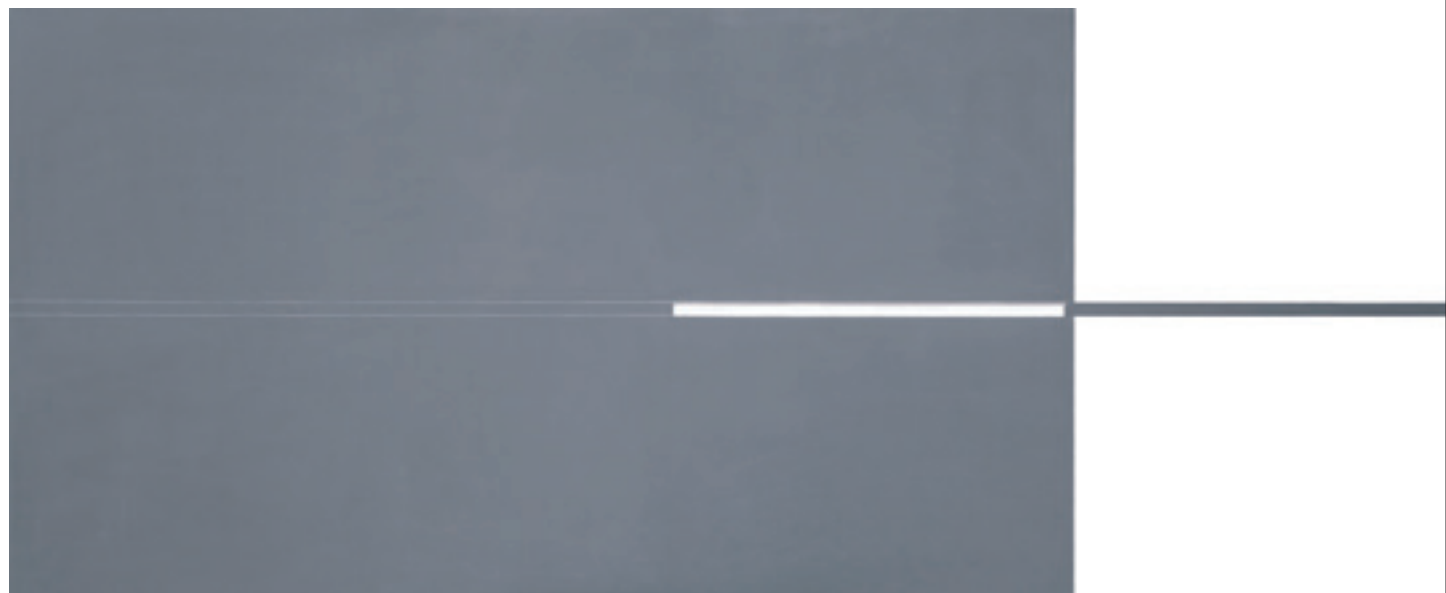
# 20, 2015, prostorová kresba, kombinovaná technika, 56 × 43 cm



