

martin velíšek



druhý pohled

martin velíšek

der zweite blick

deuxième regard

second sight

druhý pohled



Od 90. let 20. století se Martin Velíšek systematicky věnuje práci s historickými předlohami. Konfrontuje dnešní svět a způsob uvažování s dobou dávno minulou. Aktualizuje historické obrazy a dokazuje, že být starým (obrazem) neznamena totéž jako být mrtvým (obrazem). Jeho obrazy jsou dialogem s dávnými kolegy a jeho pohled je upgradem vidění obecně. Ač se to na první pohled nemusí zdát, jeho citace nejsou jen prvoplánovými hříčkami a humorným pobavením, ale jsou hledáním ve vnitřním obsahu citovaných děl, navazováním na myšlenkový potenciál obsahu i formy.

Jeho parafráze jsou často součástí konceptuální instalace, mnohdy prostorově náročné (například kompletní změna sklonu podlahy v galerii Litera v Praze), jsou příležitostně doplněny dalšími médii (například audiovizuální technika, pohybová čidla či chemický dým). Nevyhýbá se ale ani práci se slovem či nevýtvarnými materiály (led, chlupy ze smetáku apod.), jakkoliv je pro něj klasický závesný obraz centrem pozornosti. Ne náhodou tak v těchto pracích specificky spojuje zkušenosti z ateliéru malby (Bedřich Dlouhý) a ateliéru konceptuálních tendencí (Miloš Šejn), kterými kdysi na Akademii výtvarných umění v Praze prošel. Prof. Bedřich Dlouhý k tomu říká: „Velíšek se pohybuje od laborování s klasickým způsobem malby až po trojrozměrné práce, kde podíl technické zručnosti, která je virtuózní, je svázán s intelektuální fabulací. Zvykli jsme si takový projev nazývat konceptuální, zřejmě to ale není přesné, spíše se jedná o naši neschopnost definovat přesně takový způsob, který předvádí pan Velíšek.“

Druhý pohled je vskutku pokusem o opakovaně nahlédnutí téhož. Pokusem stoupnout si na totéž místo jako starší, více či méně slavní kolegové, a zopakovat výpověď o daném problému. Velíšek záměrně a s chutí pracuje s tezí, že dvakrát nevstoupíš do téže řeky. Zejména pokud v té řece mezitím plynula voda několika století. A pak, přeci když dva dělají totéž, nebývá to nikdy totožné...



*Since the 1990s Martin Velíšek has systematically pursued his work with historical models. He confronts the contemporary world and way of thinking with long foregone times. He updates historical paintings and proves that the old (picture) does not mean the dead (picture). His paintings are dialogues with past colleagues and his point of view is an upgrade of seeing in general. Although it may not be obvious at first sight, his citations are not only plays-on-words or witticisms, they are a quest for the inner contents of the cited works of art; they are a continuance of the mental potential of the contents and form.*

*His paraphrases are often parts of a conceptual installation, frequently space-demanding (for example the complete change of the floor incline in the Litera Gallery in Prague), they are occasionally completed with other media (such as audio-visual equipment, motion sensors or chemical fumes). He does not avoid work either with words or non-artistic material (ice, broom-bristles etc.); however, the classical pendant painting is a major focus for him. Not by chance he specifically relates his experiences gained in the atelier of painting with Bedřich Dlouhý to those gained in the atelier of conceptual tendencies with Miloš Šejn; both of which he attended at the Academy of Art in Prague. Prof. Bedřich Dlouhý says: "Velíšek moves from the classical way of painting to three-dimensional works, where the part of technical dexterity, which is virtuosic, is connected to the intellectual fiction. We have become accustomed to describing such an exhibition as conceptual. It is not probably the exact term, more likely it is our inability to define exactly the way of work which Mr. Velíšek shows."*

*Indeed, Second Sight is an attempt at the repeated look at the same; the attempt to stand on the same place as older, more or less famous colleagues and to repeat the statement about a given problem. Velíšek deliberately and with zest works with the thesis that you cannot step twice into the same river. Particularly so, when the water of several centuries has flowed past in the meantime. And then after all, when two do the same thing, it is not the same thing...*



Depuis les années 1990, Martin Velíšek explore systématiquement les ouvertures qu'offrent des œuvres marquantes de l'histoire de l'art. Ses recherches tendent à affirmer la continuité de la pensée picturale, les liens entre le passé et le présent. En activant des œuvres historiques, il met en évidence qu'être un ancien (tableau) ne signifie pas être (un tableau) mort. Le regard de Velíšek, nettement au-dessus du regard commun, lui permet d'instaurer un dialogue dans ses propres œuvres avec le travail de ses collègues d'antan. En effet, même si au premier abord cela n'est pas évident, ses citations ne sont pas de simples jeux avec une bonne dose de l'humour, mais s'affirment, quand on les a examinées plus attentivement, comme une exploration minutieuse du sens interne et une proposition de renouement avec le potentiel spirituel et formel de chaque œuvre citée.

Ses paraphrases d'œuvres historiques sont souvent présentées dans le cadre d'installations conceptuelles plus complexes qui nécessitent des aménagements d'espaces particuliers (par exemple les modifications d'inclinaison du plancher à la Galerie Litera à Prague) ou des moyens techniques divers, comme l'audiovisuel, le détecteur du mouvement ou encore des fumigènes... Il ne dédaigne pas à intégrer non plus des mots ou des matériaux bruts comme les glaçons, les poils d'un balai etc. Mais l'œuvre picturale est toujours le centre de ses préoccupations. Ce n'est pas par hasard que ses travaux sont reliés à ses expériences imaginées lors de ses études dans les ateliers qu'il a choisis à l'Académie de Beaux-Arts de Prague : la peinture chez le professeur Bedřich Dlouhý et l'atelier des tendances conceptuelles de Miloš Šejn. Professeur Dlouhý estime que « le travail de Velíšek est un parcours qui relie l'utilisation des techniques picturales de grands maîtres classiques aux œuvres en trois dimensions, où son savoir-faire virtuose rejoint sa créativité intellectuelle. Nous sommes habitués à nommer ce type d'œuvres « l'art conceptuel », mais dans le cas de Velíšek cette appellation est inappropriée. En fait, nous sommes incapables de définir ses œuvres. »

Le travail de Velíšek exige un regard attentif, plus approfondi, un « second regard » qui passe sur l'anecdotique et qui amène le regardeur à tenter de percer le mystère du déjà vu et clairement identifié. C'est une tentative de retrouver l'espace-temps des maîtres anciens (plus ou moins célèbres) en d'essayer d'en réinterpréter des données. Velíšek affirme intentionnellement et avec délectation que « l'on ne se trempe pas deux fois dans une rivière dans les mêmes eaux puisque ces eaux s'écoulent depuis des siècles ». Et si deux artistes choisissent le même sujet, leurs œuvres ne sont jamais identiques.



*Seit den 90er Jahren des 20. Jahrhunderts widmet sich Martin Velíšek systematisch der Arbeit mit den historischen Vorlagen. Er konfrontiert die heutige Welt und Denkweise mit der längst vergangenen Zeit. Er aktualisiert historische Bilder und beweist, dass alte Bilder, nicht gleich tote Bilder sind. Seine Bilder sind Dialoge mit den alten Kollegen und seine Darstellungen sind eine Aufwertung des Blickwinkels allgemein. Auch wenn es auf den ersten Blick nicht offenbart wird, sind seine Zitationen nicht nur vordergründige Spielchen und humorvolles Vergnügen, sondern suchen den tiefgründigen Inhalt der zitierten Werke und knüpfen an das Gedankenpotenzial des Inhaltes und der Form an.*

*Seine Paraphrasen sind oft Teil der konzeptuellen Installation, oftmals räumlich anspruchsvoll (z.B. die komplette Änderung der Fallhöhe des Fußbodens in der Galerie Litera in Prag), gelegentlich werden sie um weitere Medien ergänzt (z.B. audiovisuelle Technik, Sensoren oder chemischer Rauch). Er meidet hierbei nicht einmal die Arbeit mit dem Wort oder nicht bildenden Materialien (Eis, Besenbürsten u. ä.), wie auch immer das Bild für ihn im Zentrum der Aufmerksamkeit liegt. Nicht zufällig verbindet er so in diesen Arbeiten spezifisch seine Erfahrungen aus dem Atelier des Gemäldes (Bedřich Dlouhý) und aus dem Atelier der konzeptuellen Tendenzen (Miloš Šejn), die er einst an der Akademie der bildenden Künste in Prag schuf. Professor Bedřich Dlouhý sagt dazu: „Velíšek bewegt sich zwischen dem Spielen mit der klassischen Art des Gemäldes, bis zu der dreidimensionalen Arbeit, in der, der Anteil der technischen Handfertigkeit, mit der intellektuellen Fabulation virtuos verbunden ist. Wir haben uns daran gewöhnt, diesen Ausdruck konzeptuell zu bezeichnen, was jedoch nicht exakt dem entspricht, es handelt sich eher um unsere Unfähigkeit, genau die Art zu definieren, die Herr Velíšek darstellt.“*

*Der zweite Blick ist wirklich ein Versuch, um den wiederholten Einblick desselben zu gewähren. Ein Versuch, den gleichen Ort zu betreten, wie die älteren, mehr oder weniger berühmten Kollegen und die Aussage über das vorhandene Problem zu wiederholen. Velíšek arbeitet absichtlich und mit Lust, der These, dass man nicht zweimal in denselben Fluss steigen kann. Vor allem, falls in diesen Fluss zwischenzeitlich mehrere Jahrhunderte lang Wasser geflossen ist. Und letztendlich: Wenn zwei das Gleiche tun, ist es noch lange nicht dasselbe.*



Druhý pohled Martina Velíška má křišťálovou jasnost. Obrysy zvoleného tématu jsou sevřené tak, jako narůstá krystal. Přitom pojednání vlastního obsahu je rozvíjeno v bohatých vnitřních mlhovinách, v paprscích lomených trhlin, ve shlucích bublin a libel, zrcadlících toky autorových úvah. Je to výsledek naprosto autentické tvorby umělce za dobu jednoho čtvrtstoletí.

I když pomínu valnou většinu pro autora důležitých vývojových stupňů práce a lehce se dotknu pouze Květinového překvapení z roku 2012, stále tu před sebou máme výkon výjimečných kvalit.

Zdánlivě na první letmý pohled jednoduše citované a participované dílo Květinové zátiší s oponou od holandských autorů Adriana van der Spelt (zátiší) a Franse van Mieris (opona) z roku 1658 (Art Institute of Chicago) se ve Velíškově pojetí stává vesměrem vyzývajícím ke zkoumání. Poselství uplynulých staletí pronikají do žitého prostoru naší doby. Existence původně kabinetního kusu s rozměry 46,5 × 63,9 cm svým přezvětšením na 120 × 170 cm mimo jiné reflektuje paragalerijní praxi, ale druhý, reálný doplňující závěs činí objekt zároveň jakýmsi rozměrově skutečným oknem do historie malby. A malba je to dokonalá, plně respektující dobové postupy práce, charakteristické pro zvolený druh předlohy. Rovněž centrum komponovaných květinových girland respektuje originál a stejně tak i pojetí iluzivního závěsu zprava.