# 21, 2015, prostorová kresba, kombinovaná technika, 56 × 43 cm





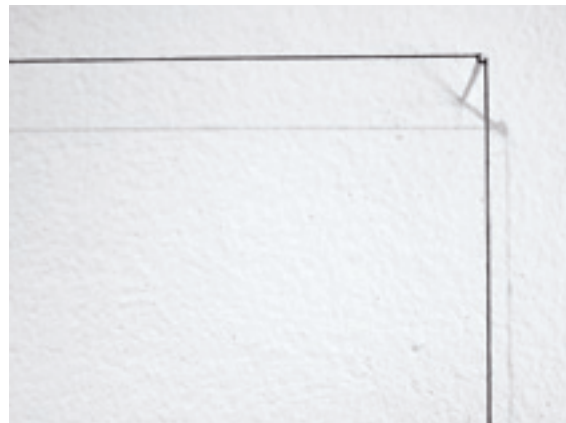


# 202, 2018, kresba tužkou na lakované HDF desce, nit, 90 × 160 cm



# 201, 2018, kresba tužkou na lakované HDF desce,  
luminiscenční nit, 90 × 160 cm





# 101, 2017, prostorová kresba, ? × ? cm



# 102, 2018, prostorová kresba, ? × ? cm



# martin velíšek

narozen 6. 11. 1968, Athény, Řecko

žije a pracuje v Praze, Česká republika

## studium

**1989–1996 Akademie výtvarných umění v Praze**  
(Malba a Konceptuální tendence – magisterské studium)

**1999–2003 Akademie výtvarných umění v Praze**  
(Malba – doktorandské studium)

## stipendijní pobyty

**2014** Wilke-Atelier, Bremerhaven, DE

**2016** Atelier Empreinte, Luxembourg, L

**2018** Wilke-Atelier, Bremerhaven, DE

## skupinové výstavy

- 2021** Grotoska z Tesca, Galerie Hollar, Praha, CZ  
Přítomnost, Galerie Zázvorka, Nové Město nad Metují, CZ  
Hmyz, Galerie Millenium, Praha, CZ  
Grafika roku, Galerie Ladislava Sutnara, Plzeň, CZ  
Nové cesty – nové objevy, Novoměstská radnice, Praha, CZ  
Grafika roku, Císařská konírna Pražského hradu, Praha, CZ
- 2020** Ocenění 1998–2020, Galerie Hollar, Praha, CZ  
XXVI. Festival komorní grafiky, Galerie Hollar, Praha, CZ  
Grafika roku, Galerie Ladislava Sutnara, Plzeň, CZ  
Grafika roku, Obecní dům, Praha, CZ
- 2019** Figurativas 2019, Museu Europeu d'Art Modern (MEAM),  
Barcelona, E  
Arteduco, DEPO 2015, Plzeň, CZ  
Festival komorní grafiky, Galerie Hollar, Praha, CZ  
Kde domov můj?, Galerie U Radnice, Tábor, CZ  
Na Měsíc! Galerie Millenium, Praha, CZ  
Grafika roku, Litoměřice, CZ  
Grafika roku, Obecní dům, Praha, CZ
- 2018** Obraz zimy ve výtvarném umění 19.–21. st., Galerie U bílého  
jednorozce, Klatovy, CZ  
Kde domov můj, Rabasova galerie, Rakovník, CZ  
Obraz jako slovo, MUD, Benešov, CZ  
Grafika roku, Clam-Gallasův palác, Praha, CZ  
Jubilanti Hollaru, Hollar, Praha, CZ
- 2017** Vybrané vidění, Galerie Emila Filly, Ústí nad Labem, CZ  
XXIII. Festival komorní grafiky, Galerie Hollar, Praha, CZ  
Krajinou Šumavy, České centrum Mnichov, DE  
Hollar dnes, Obecní dům, Praha, CZ  
Stoleté putování Šumavou, Galerie Klatovy/Klenová,  
Klatovy, CZ  
Velíšci (Martin, Adam, Martin), Galerie CoCo, Dobruška, CZ  
Umělci a zvířata, Galerie U Lávků, Praha, CZ  
Art safari 32, Studio Bubec, Praha, CZ  
Grafika roku, Clam-Gallasův palác, Praha, CZ

- 2016** XXII. festival komorní grafiky, Galerie Hollar, Praha, CZ  
30 Jahre Wilke-Atelier, DSM Museum, Bremerhaven, DE  
Moving, Galerie NTNU, Taipei, TW  
Nová tvorba, Galerie Hollar, Praha, CZ  
Exchange, Musee Yuki Komachi, Yoetsu, JP  
Nová tvorba, galerie Hollar, Praha, CZ  
European Contemporary Print Triennial, Maison des  
Ecritures, Toulouse, FR  
Outside(r), Galerie Fence, Winlaw, Vancouver, CA
- 2015** Malá grafika, galerie Hollar, Praha, CZ  
Nová tvorba, galerie Hollar, Praha, CZ  
Transparente, Wilke-Atelier, Bremerhaven, DE  
Co zde sním a co zde vypiju, Galerie Caesar, Olomouc, CZ  
Intersalon AJV, Obrazárna Želeč, Tábor, CZ  
Letní, Galerie Millenium, Praha, CZ  
Grafika roku, Klášterní kostel sv. Antonína Paduánského,  
Sokolov, CZ  
Grafika roku, Clam-Gallasův palác, Praha, CZ
- 2014** Intersalon AJV, Alšova Jihočeská galerie, České Budějovice, CZ  
Packung – Lange Nacht, Wilke-Atelier, Bremerhaven, DE  
Z okruhu, galerie Millenium, Praha, CZ  
Grafika roku, Clam-Gallasův palác, Praha, CZ
- 2013** Kde domov můj?, Centrum současného umění DOX, Praha, CZ  
Vanitas, galerie Millenium, Praha, CZ  
Grafika roku, Clam-Gallasův palác, Praha, CZ
- 2012** Maska, galerie Millenium, Praha, CZ  
AZB – absolventi Zdeňka Berana, galerie Navrátil, Praha, CZ  
Grafika roku, Clam-Gallasův palác, Praha, CZ  
Malba, Centrum současného umění DOX, Praha, CZ  
Žeň ex libris, Galerie Na Mostě, Hradec Králové, CZ

- 2011** Festival des Arts du pays fertois, Sainte Aulde, FR  
26th International Biennial of Art Humour, Tolentino, IT  
Intersalon AJV, Sladovna, Písek, CZ  
Grafika roku, Clam-Gallasův palác, Praha, CZ  
Vzhůru, galerie Millenium, Praha, CZ  
XIII. trienále ex libris, PNP, Chrudim, CZ
- 2010** Festival des Arts du pays fertois, Sammeron, FR  
Grafika roku, Clam-Gallasův palác, Praha, CZ
- 2009** Malé formáty, Galerie Millenium, Praha, CZ  
Temporary, galerie 5. patra, Praha, CZ  
Grafika roku, Clam-Gallasův palác, Praha, CZ
- 2008** Defenestrace, Novoměstská radnice, Praha, CZ  
Grafika roku, Clam-Gallasův palác, Praha, CZ
- 2007** ArtBurger, Koblenz, DE  
Grafika roku, Clam-Gallasův palác, Praha, CZ
- 2006** Jemný řez, galerie AVU, Praha, CZ  
Grafika roku, Clam-Gallasův palác, Praha, CZ
- 2005** XI. Trienále ex libris, PNP, Chrudim, CZ  
Grafika roku, Clam-Gallasův palác, Praha, CZ
- 2004** Grafika roku, Clam-Gallasův palác, Praha, CZ
- 2003** Grafika roku, Clam-Gallasův palác, Praha, CZ
- 2001** Portrét roku 2001, galerie Emila Filly, Ústí nad Labem, CZ
- 2000** Portrét roku 2000, galerie u Bílého jednorozce, Klatovy, CZ
- 1999** Neplánované spojení, Mánes, Praha, CZ
- 1997** II. bienále reliéfního objektu, Tábor, CZ
- 1995** SBC, Londýn, GB
- 1994** Kunstmuseum Ehrenhof, Düsseldorf, DE
- 1992** Čtyři, Galerie Litera, Praha, CZ