Tak jednoduché to ale není, dokonce všechno je jinak. Důležitý je čas vnímání. Květy nabývají obludných rozměrů, objevují se jiné specie, respektovány jsou pouze obrysy kompozice a i ty jen rámcově. Původní malovaný závěs se jen tváří, že je tím původním. Detaily záhybů žijí svým životem, látka se vzdouvá jinak. A pokud k tomuto dílu přichází oko poučeného diváka, rozkrývá se tu před ním možnost snad nikdy nekončícího proudu vidění, srovnávání, objeovávání, rozkrývání. A nepoučené oko? Ani to nepřijde zkrátka, konfrontované s množstvím detailů, vedoucím k novotvarům, otevírajícím možnosti imaginace.

Celek ještě doplňuje temně růžový květovaný závěs – podivný, přitažlivý, odpudivý, snad i krásný. Pokud se osmělíme, je též interaktivní. Závěs je také připomínkou vstupu okolního světa do centra vnímání, když totiž přijmeme přítomný obraz před námi jako objekt hodný naší pozornosti nebo jsme-li vůbec schopni a ochotni uvažovat o něčem, co je konstruovanou vizí někoho jiného s plnou vážností. Ať už to je výtvarný projev, kniha, film, tanec, divadelní představení, opera, architektura.

Zde se již dotýkáme i jiné části Velíškovy práce, včetně jeho textů. Autor s touto výše zmíněnou ochotou logicky počítá. Brilantní úvahy, plné jemného humoru jsou typicky Velíškovské, tak jako všudypřítomná vrstva humoru v jeho práci výtvarné. Je to však humor velmi jemný, moudrý, vycházející z mistrovsky vypointovaných paradoxů.

K nim patří i zmíněný závěs. Květinový závěs, který je objektovou součástí Květinového překvapení, je prostoupen poznáním o úloze takovýchto zdánlivých banalit v našem vidění, které, když je rozostřeno natolik dostatečně, aby, pokud jsme k tomu disponováni, mohlo vést k poselství poznání vrostlého do uměleckého díla.

Prof. PhDr. Miloš Šejn, výtvarný umělec,  
vedoucí Ateliéru konceptuálních tendencí AVU (1999–2011), Jičín 2014

*Martin Velíšek's Second Sight has a crystal clear brightness. Outlines of the chosen theme are as compact as a crystal grows. Concurrently the treatment of the very contents is developed in rich inner nebulae, in cracks of diffracted rifts, in clusters of bubbles and levels reflecting the stream of the author's thoughts. It is a result of the utterly authentic production of the artist during the last quarter century.*

*Even if I ignore the large majority of developmental stages of work important for the author and I mention in passing only The Flower Surprise of 2012, we still have a performance of outstanding quality in front of us.*

*At first sight seemingly simply cited and re-rendered, Flower Still-Life with Curtain - from works by Dutch masters Adriaen van der Spelt (still life) and Frans van Mieris (curtain) of 1658 (Art Institute of Chicago) - becomes, in Velíšek's interpretation, a space appealing to exploration. A legacy of the past centuries penetrates to the living space of our times. The existence of the original cabinet painting with the size 46.5 × 63.9 cm reflects, by its enlargement up to 120 × 170 cm, a kind of modern sensationalism but the second, real, additional curtain makes the object a dimensionally real window onto the history of painting at the same time. And the painting is perfect, fully respecting period procedures characteristic for the chosen kind of model. Also the heart of composed flower garlands respects the original and the depiction of the illusory curtain on the right likewise.*

*It is not so simple after all, moreover, everything is different. The time of viewing is important. The flowers acquire monstrous dimensions, other species appear, only outlines of the composition are respected and merely in general. The original painted curtain becomes unique. The details of folding live their own life, the fabric billows in a different way. And if the sight of an informed viewer approaches this piece of art, the possibility of a maybe never-ending stream of seeing, comparison, exploring and discovering reveals itself to them. And uninformed viewers? They do not miss out on anything either. They are brought face to face with numerous details building to neo-forms, that open possibilities of imagination. The whole is completed with a dark pink flower curtain – peculiar, attractive, repulsive, perhaps even beautiful. If we muster the courage, it is interactive, too. The curtain is also a reminder of the entry of the surrounding world into the centre of perception, if we accept the painting present in front of us as an object worthy of our attention or if we are able and willing at all to ruminate with full seriousness on something that is a constructed vision of somebody else. No matter if it is art, book, film, dance, theatre play, opera or architecture. Here another part of Velíšek's work including his texts is concerned. The author consequently counts on the above-mentioned willingness. His brilliant essays full of subtle humour are typically Velíšek-like, as well as the omnipresent layer of humour in his art. However, it is a humour very gentle, wise, based on masterly pointed paradoxes.*

*The mentioned curtain belongs to paradox, as well. The floral curtain which is a part of The Flower Surprise is imbued with the realization of the role of such seeming banalities in our seeing which, if we are well equipped for it, can be put out of focus sufficiently to lead us to the message of cognition innate to any piece of art.*

Prof. PhDr. Miloš Šejn, artist,  
head of the atelier of conceptual tendencies at the Academy of Art (1990–2011), Jičín 2014

Le Second regard de Martin Velíšek est d'une limpidité de cristal. Les contours du thème cernent le sujet comme des cristaux qui forment la gemme. En même temps le sujet émerge de riches brumes intérieures de l'artiste avec des rayons provoquant des fissures ogivales, avec des agglutinements des sphères et des niveaux différents qui témoignent des péréquations de la pensée de l'artiste. C'est le résultat d'une création authentique de l'artiste pendant près d'un quart de siècle.

Même si je passe sur la plupart d'étapes importantes de son travail et je ne fais qu'effleurer son œuvre Surprise des fleurs de 2012, je me trouve devant un ensemble d'une qualité exceptionnelle.

Velíšek cite La Nature morte avec des fleurs et le rideau, l'œuvre d'Adriaen van der Spelt pour « la nature morte » et de Frans van Mieris pour « le rideau » peints en 1658 et conservés à l'Art Institute of Chicago et il s'agit, à premier abord, d'une œuvre simple. Pourtant, un regard plus aiguisé entraîne le regardeur dans un univers qui interroge et exige des réponses. Les messages du passé pénètrent dans l'espace du quotidien connu et le questionne. L'original de 46,5 × 63,9 cm a été truqué contre le format 120 × 170 cm. Cet agrandissement d'un tableau de cabinet de curiosité en format presque monumental témoigne de la volonté de Velíšek d'échapper aux espaces étriqués d'une galerie et le situe plutôt dans un espace muséal. Une volonté confirmée par le rideau réel qui complète l'œuvre augmente sa monumentalité et finalise l'ensemble pour en faire une fenêtre réelle de l'histoire de l'art. Et c'est une œuvre parfaite qui respecte pleinement les techniques anciennes utilisées pour les originaux, depuis les guirlandes des fleurs jusqu'au semblant d'illusion du rideau réel à droite.

Mais ce n'est pas si simple. En fait c'est tout le contraire. Ce qui importe, c'est le temps de perception. Les fleurs sont de dimensions monstrueuses, des espèces inconnues apparaissent. Seul est respectée la composition subordonnée au cadre. Le rideau peint de l'original fait seulement semblant. Chez Velíšek, les détails des plis vivent leur propre vie, le tissu est plissé différemment. Si l'œil d'un amateur éclairé se pose sur cette œuvre, un champ infini de possibilités de vues, de comparaisons et de découvertes s'ouvre devant lui. Et l'œil non averti ? Même celui-ci ne sera pas privé, confronté à une quantité de détails qui ouvrent aux formes nouvelles, aux nouveaux horizons.

Le rideau rose foncé, parsemé de fleurs qui complète l'ensemble est à la fois curieux, attirant et répugnant, peut-être même beau. Et si nous insistons, il devient interactif. Il devient une sorte de porte qui permet au monde extérieur à pénétrer dans notre perception, si seulement nous accueillons l'œuvre avec toute notre attention et si nous osons de nous poser la question de l'essence de la création. De fait, cette démarche est identique pour toutes les formes de création – le livre, le film, la danse, le théâtre, l'opéra, l'architecture.

Les mots, c'est un autre versant du travail de Velíšek. Il les utilise souvent et compte sur la perspicacité du regardeur, sur sa capacité de s'interroger, de chercher. Ses écrits brillants sont plein de son humour tout en finesse, comme ses œuvres plastiques qui en sont pourvues abondamment. Son humour est très fin, plein de sagesse, car il prend sa source dans la capacité magistrale de l'artiste à manipuler des paradoxes. Un de ces paradoxes manipulés est le rideau cité plus haut.

La présence d'un rideau à fleurs réel dans la Surprise des fleurs témoigne de la reconnaissance par l'artiste du rôle primordial joué par des présumées banalités dans l'orientation de notre perception. Si nous sommes aptes en percevoir la force, nous serons amenés à découvrir le sens imprégné dans l'œuvre.

Prof. PhDr. Miloš Šejn, artiste,

chef de l'Atelier des tendances conceptuelles de l'Académie des Beaux Arts (1999–2011), Jičín 2014

*Der zweite Blick von Martin Velíšek hat die Klarheit eines Kristalles. Die Umrisse des gewählten Themas sind so geschlossen, wie ein Kristall wächst. Dabei ist die Behandlung des eigenen Inhaltes in zahlreichen inneren Nebelflecken (Nebelschleiern) entwickelt, in den Strahlen der gebrochenen Risse, in den Ansammlungen von Blasen und Libellen, die die Ströme der Überlegungen des Autors widerspiegeln. Es ist das Ergebnis des völlig authentischen Schaffens des Künstlers im Laufe eines Vierteljahrhunderts.*

*Auch wenn ich die meisten, für den Autor so wichtigen Entwicklungsstufen seiner Arbeit übergebe und wenn ich nur leicht die Blumenüberraschung aus dem Jahr 2012 streife, haben wir vor uns eine Leistung von außergewöhnlichen Qualitäten.*

*Das scheinbar auf den ersten Blick einfach zitierte und partizipierte Werk Blumenstillleben mit der Bühne von den holländischen Autoren Adrian van der Spelt (Stilleben) und Frans van Mieris (Bühne) aus dem Jahr 1658 (Art Institute of Chicago) wird in Velíšeks Fassung Weltall, das zum Forschen anregt. Die Botschaft der vergangenen Jahrhunderte dringt in den gelebten Raum unserer Zeit durch. Die Existenz des ursprünglichen Kabinettstückes mit 46,5 × 63,9 cm reflektiert durch sein Vergrößern auf 120 × 170 cm unter anderem die Paragalerienpraxis, aber der zweite, reale, ergänzende Vorhang rückt das Objekt zugleich in ein echtes Fenster in die Geschichte des Gemäldes. Und es ist ein vollkommenes Gemälde, das die zeitlichen Arbeitsvorgänge voll respektiert, die charakteristisch für die gewählte Art der Vorlage sind. Auch das Zentrum der komponierten Blumengirlanden respektiert das Original und genauso auch die Fassung des illusorischen Vorhanges von rechts.*