## samostatné výstavy

- 2021** Variace na dané téma, Galerie Caesar, Olomouc, CZ  
**2020** (s Marií Blabolilovou, Jiřím Kubovým a Romanou Horákovou) Zpráva z uzavřeného prostoru, Galerie Emila Filly, Ústí nad Labem, CZ  
**2019** Obrazy, Galerie Prostor 228, Liberec, CZ  
Portréty, Alšova jihočeské galerie, České Budějovice, CZ  
Möbel, GASK, Kutná Hora, CZ  
**2018** Dialogue, Wilke-Atelier, Bremerhaven, DE  
Holky, Rabasova galerie, Rakovník, CZ  
Červená Karkulka a jiné příběhy, Galerie Klatovy-Klenová, CZ  
Reality? Reality! (společně s Šimonem Brejchou), SmetanaQ, Praha, CZ  
**2017** Nahore bez (dole taky), Galerie kritiků, Praha, CZ  
Mlčení, Galerie Václava Špály, Praha, CZ  
**2016** Meet me, Atelier Empreinte, Luxembourg, LU  
Die Tieren, ANK Galerie, Bremerhaven DE  
Second regard, Galerie Korschhaus Beim Engel, Luxembourg, LU  
Bruslačky, Galerie Litera, Praha, CZ  
Bruslačky, Galerie Radnice, Žďár nad Sázavou, CZ  
**2015** Spaces, Galerie Professorium, Würzburg, DE  
Spaces, Galerie du Château de Bourglinster, Luxembourg, LU  
Červená Karkulka, Galerie Pecka, Praha, CZ  
**2014** Kouř, Oblastní galerie Liberec, Liberec, CZ  
Die Dürer Lektion, Wilke-Atelier, Bremerhaven, DE  
Darw-in, Galerie Artatak, Praha, CZ  
Podruhé, galerie Esthete, Praha, CZ  
Říjen (31 jablek), Galerie 325G, Praha, CZ

- 2013** Bílé etudy, Galerie Pecka, Praha, CZ  
Květinové variace, Galerie Litera, Praha, CZ  
Příběhy, Galerie Milana Zezuly, Brno, CZ  
**2012** Záhada na Jezeře Loch Ness, Galerie Pecka, Praha, CZ  
Nikdy, Galerie České pojišťovny, Praha, CZ  
**2011** Animiaux, Centre d'Art de l'Ancienne Synagogue, La-Ferté-sous-Jouarre, FR  
Jeden obraz... (s měsícem), Oblastní galerie Liberec, Liberec, CZ  
Cherchez le chat, Werner Maison, Luxembourg, LU  
Příběhy od vody, Stará Radnice, Žďár nad Sázavou, CZ  
Zvířata, Galerie VDP, Pardubice, CZ  
**2010** Vše pro kočku, Chvalská tvrz, Praha, CZ  
Bylo-nebylo, Galerie 6, Ostrava, CZ  
**2008** Akt(uálně), Galerie Pecka, Praha, CZ  
**2007** Reziduum, Galerie Out, Jindřichův Hradec, CZ  
**2006** Alternativa, Oblastní galerie Vysočiny, Jihlava, CZ  
Four, Czech Embassy, Washington, US  
**2005** Rybí speciality, kulturní centrum Zahrada, CZ  
**2004** Malování po práci, Nová síň, Praha, CZ  
**2003** Receptura na zátiší, Galerie Pecka, Praha, CZ  
**2000** (to) zátiší – (ta) zátiší, Galerie Caesar, Olomouc, CZ  
Zase (jedno) zátiší, Galerie Litera, Praha, CZ  
**1999** zprava–zleva, Galerie Fronta, Praha, CZ  
**1998** Rezavění a „rezavění“, Galerie Litera, Praha, CZ  
**1997** Real things, Galerie Albert Point, London, GB  
**1995** Rez, dva tři..., Galerie Vodárenská věž, Tábor, CZ  
Svlékání, Galerie AVU, Praha, CZ

## ceny

- 2021** nominace na cenu Vladimíra Boudníka, CZ  
**2020** „Grafika roku“ – Hlavní cena, CZ  
**2019** Finalista Figurativas 2019, Barcelona, E  
„Grafika roku“ – zvláštní cena v kategorii hlubotisk, CZ  
**2017** laureát ceny SGUV Hollar, CZ  
„Zlatá stuha“ – nominace, CZ  
„Grafika roku“ – zvláštní cena v kategorii hlubotisk, CZ  
**2016** „Grafika roku“ – cena diváků, SVUG Hollar, CZ  
**2015** nominace na cenu SVUG Hollar, CZ  
nominace na cenu v kategorii hlubotisk „Grafika roku“, CZ  
**2014** „Grafika roku“ – čestné uznání v kategorii hlubotisk, CZ  
„Grafika roku“ – cena diváků, CZ  
**2013** „Grafika roku“ – zvláštní cena v kategorii hlubotisk, CZ  
„Grafika roku“ – čestné uznání v kategorii drobné grafiky, CZ  
„Grafika roku“ – cena diváků, CZ  
**2012** „Grafika roku“ – nominace na cenu v kategorii hlubotisk, CZ  
**2011** „Grafika roku“ – nominace na cenu v kategorii hlubotisk, CZ  
nominace na cenu Trienále ex libris, Památník písemnictví, CZ  
hlavní cena Intersalonu AJV – malba, CZ

- 2010** „1. cena“, Festival des Arts du pays ferrois, Sammeron, FR  
**2006** „Grafika roku“ – cena diváků, CZ  
**2005** „Grafika roku“ – zvláštní cena v kategorii hlubotisk, CZ  
**2003** světová cena World Star za obalový design (Visage), Barcelona, E  
**2002** „Obal roku 2002“ v kategorii průmyslový obal (Visage), EMBAX, CZ  
**1997** cena nadace na podporu současného umění „Jelinek Stiftung“, CH  
cena pro autora do 30let na II. bienále reliéfního objektu, CZ  
**1996** cena nadace na podporu současného umění „Jelinek Stiftung“, CH  
**1995** finalista SBC European Art Competition, Londýn, GB  
ateliérová cena AVU, Praha, CZ  
**1993** ateliérová cena AVU, Praha, CZ  
cena nadace na podporu současného umění „Jelinek Stiftung“, CH  
**1990** ateliérová cena AVU, Praha, CZ



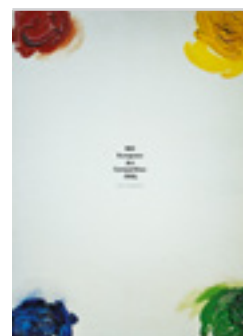
# chronologie



**1989–1997** Studium na AVU (ateliér Kresba prof. Jitky Svobodová, Malba II. prof. Bedřich Dlouhý, ateliér Konceptuálních tendencí prof. Miloš Šejn)

**1990** Cena rektora AVU Milana Knížáka

**1993** Ateliérová cena, ateliér Malba II., prof. Bedřich Dlouhý

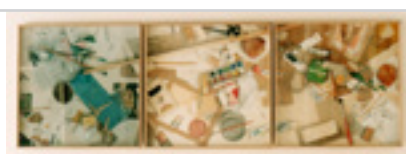
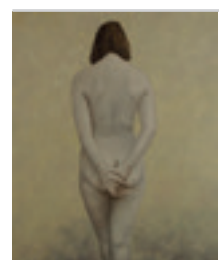


**1994** Cena na podporu současného umění Jelínek Stiftung, Baar, Švýcarsko

**1995** finalista SBC Competition, Londýn, GB | začátek systematické práce na cyklu parafrází historických děl „Druhý pohled“ | Ateliérová cena, ateliér Konceptuálních tendencí, prof. Miloš Šejn | výstava *Svlékání*, Galerie AVU, Praha



**1996** absolutorium AVU | výstava *Diplomanti AVU*, Valdštejská jízdárna, Praha | Cena na podporu současného umění Jelínek Stiftung, Baar, Švýcarsko