*So einfach ist es jedoch nicht, sogar vieles ist anders. Wichtig ist die Zeit des Wahrnehmens. Die Blüten werden riesig, es erscheinen andere Arten, respektiert werden nur Umrisse der Komposition und diese auch nur grob. Der ursprünglich gemalte Vorhang stellt sich nur so dar, als ob er original wäre. Die Details der Falten leben ihr eigenes Leben, der Stoff weht anders. Und wenn zu diesem Werk das Auge des belehrten Betrachters kommt, öffnen sich da vor ihm Möglichkeiten des nie endenden Stromes des Sehens, Vergleichens, Entdeckens. Und das nicht belehrte Auge? Nicht einmal es kommt zu kurz, konfrontiert mit einer Menge Details, die zu den Neubildungen führen, die die Möglichkeiten der Imagination öffnen.*

*Das Ganze ergänzt noch ein dunkelrosaroter Vorhang - seltsam, anziehend, abstoßend, vielleicht auch schön. Wenn wir uns trauen, ist er auch interaktiv. Der Vorhang ist auch das Sinnbild zum Eintritt der umgebenden Welt ins Zentrum des Wahrnehmens, wenn wir nämlich das Bild vor uns als Objekt annehmen, das unserer Aufmerksamkeit wert ist, oder wenn wir überhaupt imstande sind ernst über das nachdenken zu wollen, was eine konstruierte Vision von jemand anderem zeigt. Sei es schon bildende Darstellung, Buch, Film, Tanz, Theaterstück, Oper, Architektur.*

*Hier erfassen wir auch schon einen anderen Teil des Schaffens von Velíšek, einschließlich seiner Texte. Der Autor rechnet logisch mit dieser oben genannten Bereitschaft. Brillante Überlegungen, voll von feinem Humor, sind typisch velíšekartig, so wie die allanwesende Schicht des Humors in seiner bildenden Arbeit. Es ist jedoch ein sehr feiner, weiser Humor, der von den meisterhaft pointierten Paradoxen ausgeht.*

*Dazu gehört auch der erwähnte Vorhang. Der Blumenvorhang, der ein Objektteil der Blumenüberraschung ist, durchdrungen von Erkenntnis über die Aufgabe dieser scheinbaren Banalitäten in unserem Sehen, das, wenn es so ausreichend unscharf eingestellt ist, - falls wir dazu Veranlagung haben -, zur Botschaft der Erkenntnis führen könnte, die in das Kunstwerk eingewachsen ist.*

Prof. PhDr. Miloš Šejn, Bildender Künstler,

Leiter des Ateliers der konzeptuellen Tendenzen AVU (1990–2011), Jičín 2014

Na rozdíl od mnohých umělců 20. a 21. století Martin Velíšek nestaví pouze na moderní tradici: je odhodlaně klasický jak v předlohách, které si vybírá, tak ve způsobu, jak k nim odkazuje. Jeho promyšlený způsob, jak naplnit klasickou tradici mimesis, přesně ukazuje, jak lze současně klasicismus noblesně povýšit a překročit.

Propracované vrstvy malby jsou často díky virtuozitě autora, který pronikl do tajemství vlámských mistrů, tak „pravdivé“, že se naše vnímání musí přinutit vytvořit systém odkazů našeho vztahu ke světu, spíše než věřit, že svět je takový, jaký jej vidíme. Přesto tvorba Martina Velíška nemá nic společného s fotografií. Je to hluboce obrazové dobrodružství, i přes váhání diváka před citrony Willema Kalfa, pokrytými Velíškovou plísní. Obrazová virtuosita provedení dosahuje již zmíněné bezchybnosti fotografického zobrazení, ale po svém potvrzuje svrchovanost malby. Práce umělce často tvoří součást většího celku založeného na konceptu, jež je nadřazen vlastní malířské složce – od interaktivních soliterních obrazových citací, přes práce s textem až ke komplexním třídimenzionálním instalacím, využívajícím i další výrazové prostředky (zvuk, světlo atd.)

Použité prostředky slouží autorovi ke hledání obrazů, které nemají nic společného s proudem vizuálních informací, jež na nás dnešní společnost dennodenně chrlí prostřednictvím médií. Znovuobjevuje žánr zátiší, krajinomalby či portréty, aby pře-vyprávěl příběhy plné úsměvů, prodlužuje historii starých obrazů svých oblíbených vlámských mistrů, aby tak vynikla jejich krása, a přitom se snaží polemizovat s dokonalostí, která nemůže být bezchybná, neboť bezchybnost je vždy kořistí pekla.

Ale nesmíme se spokojit pouze s tím, že se na Velíškovy práce díváme, musíme o nich přemýšlet a hledat v nich. Jeho umění je uměním sv. Tomáše, který chce vidět na vlastní oči, aby mohl věřit, a který se ale zároveň musí dívat jinak, protože věřit chce. Tak se učí vidět to, čemu rozum nechce věřit.

Yari Vaniscotte, ředitelka výstavních projektů,  
DAEP, Centre Pompidou, Paříž 2012

*Unlike many other artists of the 20th and 21st centuries, Martin Velíšek does not build only on the modern tradition: he is resolutely classical both in models he chooses and in the method he refers to them. His sophisticated way of using classical tradition mimesis shows exactly how to raise classicism gracefully and to go beyond it at the same time.*

*Elaborated layers of these painting are often, thanks to the virtuosity of the author, who has penetrated the secret of the Flemish masters, so “true” that our perception is forced to create a belief system based on our relationship to the world rather than the world only as we see it.*

*Yet Martin Velíšek’s production has nothing in common with photography. It is a deeply pictorial adventure, despite the viewer’s hesitation in front of Willem Kalf’s lemons covered with Velíšek’s mould. His performance virtuosity of painting achieves the earlier mentioned flawlessness of photography, but in its own way, it confirms the sovereignty of painting. But the artist’s work often refers to a bigger complex based on a concept which is even greater than painting as such – from interactive solitary picture citations over text works to complex three-dimensional installations using other means of expression (sound, light etc.)*

*Used means of expression serve the author in seeking pictures which have nothing in common with the stream of visual information fired off to us nowadays by the mass media. He explores again the genres of still life, landscape or portrait to retell stories full of smiles. He prolongs the history of old paintings of his favourite Flemish masters to show off their beauty and alongside he tries to argue against perfection, which cannot be flawless, for flawlessness is always the devil’s prey.*

*But we must not settle for looking at Velíšek’s paintings, we have to think about them and search in them. His art is the art of St Thomas, who wants to see with his own eyes to believe and who has to look in a different way because he wants to believe. In this way, he learns to see what reason refuses to believe.*

Yari Vaniscotte, Manager of Exhibition Projects,  
DAEP, Centre Pompidou, Paris 2012



Contrairement à de nombreux artistes du XX-XXIe siècles, Martin Velisek ne se situe pas uniquement dans la tradition moderne ; il est résolument classique aussi bien dans les références qu'il choisit que dans la façon de les évoquer. Sa manière d'habiter la tradition classique par mimétisme définit précisément, à un degré supérieur, le classicisme.

La matière du fond du tableau, longuement travaillée construit des surfaces abstraites qui deviennent un réceptacle à des objets, animaux, fruits ou encore corps humains qui, eux sont tellement « vrais » par la virtuosité du peintre qui a perçu les mystères des peintres flamands, que notre perception doit s'astreindre à construire un système de références de notre relation au monde, plutôt que de croire que le monde est tel que nous le percevons.

Le travail de Martin Velisek n'a rien à voir avec la photographie qui est souvent à l'origine du travail de nombreux artistes contemporains. C'est une aventure profondément picturale, malgré l'hésitation du spectateur devant les citrons couverts de givre, les pommes ou les beignets qu'on a envie de croquer, des pelages des chats et des plumes d'oiseaux tellement soyeux que l'on a envie de les caresser. La virtuosité picturale de l'exécution atteint la perfection de la représentation photographique tout en affirmant la supériorité de la peinture.

Les créations de l'artiste font souvent partie d'un ensemble plus large basé sur un concept qui préside à leur réalisation, jusqu'à des installations complexes à trois dimensions où peuvent s'inviter d'autres moyens d'expression (son, lumière, etc.).

Les moyens mis en œuvre servent la démarche de l'artiste en quête des images qui n'ont rien à voir avec le flot déversé quotidiennement dans la société par les médias. Il réinvente le genre « nature morte », se sert d'animaux pour raconter autrement des fables pleines de sourires, prolonge l'histoire de tableaux anciens de ses maîtres flamands préférés ou encore brosse des portraits en pied où les corps sont marqués pour accentuer cette beauté qui ne peut être parfaite car la perfection est toujours proie de l'abîme.

Mais il ne faut pas se contenter de regarder les peintures de M.V., il faut aussi les penser. Son art est celui de Saint Thomas qui veut voir de ses propres yeux pour pouvoir croire, mais qui, en même temps doit regarder différemment parce qu'il veut croire. Ainsi, il apprend à voir ce que son esprit rationnel ne veut pas croire.

Yari Vaniscotte, directeur des projets d'exposition DAEP,  
Centre Pompidou, Paris 2012

*Zum Unterschied von vielen Künstlern des 20. und 21. Jahrhunderts, baut Martin Velisek nicht nur auf der modernen Tradition auf: er ist entschlossen klassisch, sowohl in den Vorlagen, die er auswählt, als auch in der Art, wie er auf sie verweist. Seine durchdachte Art, wie die klassische Tradition mimesis zu erfüllen, zeigt genau, wie man den Klassizismus nobel erheben und überschreiten kann.*

*Die durchgearbeiteten Schichten des Gemäldes sind oft dank der Virtuosität des Autors, der ins Geheimnis der flämischen Meister vordrang, so „wahr“, dass sich unser Wahrnehmen zwingen muss, sein eigenes System der Verweise unserer Beziehung zur Welt zu bilden, mehr als zu glauben, dass die Welt so ist, wie wir sie sehen.*

*Trotzdem hat das Schaffen von Martin Velisek nichts mit einer Fotografie zu tun. Es ist ein tief bildliches Abenteuer, auch trotz des Zögerns des Betrachters vor den Zitronen von Willem Kalf, die mit Veliseks Schimmel bedeckt sind.*

*Die Durchführung der Bildvirtuosität erreicht die schon erwähnte Fehlerlosigkeit der fotografischen Abbildung, aber auf seine eigene Art bestätigt sie die Oberhoheit des Gemäldes. Die Arbeit des Künstlers bildet oft einen Teil eines größeren Ganzen, das auf dem Konzept basiert, das es der eigenen Malerkomponente übergeordnet ist - von interaktiven, solitären Bilderzitationen, über die Arbeiten mit dem Text, bis zu den komplexen dreidimensionalen Installationen, die auch andere Ausdrucksmittel nutzen (Ton, Licht usw.).*

*Die verwendeten Mittel dienen dem Autor zum Suchen der Bilder, die nichts zu tun haben, mit dem Strom der visuellen Informationen, die die heutige Gesellschaft durch die Medien auf uns herabläßt. Er entdeckt die Genre des Stillebens, Landschaftsmalerei oder Porträt, um die Geschichten voll Lächeln zu erzählen, er verlängert die Geschichte der alten Bilder seiner beliebten flämischen Meister mit dem Ziel, ihre Schönheit hervortreten zu lassen und dabei bemüht er sich, mit der Vollkommenheit zu polemisieren, die fehlerlos sein kann, denn die Fehlerlosigkeit ist immer die Beute der Hölle.*

*Doch wir können uns nicht nur damit zufrieden geben, dass wir uns die Gemälde Veliseks ansehen, wir müssen über sie nachdenken und in ihnen suchen. Seine Kunst ist die Kunst des Heiligen Thomas, der mit eigenen Augen sehen will, um glauben zu können und der zugleich anders schauen muss, weil er glauben will. So lernt er das zu wissen, was die Vernunft nicht glauben will.*

Yari Vaniscotte, Direktorin der Ausstellungsprojekte,  
DAEP, Centre Pompidou, Paris 2012

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

Tak nějak si lze vysvětlit tvorbu Martina Veliška. Díváme-li se na jeho komentáře historických obrazů, zjišťujeme, že velké události mají svůj pramen v nepatrných příhodách. Nenápadný posun: klasické zátiší den poté, nakloněná rovina, drobný kaz. Koriguje příliš dokonalé, ale ne proto, aby opravoval či napravlal 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. Jakoby nám všem přitom kladl otázku, na které možná nevyhnutelně ztroskotáme: je umění dokonalé, anebo je nedokonalé? A přitom někde uvnitř cítíme, že nedokonalosti, trhliny či nepevnosti jsou právě materiálem jeho tvořivosti.