**1997** začátek práce na cyklu „Aktuálně“ | Cena na podporu současného umění Jelínek Stiftung, Baar, Švýcarsko | Cena pro autora do 30. let na II. bienále reliéfního objektu, Tábor



**1998–2005** systematická práce na cyklu „Reziduum“ | výstava *Rezavění*, Galerie Litera, Praha

**1999** začátek práce na cyklu „Darw-in“ | výstava *Zprava-Zleva*, Galerie Fronta, Praha | výstava stipendistů Jelínek Stiftung *Neplánované spojení*, Galerie Mánes

**1999–2010** systematická práce v oboru autorského obalového designu (spolupráce s Janem Činčerou, Maximem Velčovským)

**2000** výstava *Zase (jedno) zátíší*, Galerie Litera, Praha

**2001** výstava *Portrét roku 2000*, Galerie Emila Filly, Ústí nad Labem

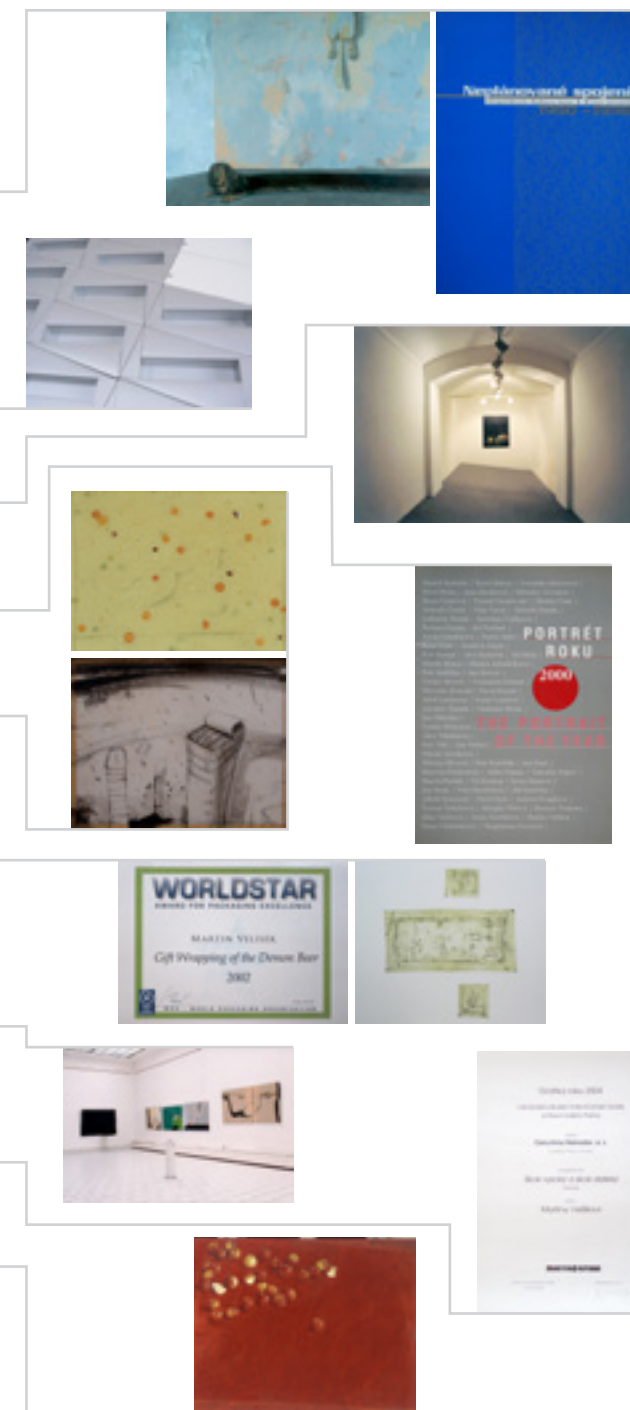
**2002** ukončení doktorského studia na AVU | práce na objektových zátíších | práce na cyklu kreseb „Rybí speciality“