Prof. PhDr. Miroslav Petříček, filozof,  
Filozofický ústav Akademie věd, Praha 2010

*Josef Šafařík once wrote an essay called „Rubato“; it is a reflection on what life is identifiable by, and Šafařík asserts that by the rubato rhythm we may recognize life. The heart is alive as long as it pulsates with small differences in the regular rhythm and therefore the absolutely regular rhythm of a machine sounds unnatural, lifeless – to the extent that we do not perceive its sound as a rhythm.*

*Martin Velišek's creations can be explained likewise. If we look at his comments on historical paintings, we realize that big events have their roots in infinitesimal occurrences. An inconspicuous shift: classical still life the day after, inclined plane, petty flaw. He adjusts too-perfect things, but not to correct or rectify or even thwart them, on the contrary, to return life to the perfect. He searches for life features where we would not search for them because we are too bewitched by mechanical perfectionism and ideas, he searches for life features in „imperfection“. And when they are not apparent at first sight, he discovers them. As if he asked us the question, which we may inevitably fail to answer: is art perfect or imperfect? And at the same time we can feel somewhere inside that imperfections, cracks or instability are just the material of his creativeness.*

Prof. PhDr. Miroslav Petříček, philosopher,  
the Philosophic Institute of the Academy of Sciences, Prague 2010

Josef Šafařík a jadis écrit un essai intitulé « Rubato ». C'est une réflexion sur les éléments qui identifient la vie. Selon lui, cette identification est le rythme de « rubato ». Il s'agit en fait d'un rythme du cœur qui ne vit que s'il pulse avec des imperfections car le rythme parfaitement régulier comme d'une machine évoque une chose artificielle et innanimé, du point que nous n'identifions plus son bruit comme un rythme.

Le concept du « Rubato » éclaire d'une certaine façon le travail de Velišek. Si nous regardons ses interprétations d'œuvres historiques, on observe que la grande histoire de l'art n'est constituée que d'événements mineurs qui forment un ensemble majeur. Un déplacement temporel presque imperceptible vers un jour d'après de l'exécution d'une nature morte, un plan incliné à la place de la droite de l'original, une imperfection mineure, Velišek traque et corrige le trop parfait, non pas pour réparer, redresser ou démolir, mais pour donner la vie à ses œuvres par ses « imperfections ». Quand il ne les trouve pas immédiatement, il les cherche inlassablement jusqu'à leur découverte. Comme s'il voulait nous poser la question à laquelle nous ne saurons la répondre : l'art est-il la perfection ou l'imperfection ? En même temps, il nous fait comprendre que pour lui les imperfections, les fractures et les fragilités servent de sources de créativité.

Prof. PhDr. Miroslav Petříček, philosophe,  
Institut de philosophie de l'Académie des Sciences, Prague 2010

*Josef Šafařík hat einst ein Essay geschrieben, das „Rubato“ heißt. Es ist ein Aufsatz darüber, woran wir das Leben erkennen und Šafařík sagt, dass das nach dem „Rubato“ Rhythmus sei. Das Herz ist lebendig, falls es mit den Abweichungen vom regelmäßigen Puls schlägt und gerade deswegen macht ein völlig regelmäßiger Rhythmus einen ganz unnatürlichen und nicht lebenden Eindruck - so dass wir das Geräusch nicht mehr als Rhythmus wahrnehmen.*

*So etwa können wir das Schaffen von Martin Velišek verstehen. Wenn wir uns seine Kommentare der historischen Bilder ansehen, stellen wir fest, dass große Ereignisse ihre Quelle in unmerklichen Geschichten haben. Eine unauffällige Verschiebung: Ein klassisches Stillleben, ein Tag danach, schiefe Ebene, ein kleiner Mangel. Er korrigiert, das zu Tadellose, aber nicht deshalb, um zu korrigieren oder wieder gut zu machen oder sogar zu verderben, sondern deshalb, um dem Tadellosen das Leben wiederzugeben. Er sucht die Zeichen des Lebens dort, wo wir sie nicht suchen würden, weil wir zu sehr vom mechanischem Perfektionismus und den Ideen verzaubert sind, er sucht die Zeichen des Lebens in den „Unvollkommenheiten“. Und wenn sie auf den ersten Blick nicht bemerkbar sind, entdeckt er sie. Als ob er uns allen dabei eine Frage stellen würde, an der wir unvermeidbar scheitern: Ist Kunst vollkommen, oder ist sie unvollkommen? Und dabei fühlen wir innerlich, dass Unvollkommenheiten, Lücken oder Unfestigkeiten gerade das Material seiner Schöpfungskraft sind.*

Prof. PhDr. Miroslav Petříček, Philosoph,  
Philosophisches Institut der Akademie der Wissenschaften, Prag 2010

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 media, 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 postkonceptuální a postmoderní tvorbu stejně jako pro klasické malířství. (...) Velíšek má rád postmoderní apropiace, 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 Sherrie 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.

PhDr. Milena Slavická, historička výtvarného umění,  
Praha 2014

*Already during his studies at the Academy of Art, Martin Velíšek declared his artistic program, his artistic credo by the choice of his professors (Bedřich Dlouhý, Jitka Svobodová, Miloš Šejn, Zdeněk Beran). This credo says: "An absolute priority for work in a painting atelier is a concept of thought" (citing the artist). An unusual statement for a painter! And Martin Velíšek is mainly a painter, a so-called 'painter by nature'. The professors' names and above all the very quotation testify to it, that Velíšek was interested in the connection between painting and conceptual work from the beginning. His exhibition called *The History of Lemons or the Recipe for Still Life*, which was a part of his dissertation, displayed excellently that concept and painting are compatible.*

*But Velíšek was apparently interested in artistic "transfers" across disciplines, too (his choice of ateliers proves it), and even in "transfers" across artistic styles and time. Velíšek simply refused and still refuses to move in only one artistic sphere, to express himself only via one medium, to live only in one artistic dimension. He is well aware that any strictly observed artistic belief can become a totalitarian one as time goes by, can be changed into a prison cell for an artist. This is true for post-conceptual and post-modern art as well as for classical painting. (...) Velíšek likes post-modern appropriations, citations, combinations of different media and disciplines, but he approaches them freely and in his own way. He treats them, let's say, "without principles", thus for example a typical post-modern proclamation everything goes means for Velíšek that he can also well understand Vermeer and van Eyck, not only Sherrie Levine. Velíšek can skip over time zones and styles without problem, he can adopt and cite the art - and that all in one painting or installation. It is so because his attention is focused on work in his own mind, he can follow and reflect on his own creative processes, and thanks to it, he can analyze and use the "mental work" of other artists. (...) He occupies himself with pluralism in art, parity of spatial plans, shapes and colours but mainly with parity of meanings, thus with the semantics of all parts of a piece of art. In fact, he understands art as an aggregate of equivalent events and elements.*

PhDr. Milena Slavická, historian of art,  
Prague 2014

Déjà par le choix des professeurs à son arrivée à l'Académie des Beaux-Arts de Prague (Bedřich Dlouhý, Jitka Svobodová, Miloš Šejn, Zdeněk Beran), Velíšek a tout de suite affirmé son programme artistique et a tracé son chemin. La priorité de travail d'un peintre est une idée conceptuelle qui préside à la création, dicit l'artiste. Cela peut paraître un peu bizarre pour un peintre. Et Velíšek est peintre de tout son être, né avec le don de la peinture. Son talent est inné. Les noms des professeurs cités plus haut ainsi que sa déclaration sur la priorité conceptuelle de son travail de peintre témoignent de son souci constant de relier la peinture à l'idée, au concept. Son travail de recherche théorique « L'histoire du citron ou la réception de la nature morte » accompagné d'une exposition de ses œuvres sur le thème du citron, a été une démonstration magistrale de sa capacité à rendre la peinture compatible avec l'idée conceptuelle. Velíšek a non seulement réfléchi la notion des transferts entre les domaines artistiques (son choix d'ateliers à l'Académie en témoigne), mais également pensé les transferts entre les styles artistiques dans le temps. Velíšek a toujours refusé, et refuse encore aujourd'hui de s'enfermer dans un discours univoque, dans un seul moyen technique d'expression, de vivre dans une seule dimension artistique. Il est parfaitement conscient qu'un choix systématique et une seule voie peuvent conduire dans un enfermement totalitaire, une cellule de prison pour un artiste. Et c'est valable aussi bien pour l'art conceptuel, l'art contemporain globalement, que pour l'art classique. (...) Velíšek apprécie des appropriations d'artistes contemporains, leurs paraphrases et citations, leurs combinaisons des moyens et des domaines. Mais il aborde son travail en toute indépendance, totalement libre et à sa manière. Il n'a aucun a priori, c'est ainsi que la déclaration typique du post-modernisme « everything go » signifie pour lui la possibilité de dialoguer avec Vermeer et avec van Eyck, non pas seulement avec Sherrie Levine. Il peut très facilement changer de fuseaux d'horaire, de style et réunir le tout dans un seul tableau ou installation. S'il y arrive, c'est qu'il se concentre sur ses réflexions personnelles pour rendre visible sa propre démarche spirituelle. Et c'est aussi ainsi qu'il peut analyser et utiliser « le travail d'esprit » des autres artistes. Il explore le pluralisme de la création artistique, l'équivalence des plans picturaux, les formes et les couleurs mais surtout des équivalences du sens, donc de la sémantique de toutes les composantes de l'œuvre artistique qu'il conçoit comme un ensemble cohérent d'actions et d'éléments.

PhDr. Milena Slavická, historienne des arts,  
Prague 2014

*Schon während seines Studiums an der Akademie der bildenden Künste deklarierte Martin Velíšek durch die Wahl seiner Professoren (Bedřich Dlouhý, Jitka Svobodová, Miloš Šejn, Zdeněk Beran) sein künstlerisches Programm, sein künstlerisches Kredo. Dieses Kredo heißt (wir zitieren den Künstler): Die absolute Priorität für die Arbeit im Atelier ist das Gedankenkonzept. Eine merkwürdige Behauptung für einen Künstler. Und Martin Velíšek ist vor allem Maler. Ein so genannter Maler mit Naturbegabung. Die Namen der Professoren, die wir erwähnt haben und vor allem die Zitation selbst zeugen davon, dass sich Velíšek von Anfang an für die Verbindung des malerischen und konzeptuellen Schaffens interessierte. Seine Ausstellung, die Teil seiner Dissertation war, mit dem Titel Die Geschichte der Zitrone oder Rezept für Stillleben, hat bravourös gezeigt, dass Konzept und Malerei kompatibel sind. Aber Velíšek hat sich offenbar auch für die künstlerischen „Transfers“ quer durch Fächer interessiert (die Wahl der Ateliere beweist es) und sogar für die „Transfers“ quer durch künstlerische Stile und Zeit. Velíšek hat einfach abgelehnt und lehnt noch immer ab, sich nur in einem einzigen künstlerischen Diskurs zu bewegen, sich nur mittels eines Mediums zu äußern, nur in einer künstlerischen Dimension zu leben. Er ist sich nämlich dessen bewusst, dass jede beliebige konsequent eingehaltene künstlerische Ansicht im Laufe der Zeit totalitär werden kann, sich in ein Gefängnis für Künstler verwandeln kann. Das gilt für den konzeptuellen Posten und den Posten des modernen Schaffens, sowie für die klassische Malerei. (...) Velíšek mag postmoderne Appropriationen, Zitationen, Kombinationen von verschiedenen Medien und Fächern, er verweist auf sie, jedoch frei und auf seine Art. Er geht mit ihnen sehr „prinzipienlos“ um, sodass z.B. die typische postmoderne Proklamation everything go für Velíšek heißt, dass er sich gut mit Vermeer und van Eyck verstehen kann, nicht nur mit Sherrie Levine. Velíšek kann problemlos Zeitzonen, Stile überspringen, übernehmen und zitieren und das alles in einem einzigen Bild oder einer einzigen Installation. Es ist dies so, weil er seine Aufmerksamkeit auf die Arbeit seines eigenen Gemütes konzentriert, er kann verfolgen, seine schöpferischen Gedankenvorgänge reflektieren und dank dieser Tatsache auch analysieren und die „Geistesarbeit“ anderer Künstler nutzen. (...) Er befasst sich mit dem Pluralismus im künstlerischen Schaffen, Gleichheit der Raumpläne, Formen, Farben, aber vor allem mit der Gleichheit der Bedeutungen, also mit der Semantik von allen Komponenten des Kunstwerkes. Er versteht nämlich das Kunstwerk als eine Menge der gleichwertigen Ereignisse und Elemente.*

PhDr. Milena Slavická, Historikerin der bildenden Kunst,  
Prag 2014

Najdi sedm rozdílů! Mladá žena z Rembrandtova obrazu za těch pár set let trochu zestárla, změnila šperk na prsou, šněrování korzetu prořídlo, krajka z vlasů spadla... Inu, všechno se mění (asi k horšímu). I doba a značka oděvu. I když je slušivý a vypadá skoro jako ten původní. Ale není. Vše, co je minimálně dvakrát, už je totiž jen - konfekce!

*Find seven differences! The young woman from Rembrandt's canvas grew a bit older during a few hundred years, she changed the jewel on her bosom, the lacing of the corset got thinner, the lace fell from her hair... Well, everything changes (probably for the worse). Even the time and the mark of the attire! Even if it is chic and looks like the original one! But it is not. Everything that is at least double-made is only - ready-made!*

Cherchez les sept erreurs ! La jeune femme du tableau de Rembrandt a vieilli de plusieurs centaines d'années, a troqué son collier pour un autre bijou, les lacets du corset se sont relâchés, la dentelle qui ornait sa coiffe est tombée par terre... Oui, tout change (et souvent pour le pire). L'époque aussi, ainsi la marque de la robe. Même si elle est seyante et a l'air d'être d'origine. Mais elle ne l'est pas. A partir de deux exemplaires ce n'est que - de la confection !

*Finde sieben Unterschiede! Junge Frau aus Rembrandts Bild ist im Laufe von ein paar hundert Jahren ein bisschen alt geworden, sie hat ihren Schmuck gewechselt, die Schnürung des Korsetts ist dünner geworden, die Spitze in den Haaren ist hinuntergefallen... Na ja, alles ändert sich (wird eher schlimmer). Auch die Zeit und Modemarke. Auch wenn die Kleidung passend ist und fast wie die ursprüngliche aussieht. Ist sie es aber nicht. Alles was mindestens zweimal ist, ist nämlich nur noch eine Konfektion!*



Lee Cooper, olej na plátně, 74 × 110 cm, 1992

Lee Cooper, oil on canvas, 74 × 110 cm, 1992

Lee Cooper, huile sur toile, 74 × 110 cm, 1992

Lee Cooper, Öl auf Leinwand, 74 × 110 cm, 1992



Po polovině 17. století vytvořil malíř Johannes Vermeer obraz s názvem Kurtizána. Stejně téma zpracovalo v té době mnoho malířů. Málokdo však tak cudně jako Vermeer. Většinou nabízejí malíři divákovu pohledu trochu víc. A trochu otevřeněji popisují řemeslo, které svůj obsah od té doby nezměnilo. Citrónová žlutá dívčiny blůzy však do kompozice patří. I kdyby byla jen přehozená přes židli. Což asi dříve nebo později beztak byla...

*After 1650 the painter Johannes Vermeer created a canvas called The Procuress. A lot of painters in that time worked on the same theme. But hardly anybody in such a chaste way as Vermeer. The painters offer mostly a bit more to the viewer's sight. And they describe a bit more frankly the trade which has not changed its substance since then. Nevertheless the lemon-yellow colour of the girl's blouse belongs to the composition. Even if just draped over the chair. It was anyway - sooner or later...*

Dans la deuxième moitié du 17ème siècle (1656) le peintre Johannes Vermeer réalisa son tableau L'Entremetteuse. C'est un sujet pour de nombreux peintres à cette époque. Toutefois, ils n'étaient pas tous aussi chastes que Vermeer. La majorité offrait au spectateur des vues plus explicites sur toutes les facettes du métier qui n'a pas fondamentalement changé jusqu'à nos jours. Le jaune citron de la blouse de la jeune femme trouve encore aujourd'hui sa place dans la composition. Même si cette fois-ci, la blouse est négligemment jetée sur le dossier d'une chaise. Ce qu'elle l'était de toute façon, tôt ou tard...

*Nach der Hälfte des 17. Jahrhunderts schuf Maler Johannes Vermeer das Bild mit dem Titel Kurtisane. Das selbe Thema verarbeiteten damals viele Maler. Nur wenige von ihnen jedoch so sittsam, wie Vermeer. Meistens bieten die Maler dem Betrachter ein bisschen mehr an. Und etwas offener beschreiben sie das Handwerk, das seitdem seinen Inhalt kaum änderte. Das zitronengelb der Bluse des Mädchens gehört jedoch nicht in die Komposition. Auch dann nicht, wenn man sie über einen Stuhl hängen würde. Und früher oder später war es sowieso....*

U kuplířky, fotomontáž, 27,5 × 31 cm, 14 modelů - studie k instalaci, 1993

*At the Procuress, photomontage, 27,5 × 31 cm, 14 models - study to installation, 1993*

L'Entremetteuse, photomontage, 27,5 × 31 cm, 14 modèles - étude pour l'installation, 1993

*Bei der Kupplerin, Fotomontage, 27,5 × 31 cm, 14 Modelle - Studie zur Installation, 1993*





Jednou ze součástí nizozemských barokních zátiší byl citron. Tvořil výraznou barevnou i tvarovou komponentu, která vždy upoutávala divákovu pozornost. Citron měl v 17. století stále punc něčeho výjimečného, exotického. Dnes je to však ovoce všední a málokoho výrazně zaujme. Leda, že by mělo třeba výjimečný tvar. Martin Velíšek vrací do klasické kompozice citron se zkušeností tetrapakových, plastových či plechových obalů na citronovou šťávu, kde je funkčnost a skladnost prioritou. A jen tak mimochodem se dotýká i „kubistických“ zátiší.

*One of the elements in Dutch baroque still lives was the lemon. It created a strong colour and form component, which always captured viewers' attention. In the 17th century the lemon had still the hallmark of something extraordinary, exotic. Nowadays it is an ordinary fruit and interests hardly anybody. Except for having an exceptional shape, for example. Martin Velíšek returns the lemon to the classical composition with the experience of Tetra Pak, plastic or tin containers for lemon juice, where the functionality and compactness are the priorities. And only by the way he touches „cubist“ still lives, too.*

L'un des fruits de prédilection dans les natures mortes baroques aux Pays Bas était le citron. Fruit exotique, sa couleur vive et sa forme attirait toujours le regard. Alors qu'aujourd'hui, c'est un fruit banal, sans aucun attrait particulier. Sauf si sa forme est exceptionnelle. Martin Velíšek reprend le citron pour ses qualités d'antan, mais le 20ème siècle est passé par là : emballage de son jus dans les tetrapack, en plastique ou en canettes : les impératifs du stockage facile sont passés par là... Et en passant, ces formes lui permettent d'effleurer des formes des natures mortes cubistes.

*Einer der Bestandteile der niederländischen Barockstilleben war die Zitrone. Sie bildete eine markante Farb- und Formkomponente, die die Aufmerksamkeit des Betrachters schon immer lockte. Zitronen hatte im 17. Jahrhundert immer Punze/Geschmack von Außergewöhnlichkeit, Exotik. Heute ist es jedoch eine alltägliche Frucht und interessiert kaum jemanden. Es sei denn, sie hätte eine außergewöhnliche Form. Martin Velíšek gibt in die klassische Komposition der Zitrone, die Erfahrung der Tetra Pak-, Plastik- oder Blechverpackungen, mit Zitronensaft zurück, wo die Funktionsfähigkeit und das Raumsparen Priorität haben. Und nur so nebenbei fasst er die „kubistischen“ Stilleben an.*

Kubistické zátiší, objekt, 1994  
*The Cubist Still Life, object, 1994*  
 Nature morte cubiste, objet, 1994  
*Kubistisches Stilleben, Objekt, 1994*

Rubensova studie sv. Štěpána představuje dramatickou novozákonní situaci. První z křesťanských mučedníků byl obviněn z rouhání a ukamenován. K příběhu o lidské zlobě, násilí a netoleranci připojil Martin Velíšek ten o lhostejnosti a scénu zalidnil po svém. To, co se nás týká a je jiné, je třeba odstranit. A to, co se nás netýká, nás nezajímá. Postavy uklízečky a muže s aktovkou jsou novými figurami se starými vlastnostmi. Kulisami v pravém slova smyslu.

*Rubens's study of St Stephen presents a dramatic situation from the New Testament. The first one of the Christian martyrs who was accused of blasphemy and stoned to death. To the story about human wrath, violence and intolerance, Martin Velíšek added one about indifference and he crowded the scene in his own way. What concerns us and is different, must be eliminated. And what does not concern us, does not interest us. The characters of a cleaner and a man with a briefcase are new figures with old attributes. Literally the stage set!*

L'étude de Rubens de la mort de St. Etienne représente une scène dramatique relatée dans le Nouveau Testament. Le premier des martyrs chrétiens a été accusé de blasphème et condamné à mort par lapidation. A la haine, à la violence, à la rancune de l'époque, Martin Velíšek ajoute l'intolérance et l'indifférence d'aujourd'hui. Et il peuple l'espace avec des personnages de son imaginaire. Dans sa version, ce qui nous concerne, mais est différent de nous, doit être éliminé. Et ce qui ne nous concerne pas, ne nécessite pas notre attention. La femme de ménage et l'homme à l'attaché-case sont des nouvelles figures, et pourtant leurs attitudes sont ancestrales. Ils sont des coulisses, au propre comme au figuré.