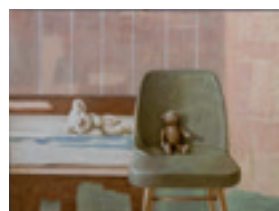
**2003** První cena na celosvětové přehlídce obalového designu *World Star 2002* (World Packaging Design Award) | první představení grafické tvorby na výstavě *Grafika roku*

**2004** výstava *Malování po práci* (s Jáchymem Šerých), Galerie Nová Síň

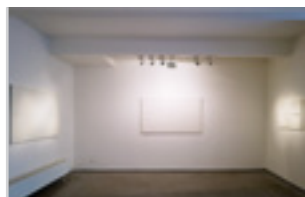
**2005** cena za hlubotisk na celostátní soutěžní přehlídce *Grafika roku*

**2006–2007** práce na cyklu obrazů pro české velvyslanectví ve Washingtonu, USA | Cena diváků, *Grafika roku 2006*

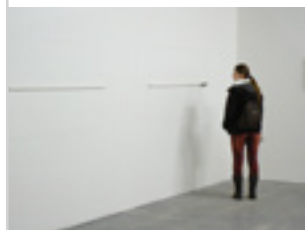




**2008** účast na výstavě malířského ateliéru Zdeňka Berana Defenestrace, Novoměstská radnice, Praha | výstava *Aktuálně*, Galerie Pecka, Praha



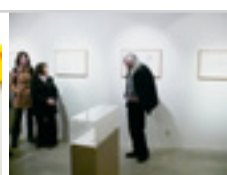
**2009–2018** systematická práce na cyklu „Retro“



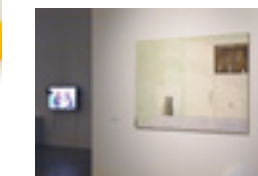
**2010** Grand prix – peinture (hlavní cena za malbu) na *Salon d'art du Pays fertois*, Francie | začátek práce na cyklu minimalistických kreseb „Bílé etudy“



**2011** výstava *Animiaoux*, Centre d'Art de l'Ancienne Synagogue, La-Ferté-sous-Jouarre, Francie | výstava *Cherchez le chat*, Galerie Werner, Luxembourg, Lucembursko | prezentace obrazu *Krajina s měsícem* (intervence v expozici), Oblastní galerie v Liberci | Hlavní cena na Intersalonu AJV, Písek



**2012** vydání knihy společných esejů *Pohledy (které tvoří obrazy)* spolu s filozofem Miroslavem Petříčkem | nominace na Cenu za hlubotisk, Grafika roku 2011 | výstava *Záhada na jezeře Loch Ness*, Galerie Pecka, Praha



**2013** výstava *Kde domov můj*, Centrum současného umění DOX, Praha | výstava minimalistických kreseb *Bílé etudy*, Galerie Pecka, Praha | výstava *Květinové variace*, Galerie Litera, Praha



**2014** vydání katalogu *Druhý pohled* | stipendijní pobyt v Bremerhaven, Německo | vytvoření obrazově-prostorové intervence *Kouř* pro stálou expozici nizozemského umění v Oblastní galerii v Liberci | výstava *Darw-in*, Galerie Artatak, Praha

**2015** výstava *Červená Karkulka*, Galerie Pecka, Praha | výstava *Espace* (s Šimonem Brejchou), Galerie Proffessorium, Würzburg, Německo

**2016** výstava *Der zweite Blick*, Galerie Kocheim bei Engel, Luxembourg, Lucembursko | výstava kreseb *Bruslařky*, Galerie Litera, Praha