*Die Rubens Studie des Heiligen Stephans stellt eine neutestamentliche Situation dar. Der erste der christlichen Märtyrer ist der Lästerung beschuldigt und gesteinigt worden. An die Geschichte über die menschliche Bosheit, Gewalt und Intoleranz, hat Martin Velíšek die Gleichgültigkeit angehängt und die Szene hat er auf seine eigene Art mit Figuren gefüllt. Das, was uns betrifft und anders ist, ist zu beseitigen. Und das, was uns nicht betrifft, interessiert uns nicht. Die Gestalten der Putzfrau und des Mannes mit der Aktentasche sind neue Figuren mit alten Eigenschaften. Kulissen im echten Sinne des Wortes.*



Kamenování, akvarel a pastelky na papíře, 18,5 × 28 cm, 1992  
*The Stoning, watercolours and crayons on paper, 18,5 × 28 cm, 1992*  
 La Lapidation, aquarelle et crayons de couleurs sur papier, 18,5 × 28 cm, 1992  
*Beworfen mit Steinen, Aquarell und Buntstifte auf Papier, 18,5 × 28 cm, 1992*



Willem Kalf je Velíškovým oblíbeným autorem. V citaci jeho Zátíší s citronem navázal na „oživující“ tendence v nizozemském zátíší 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 zátíší. Totiž zátíší bez zátíší.

*Willem Kalf is Velíšek's favourite painter. Velíšek followed the "animating" tendency in the Dutch still lives of the 17th century in the citation of Kalf's Still Life with Lemon. Seeking bigger naturalness, the baroque Dutch first made cuts in beautiful whole fruit, they drank a little from originally full glasses, they even turned the glasses over sometimes. Later they completed the compositions with insects – flies and butterflies. Velíšek goes on with the "animation" logic: he lets the cut fruit or bread dry off, go stale and finally go mouldy. And if the reek of decay were unbearable he would probably make us tidy the table completely... It is the ultimate limit of still life. That is still life without still life.*

Willem Kalf est un des peintres préférés de Velíšek. Dans cette citation de sa Nature morte au citron, il reprend le fil de la tendance « réanimatrice » de la nature morte par les artistes néerlandais du 17<sup>ème</sup> siècle. Le style baroque intègre dans son discours la nature dans toute sa splendeur, mais aussi la mort et la décomposition. Alors le fruit parfait portera une entaille, le verre de vin sera à moitié plein (ou vide, c'est « selon »), parfois même renversé. Les insectes s'inviteront à la fête (les mouches ou les papillons, c'est « selon »). Velíšek poursuit le processus naturel : le pain ou le fruit se dessèchent, puis se couvrent de moisissure. Et quand l'odeur de la putréfaction devient insupportable, le peintre nous obligerait à débarrasser la table. C'est la limite de rigueur d'une nature morte. Une nature morte sans nature morte.

*Willem Kalf ist Velíšeks beliebter Autor. In der Zitation seines Stilllebens mit Zitrone, hat er an die „Belebungs-tendenzen“ im niederländischen Stillleben des 17. Jahrhunderts angeknüpft. Barockholländer haben die schönen Früchte zuerst angeschnitten, weil sie eine größere Unmittelbarkeit erzielen wollten, den Wein aus den ursprünglich vollen Gläsern quasi getrunken haben, ab und zu haben sie die Gläser sogar umgeworfen. Später haben sie die Kompositionen um Insekten - Fliegen oder Schmetterlinge ergänzt. Velíšek setzt die Tradition der Logik der „Belebungs“ fort: angeschnittenes Obst oder Brot lässt er trocken und hart und danach schimmelig werden. Und sollte der Gestank der Fäulnis unerträglich sein, würde er uns höchstwahrscheinlich zwingen, alles auf dem Tisch wegzuräumen... Das ist die letzte Grenze des Stilllebens. Nämlich Stillleben ohne Stillleben.*



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

*The Still Life with a Mouldy Lemon, oil on canvas, 125 × 150 cm, 1993*

Nature Morte au citron moisi, huile sur toile, 125 × 150 cm, 1993

*Stillleben mit der schimmeligen Zitrone, Öl auf Leinwand, 125 × 150 cm, 1993*

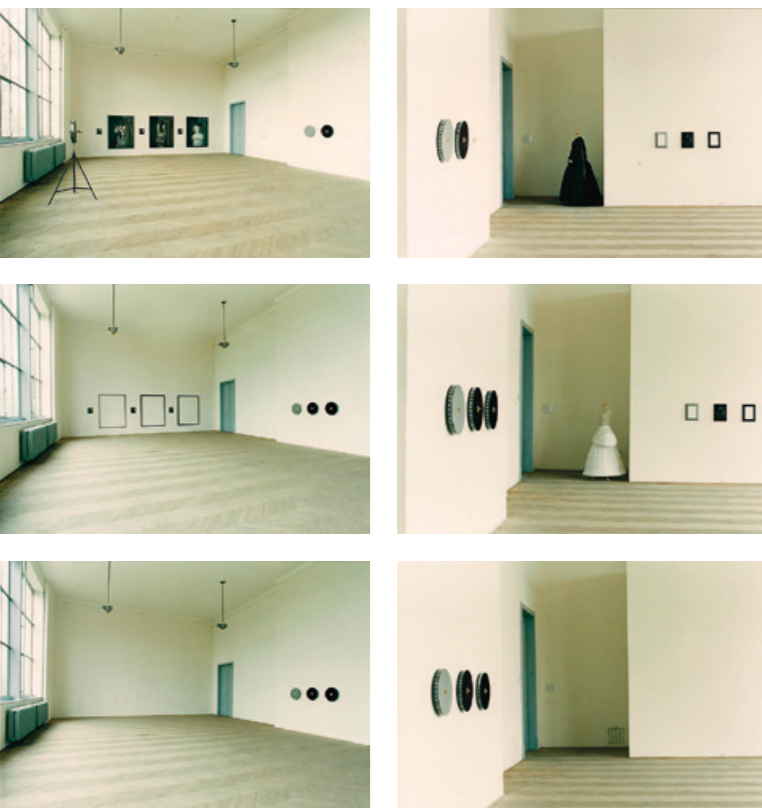
Zátíší bez citronu, olej na plátně, 125 × 150 cm, 1993

*The Still Life without a Lemon, oil on canvas, 125 × 150 cm, 1993*

Nature Morte sans citron, huile sur toile, 125 × 150 cm, 1993

*Stillleben ohne Zitrone, Öl auf Leinwand, 125 × 150 cm, 1993*





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 eventuálním pohledům diváků. Ti pak, voyeuristicky přihlížející setkání obraza a snímku v sametových rámech, stojí v čase mezi „před“ a „po“, přítomností a minulostí.

*The cycle Undressing proceeds from the late renaissance portraits. The triad of life-size paintings depicts women in splendid period dresses in the moment of their undressing, in the moment, which came after the portraiture. The author offers us a reconstruction of the original historical information – portraits of women buttoned up to their chins in dresses, portraits full of official and impersonal pathos. This reconstruction presents small colour photos of three models. In “the fitting room” behind a transparent curtain it is possible to try on the dresses. But as well as in the canvases the people trying on the dresses expose themselves to the viewers’ looks. They, voyeuristically watching the meeting of a painting and a photo in velvet frames, stand in the time between “before” and “after”, between the present and the past.*

Le cycle Déshabillage s’inspire de portraits de la Renaissance tardive. Dans un triptyque l’artiste a capté trois femmes aux robes splendides au moment où elles les enlèvent après la séance de pose pour les portraits. Après le pathos officiel et impersonnel des robes boutonnées jusqu’au cou que l’artiste a immortalisé en photographies de petit format, les robes se retrouvent dans une cabine d’habillage transparente où chaque visiteuse peut essayer de les enfiler. Evidemment, avec le risque de s’exposer au regard d’autres visiteurs. Le voyeurisme d’autres visiteurs oscille alors entre le tableau, les photos et la cabine d’habillage et navigue entre l’avant et l’après, entre le passé et le présent.

*Zyklus Ausziehen geht von den Spätrenaissance-Porträts aus. Die Dreiergruppe der Bilder in Lebensgröße zeigt Frauen in prachtvollen Zeitkleidern beim Ausziehen, in dem Moment, der nach dem Porträtieren folgte. Die ursprüngliche historische Information, also die Frauen in den hautengen Kleidern, voll vom offiziellen und unpersönlichen Pathos, bietet der Autor dem Betrachter als Rekonstruktionen an - kleine Farbfotos von drei Models. In der „Umkleidekabine“ hinter dem durchsichtigen Vorhang ist es möglich, sich die einzelnen Kleider anzuziehen. Genauso wie auf den Bildern setzen sich aber eigentlich die Models den eventuellen Blicken der Betrachter aus. Diese sehen dann voyeuristisch dem Zusammentreffen des Bildes und der Aufnahme in den Samtrahmen zu, sie stehen in der Zeit zwischen „vor“ und „nach“ Gegenwart und Vergangenheit.*



**Svlékání**, 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, 1995–2000

**The Undressing**, installation: 3 paintings (oil on canvas, 135 × 185 cm), 3 velvet frames, 3 photographs, 3 period costumes, 3 projection reels, cylinder stereoscope, plastic curtain, fluorescent lamps, audio loop, 1995–2000

**Le Déshabillage**, installation: 3 tableaux (huile sur toile, 135 × 185 cm), 3 cadres de velours, 3 photographies, 3 costumes d’époque, 3 rouleaux de film, stéréoscope à tambour, rideau en plastique, tubes lumineux, enregistrement en boucle, 1995–2000

**Sich Ausziehen**, Installation: 3 Bilder (Öl auf Leinwand, 135 × 185 cm), 3 Samtene Rahmen, 3 Fotos, 3 Kostüme, 3 Projektionsscheiben, Trommelstereoskop, Plastvorhang, Leuchtstofflampen, Tonschleife, 1995–2000



Prostorová rekonstrukce Veemerova 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 shora. Nakonec si vybírá protipól Veemerova 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 nadrem (na němž má voják položenu levou ruku) získává dívka mince (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.