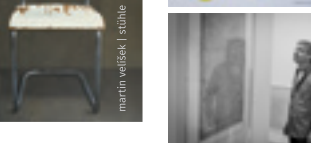
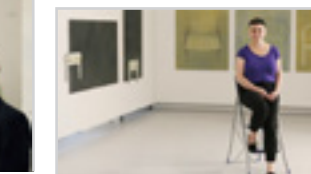
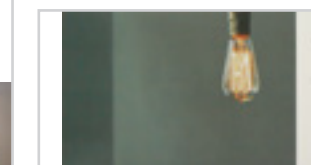
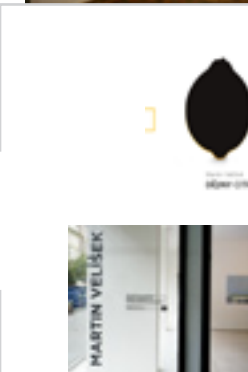
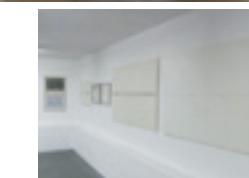
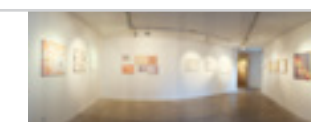
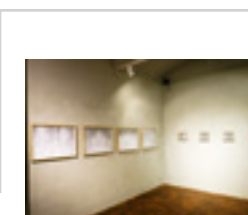
**2017** výstava *Mlčení*, Špálova galerie, Praha | vydání knihy esejů *Dějiny citrónu* | výstava *Naboře bez, dole taky*, Galerie Kritiků, Praha

**2018** výstava *Dialogue*, Wilke-Atelier, Bremerhaven, Německo | výstava *Reality? Reality!* (s Šimonem Brejchou), Galerie SmetanaQ

**2019** jmenování profesorem | výstava *Möebel*, Galerie GASK, Kutná Hora | výstava *Portréty*, Alšova jihočeské galerie, České Budějovice | finalista *Figurativas 2019*, Museu Europeu d'Art Modern (MEAM), Barcelona, Španělsko | Zvláštní cena za tisk z hloubky, Grafika roku 2018

**2020** výstava *Zpráva z uzavřeného prostoru* (s Marií Blabolilovou), Galerie Emila Filly, Ústí nad Labem | Hlavní cena, Grafika roku 2019

**2021** výstava *Groteska z Tesca*, Galerie Hollar | účast na Evropském trienále grafiky, Liège, Belgie | nominace na Cenu Vladimíra Boudníka za celoživotní přínos grafice | výstava *Stühle*, Kulturkullisse, Dřážďany, Německo



martin velisek | stuhle



text

Yari Vaniscotte  
Milena Slavická  
Kristian Vistrup Madsen  
Miroslav Petříček

překlad

Lucie Šiklová  
Martin Velíšek  
Yari Vaniscotte  
Alena Velíšková

grafická úprava

Veronika Plátková

fotografie

Martin Velíšek  
Radek Dětinský  
Daniel Šperl  
Martin Velíšek

© autoři, 2021  
[www.velisek.cz](http://www.velisek.cz)

**sortiment** je termín označující soubor nejrůznějších druhů libovolné produkce, přičemž produkcí lze označit jak souhrn výrobků, tak ale také souhrn uměleckých výtvorů. Oscilace mezi „vysokým“ a „nízkým“, mezi ustáleným vnímáním tohoto termínu a jeho volnější významovou paralelou je vlastní výtvarnému uvažování Martina Velíška. Často se totiž pohybuje ve vícevýznamovém prostoru. Věci a situace známé, všední a banální ukazuje často jako nevšední, výjimečné a plné neznámých pohledů a souvislostí. Záleží totiž na nás, jaký význam jim přiřadíme. Velíšek si libuje v různých úhlech pohledu, v možnostech, které opakované potěžkávání námětů nabízí. Rád se v tomto smyslu opakuje. Produkuje. Výsledkem této činnosti je řada tematických cyklů, do nichž lze jeho tvorbu roztrždit. Italština má pro roztrždění či rozřazení specifický výraz, který nás vrací na začátek – **sortimento**.

[www.velisek.cz](http://www.velisek.cz)