*The spatial reconstruction of Vermeer's painting The Procuress (1656) enables Velíšek to fulfil the (vain) desire for a return to the past. He maps basic views of a quartet of figures at a table in a photographic way – from the front, from the back, from the left and from above. Finally he chooses an opposite to Vermeer's perspective and creates a two-metre painting of the quartet standing with their backs to the painter. Besides views into the picture there is a view out of the picture – in the animated painting. In photographs, Velíšek even offers views seen by eyes of four involved figures. In another level the author works with a dichotomy of the presented trade relationship. For her service, represented by her breast (which a soldier has his left hand on), she gets a coin (the soldier has it in his right hand). Nevertheless the viewer sees neither, and both represent an almost infinite number of options. Velíšek materializes it symbolically using a photography collection of women's breasts and different period coins (alternatively using period Delft tiles with a depiction of a soldier). Velíšek's interpretation of The Procuress is not a play but a general instruction on how to perceive and understand a piece of art more deeply.*



La recomposition en trois dimensions du tableau de Vermeer L'Entremetteuse (1656) permet à Velíšek d'assouvir son envie (vaine) de retour dans le passé. Il fait un relevé photographique de quatre personnages autour de la table, de face, de derrière, de droite, de gauche et de haut. Finalement, il prend le contre-pied de Vermeer et il opte pour les quatre personnages de dos sur un grand format 2 x 2 m. Les regards dans le tableau des quatre figures se dirigent vers le fond du tableau ainsi que le regard du spectateur. Mais Velíšek joint au tableau les photographies de ce que voient les quatre protagonistes afin de créer un regard vers le dehors du tableau. Puis Velíšek s'attaque à rendre ambivalent le rapport entre la fille de joie et le soldat. D'une part, pour ses services, symbolisés par la main du soldat sur son sein, elle reçoit une pièce que le soldat tient dans sa main droite. Mais d'autre part le spectateur ne voit pas la transaction. Ces deux éléments induisent une multitude de possibilités pour la suite que Velíšek esquisse symboliquement en ajoutant à l'installation une collection photographique des poitrines de femmes et des pièces de monnaie de l'époque (alternativement avec une collection de carrelage de Delft représentant un soldat). L'interprétation de L'Entremetteuse par Velíšek n'est pas un jeu, mais un mode d'emploi pour la perception approfondie et meilleur appréhension de l'œuvre.

*Räumliche Rekonstruktion Veermers Bild Kurtizane (1656) ermöglicht Velíšek die (vergebliche) Sehnsucht nach der Rückkehr in die Vergangenheit zu erfüllen. Er verfolgt Grundblicke auf die vier Personen am Tisch - von vorne, von hinten, von links, von rechts und von oben. Schließlich wählt er den Gegenpol von Vermeers Ansicht aus und schafft ein zwei Meter großes Bild der vier Personen, die dem Maler den Rücken zuwenden. Außer der Ansicht in das Bild, gibt es jedoch in dem belebten Bild auch eine Sicht -aus dem Bild hinaus. In den Fotos bietet Velíšek so auch die Sicht an, die mit den Augen von allen betroffenen Figuren gesehen werden. In der nächsten Ebene arbeitet der Autor mit der Dichotomie der dargestellten Geschäftsbeziehung. Für ihren Dienst, den die Brust repräsentiert (auf der der Soldat seine linke Hand gelegt hat) bekommt das Mädchen eine Münze (die der Soldat in der rechten Hand hält). Eigentlich sieht der Betrachter nichts davon und beides stellt eine fast endlose Reihe der Möglichkeiten dar. Die vergewärtigt Velíšek symbolisch mit einer Fotosammlung der Frauenbrüste und verschiedener Zeitmünzen (alternativ Delfter Kacheln mit Abbildung des Soldaten). Velíšeks Darlegung von Kurtizane ist kein Spielchen, sondern eine allgemeine Anleitung, eine der Möglichkeiten, wie man tiefer ein Kunstwerk wahrnehmen und verstehen kann.*



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

*The Courtesan, installation: painting (oil on canvas, 179 x 187 cm), photographs, tiles, coins, 1996–2000*

La Courtisane, installation: obraz (huile sur toile, 179 x 187 cm), photographie, dalles, pièces de monnaie, 1996–2000

*Kurtizane, Instalation: Bild (Öl auf Leinwand, 179 x 187 cm), Foto, Kacheln, Münzen, 1996–2000*



Kalfovo Zátíší s citronem parafrázuje Velíšek v prostorové instalaci. Na obraze – zvětšeném detailu, jakoby doslovné, přesto však dostatečně volně citaci historické malby – není cosi v pořádku. Kompozice se sklenicí a citronem je nahnutá. Jako by někdo podložil nohy stolu, na němž zátíší 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.

*Kalf's Still Life with Lemon is paraphrased by Velíšek in his spatial installation. In his picture – an enlarged detail, literal-like, yet a free enough citation of the historical painting – something is amiss. The composition with a glass and lemon is inclined. As if somebody put something under the legs of the table, which the still life lies on. Everything somehow „slides“ to the left table edge and only the level surface of wine gives us the assurance that at least physical principles are still valid. Even the consistently changed incline of the floor in the whole room follows the incline of the table. The viewer has to „cope“ with the eight-percent incline and not only with their eyes.*

Velíšek reprend La nature morte au citron de Kalf en ajoutant une problématique de perception de l'espace. Dans son tableau qui est un agrandissement d'un détail de l'original dont il reproduit à l'identique la facture en gardant toutefois toute sa liberté, quelque chose cloche. La Composition avec le verre et le citron est inclinée comme si quelqu'un avait surélevé deux pieds de la table sur laquelle sont présentés les éléments de la nature morte. Et l'inclinaison dans le tableau est accentuée par la modification du plancher de la galerie de 8° ce qui déstabilise encore plus le regardeur. Tout glisse vers le bord gauche mais le vin dans le verre, parfaitement droit, nous rassure que les lois physiques sont toujours en vigueur. Au spectateur d'y trouver son équilibre.

*Kalfs Stilleben mit Zitrone paraphrasiert Velíšek in der räumlichen Installation. Auf dem Bild - dem vergrößerten Detail - quasi wortgetreu, trotzdem jedoch ausreichend freie Zitation des historischen Gemäldes - ist irgendetwas nicht in Ordnung. Die Komposition mit Glas und Zitrone ist schief. Als ob jemand die Beine des Tisches unterlegen würde, auf dem das Stilleben ist. Alles rutscht so „unruhig“ in Richtung linken Tischrandes und nur die waagerechte Spiegelfläche des Weines, gibt uns die Sicherheit zurück, dass wenigstens die physikalischen Gesetze gelten. Dem Gefälle des Tisches entspricht auch das konsequent geänderte Gefälle des Fußbodens im ganzen Raum. Der Betrachter muss sich so im ganzen Raum - und zwar nicht nur mit den Augen - stets das „Gleichgewicht“ bei 8% Gefälle suchen.“*



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

*Tilted Still Life, installation: painting (oil on canvas, 125 × 150 cm), change of space – incline of the floor, 2003*

Nature morte inclinée, installation: tableau (huile sur toile, 125 × 150 cm), modification d'espace, 2003

*Schiefes Stilleben, Installation: Bild (Öl auf Leinwand, 125 × 150 cm), Raumwechsel – Gefälle des Fußbodens, 2003*



Jednu z fresek cyklu Scény ze života sv. Františka vytvořené Giottem na konci 13. století v kostele v Assisi, zvolil Martin Velišek pro sérii variací na identické téma. Jde o výjev Zřeknutí se majetku, který se stal pro Veliška volným prostorem pro gesto. Komunikace mezi Bohem a světce je pro diváky prezentována právě gesty rukou. Ruka je obecně ideálním symbolickým komunikačním prostředkem. Proměna pozice každého z pěti prstů nabízí, pokud jde o významy, velkou škálu sdělení, leckdy zcela protichůdných. Jejich „čtení“ je vázáno na místo, čas či napříklid sociální prostředí.

*Martin Velišek opted for one of the frescoes from the St Francis Cycle created by Giotto at the end of the 13th century in the church in Assisi for his series of variations on an identical theme. The scene Renunciation of the Possessions became a free space for a gesture for Velišek. The communication between God and the saint is presented to viewers just with hand gestures. In general, the hand is an ideal means of communication. The change of positions of each of five fingers offers, regarding meaning, a great scale of messages, often utterly contradictory. Their “reading” is linked to a place, time or social milieu.*

La Renonciation aux biens, l'une des fresques du cycle Scènes de la vie de Saint François réalisé par Giotto à la fin du 13ème siècle pour l'église d'Assise est reprise par Velišek pour exécuter une série de variations sur son thème. Le dialogue de Saint François avec Dieu est présenté sur un écran où s'agitent cinq doigts de la main. La main est en général idéale et symbolique pour la communication. Chaque geste, chaque changement de position offre une étendue d'interprétations, souvent contradictoires qui dépendent fortement du lieu, du temps et du milieu social. Velišek s'essaie à dépasser ces limites.

*Eine der Fresken aus dem Zyklus Szenen aus dem Leben von Franziskus von Giotto am Ende des 13. Jahrhunderts in der Kirche in Assisi, hat Martin Velišek für die Serie der Variationen zu dem identischen Thema gewählt. Es geht um die Szene Verzicht auf die Habe, die für Velišek zum freien Raum für die Geste geworden ist. Kommunikation zwischen Gott und dem Heiligen präsentiert er für die Betrachter gerade mit den Gesten der Hände. Die Hand ist allgemein ein ideales symbolisches Kommunikationsmittel. Die Verwandlung der Position jedes der fünf Finger bietet, was die Bedeutungen betreffen, eine große Skala von Mitteilungen an, manchmal völlig gegensätzlich. Ihr „Lesen“ ist mit dem Ort, der Zeit oder zum Beispiel dem sozialen Milieu verbunden.*

Prstové cvičení, počítačová animace, monitor, 2007

The Finger Exercise, computer animation, computer screen, 2007

Exercice de doigté, animation électronique, écran, 2007

Fingerübung, Computeraanimation, Monitor, 2007





V devadesátých letech 20. století vytvořil malíř Bedřich Dlouhý parafrázi Vermeerova obrazu Dívka s perlou. Portrét výrazně zvětšil a před samotný obraz umístil, jako významový i výrazový protiklad, nadživotní krajíc okoralého chleba na sloupku – podstavci. Velíšek zvolil k parafrázi nikoliv originál, ale právě Dlouhého citaci. Zachoval dvoumetrovou velikost portrétu, ale stranově jej otočil. Na rozdíl od Vermeera a Dlouhého tak jeho dívka hledí doprava. Významový a výrazový protiklad Bedřicha Dlouhého (nízké a vysoké, umění a banalita) pak nahradil doslovným posunem. Jeho krajíc má dva a půl centimetru a sloupek ho drží čtyři centimetry nad zemí. Nízké se stalo ještě nižším.

*In the 1990s the painter Bedřich Dlouhý created a paraphrase of Vermeer's canvas Girl with a Pearl Earring. He enlarged the portrait considerably and in front of the painting he placed, as an opposite in meaning and expression, an over life-size slice of stale bread on a post – pedestal. Velíšek chose for his paraphrase not the original but Dlouhý's citation. He kept the two-metre size of the portrait, but he turned it sideways. Unlike Vermeer's and Dlouhý's, his girl looks to the right. He replaced Bedřich Dlouhý's opposite in meaning and expression (low and high, art and banality) by a literal shift. His slice of bread is two and a half centimetres and a small post holds it four centimetres above the floor. The low has become even lower.*

Dans les années 1990, le peintre Bedřich Dlouhý a paraphrasé La jeune fille à la perle de Vermeer. Il a considérablement agrandi le portrait et a placé devant sur un socle une énorme tranche de pain rassis induisant ainsi une antinomie de sens et de formes. Pour paraphraser la même œuvre, Velíšek n'a pas choisi l'original de Vermeer, mais la citation de Dlouhý. Il a repris le format du portrait en faisant pivoter la figure. Contrairement à Vermeer et à Dlouhý, la jeune femme de Velíšek regarde vers la droite. A l'antinomie de sens et de formes Dlouhý (art–banalité, haut–bas) se substitue une manipulation lexicale. La tranche de pain de Velíšek n'a que 2,5 cm et son socle 4 cm. Le bas est devenu encore plus inférieur.

*In den neunziger Jahren des 20. Jahrhunderts hat Maler Bedřich Dlouhý eine Paraphrase Vermeers Bild Das Mädchen mit dem Perlenohrring geschaffen. Das Porträt hat er deutlich vergrößert und vor das Bild selbst, hat er - als Bedeutungs- und Ausdrucksgegenteil - eine überlebensgroße trockene Brotscheibe auf dem Säulchen-Gestell platziert. Velíšek hat für die Paraphrase nicht das Original gewählt, sondern gerade Dlouhýs Zitation. Er hat die Zweimetergröße des Porträts eingehalten, hat es jedoch seitlich umgedreht. Zum Unterschied von Vermeer und Dlouhý, schaut so sein Mädchen nach rechts. Bedeutungs- und Ausdrucksgegenteil von Bedřich Dlouhý (niedrig und hoch, Kunst und Banalität) hat er dann durch die wörtliche Verschiebung ersetzt. Seine Brotscheibe hat zweieinhalb Zentimeter und das Gestell hält es vier Zentimeter über dem Boden. Das Niedrige ist noch niedriger geworden.*



Dívka s perlou (a chlebem), olej na plátně (135 × 206 cm), objekt (5 × 7 × 9 cm), 2009

*The Girl with a Pearl Earring (and Bread), oil on canvas (135 × 206 cm), object (5 × 7 × 9 cm), 2009*

La Jeune Fille à la perle (et au pain), huile sur toile (135 × 206 cm), objet (5 × 7 × 9 cm), 2009

*Mädchen mit Perlenohrring (und Brot), Öl auf Leinwand (135 × 206 cm), Objekt (5 × 7 × 9 cm), 2009*



Obraz Eugena Jettela je náladovou noční krajinou, které dominuje chladně žlutý měsíc nad větrnými mlýny a jeho odraz ve vodní hladině. Velišek 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 Veliškově obraze ubývá a dorůstá tak rychle, jak divák přepíná...

*Eugen Jettel's painting is an atmospheric nocturnal landscape, which is dominated by a coldly yellow moon over windmills and its reflection on the water surface. To the viewer, Velišek offers an experience of the atmosphere of this landscape-cut in several nuances, according to their own taste. A tiny LED-diode light supply, hidden under the canvas, enables, using a switch, to choose the atmosphere of a moonless night, of a night with the moon crescent or Jettel's original full moon. Velišek's moon wanes or waxes as fast as the viewer switches...*



Le tableau de Eugen Jettel représente un paysage nocturne mélancolique dominé par une lune d'un jaune froid au-dessus des moulins à vent, qui se mire dans un lac. Velišek propose en reprendre l'atmosphère dans plusieurs séquences nuancées selon son envie. Une source de lumière placée derrière le tableau (diode Led) activée par un commutateur manipulé par les visiteurs, permet de passer du paysage nocturne sans la lune, avec un croissant de lune ou encore avec la pleine lune, comme dans l'original de Jettel. La lune croît et décroît selon la vitesse d'appuis sur le commutateur.

*Das Bild von Eugen Jettel ist eine stimmungsvolle Nachtlandschaft, wo die Dominante der kaltgelbe Mond über den Windmühlen und der Spiegelung im Wasser liegt. Velišek bietet dem Betrachter an, die Atmosphäre dieses Landschaftsausschnittes in mehreren Nuancen zu genießen, und zwar nach dem eigenen Geschmack. Die winzige LED Diodenlichtquelle, die unter der Oberfläche des Bildes versteckt ist, ermöglicht mit Hilfe des Schalters für Jettels Bild die Atmosphäre der mondlosen Nacht zu wählen, der Nacht mit Halbmond, und endlich auch den Jettels ursprünglich gewählten Vollmond. Der Mond in Velišeks Bild nimmt ab und wächst so schnell, wie der Betrachter umschaltet...*



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

*The Landscape with the Moon, oil on MDF panel, Plexiglas, LED-diode light supply, 75.3 × 109.5 cm, 2010*

Paysage avec la lune, huile sur une plaque MDF, plexiglas, source de lumière à une diode LED, 75,3 × 109,5 cm, 2010

*Landschaft mit Mond, Öl auf MDF-Platte, Plexiglas, LED - Leuchten, 75,3 × 109,5 cm, 2010*



Nizozemský měšťanský portrét má v sobě hodně hrdosti. Patřit k buržoazii bylo ctí. A tak musí být portrét dostatečně reprezentativní. Přesto se však díváme na lidi z masa a krve. Jsou skuteční. Je to malá všední slavnost. Se všemi nuancemi skutečného života. Tedy i potřebou se líbit. A zjemnit si obličej, o který přece v portrétu jde, třeba pletovou maskou.

*Dutch bourgeois portraiture has a lot of pride in itself. Belonging to the bourgeoisie was an honour. And so a portrait must have been presentable enough. Still we look at people of flesh and blood. They are real. This is a small commonplace celebration. With all the nuances of real life. Thus with the need to be attractive. And to soften the face, which is mostly concerned in portrait, maybe with a face mask.*

Le portrait bourgeois des Pays-Bas est un portait en majesté. C'est un honneur de faire partie de la bourgeoisie. Il doit être avantageux pour le sujet. Pourtant, nous contemplons les personnes faites de chair et de sang, de vraies personnes. Mais se faire faire un portrait est une petite fête avec tout ce qu'il faut. Y compris le besoin de plaire. Et pour plus de l'éclat de la peau du visage, se faire un masque de beauté.

*Das niederländische, bürgerliche Porträt hat viel Stolz in sich. Zur Bourgeoisie zu gehören war Ehre. Und deshalb muss das Porträt genug repräsentativ sein. Trotzdem sehen wir Menschen aus Fleisch und Blut. Sie sind real. Es ist eine kleine Alltagsfeier. Mit allen Nuancen des echten Lebens. Also auch mit dem Bedürfnis jemandem zu gefallen. Und sich das Gesicht zu verfeinern, um das es doch im Porträt geht, zum Beispiel mit der Gesichtsmaske.*

Pletová maska – okurková, olej na plátně, patinované sádrové prvky, lak, 110 × 135 cm, 2011

*Cucumber Face mask, oil on canvas, plaster of paris elements with patina, varnish, 110 × 135 cm, 2011*

Masque de beauté – aux concombres, huile sur toile, éléments en plâtre patinés, laque, 110 × 135 cm, 2011

*Gesichtsmaske – Gurken, Öl auf Leinwand, Patinengibselemente, Lack, 110 × 135 cm, 2011*

Pozdní odpoledne na vodě v Bremerhavenu namaloval J.C. Fedeler v roce 1867. Zelený parník „Bremen“ na něm proplouvá přístavem. V pozadí další lodě, město a západ slunce. Společnost na palubě parníku se baví... Zábavu na vodě si ale Velíšek spojuje se žlutou plastovou dětskou kachničkou. Sekunduje žlutému obzoru se sluncem a rezonuje s modrými tóny oblohy i zelenou barvou parníku. Jen její velikost tak trochu neodpovídá realitě. Ale proč by musela? Obraz pro Velíška není součtem realit, ale součtem možností, z nichž se teprve nová realita vytváří.

*Carl Justus Fedeler painted the Late Afternoon on the Water in Bremerhaven in 1867. The green steamship "Bremen" is sailing through the harbour. There are other ships, town and sunset in the background. The members of the company on the steamship deck are having fun... But Velíšek associates the water fun with a yellow rubber duck for children. It assists the yellow horizon with the sun and resonates with the blue shades of the sky and green colour of the steamship. Only its size does not correspond with the reality even a bit. But why would it have to? For Velíšek, a painting is not a sum of realities, but a sum of possibilities, which a new reality is created out of.*

J.C. Fedeler a réalisé Le coucher du soleil sur l'eau en 1867. Le bateau à vapeur vert, « Bremen », fend l'eau du port. Dans le fonds, d'autres navires, la ville et le coucher du soleil. La compagnie à bord du « Bremen » s'amuse... Pour Velíšek, s'amuser sur l'eau est associé au jeu avec un petit canard en plastique jaune pour enfants. Le jaune s'accorde avec le jaune du coucher du soleil, il est en harmonie avec le bleu du ciel et le vert du bateau. Mais la taille du petit canard ne correspond pas. Mais devrait-elle correspondre ? Pour Velíšek, le tableau n'est pas une addition de réalités, mais une addition de possibilités à partir desquelles naît la réalité nouvelle.

*Den Spätnachmittag am Wasser in Bremerhaven hat J.C. Fedeler im Jahr 1867 gemalt. Das grüne Dampfschiff „Bremen“ fährt durch den Hafen. Im Hintergrund weitere Schiffe, Stadt und Sonnenuntergang. Die Gesellschaft am Bord des Dampfers unterhält sich... Die Unterhaltung am Wasser verbindet Velíšek jedoch mit dem gelben Plastikenten-Spielzeug. Es assistiert dem gelben Horizont mit der Sonne und resoniert mit den blauen Tönen des Himmels und der grünen Farbe des Dampfers. Nur die Größe entspricht nicht ganz der Realität. Aber warum müsste es so sein? Das Bild ist für Velíšek nicht die Addition der Realitäten, sondern die Addition der Möglichkeiten, die die neue Realität erst bilden.*



Loď bláznů (Kachnička), olej na MDF desce, 51 × 100 cm, 2014

*The Ship of Fools (The Rubber Duck), oil on MDF panel, 51 × 100 cm, 2014*

Le Navire de fous (Petit canard), olej na MDF desce, 51 × 100 cm, 2014

*Narrenschiff (Kleine Ente), Öl auf MDF-Platte, 51 × 100 cm, 2014*



Na sklonku života, v roce 1638, namaloval malíř Georg Flegel kompozici s názvem Velký oběd. Malíř si všímá osychající slupky jablka, lehce oschlých plátků citronu a vnáší tak do obrazu dimenzi plynoucího času. S ní je spojena i přítomnost hmyzu, podílejícího se na zkáze potravin. Vše je v pohybu, vše je pomíjivé. Nic nezůstává tak, jak to v tento okamžik vidíme. Martin Velíšek se na Flegelův obraz dívá se stejným pocitem: vše plyne, vše je v pohybu. A tento pocit zprostředkovává divákům. Staví diváka před obrazovku počítače s digitalizovaným obrazem. Seběmenší pohyb před obrazem – obrazovkou vyvolává samovolně přesun mouchy po obrazové ploše.

*Towards the end of his life, the painter Georg Flegel painted a composition called Large Lunch in 1638. The painter notices the drying apple peel, slightly dry slices of lemon and so he brings a dimension of flowing time into the picture. And the existence of insects is connected to it. They take part in the decay of food. Everything is moving, everything is passing. Nothing is as we are seeing it at the moment. Martin Velíšek looks at Flegel's painting with the same feeling: everything is flowing, everything is moving. And he transfers this feeling to the viewers. He sets the viewer in front of the computer screen with a digitized picture. The merest movement in front of the picture – screen causes spontaneously the movement of a fly on the image area.*

A la fin de sa vie, en 1638, le peintre Georg Flegel a exécuté l'œuvre intitulé Grand déjeuner. L'artiste y met l'accent sur la notion du temps qui passe en insistant sur les détails d'une pelure de pomme ou encore des zests de citron desséchés. Après le dessèchement, l'apparition des insectes est inévitable. Tout est en mouvement, tout s'écoule. Rien ne reste tel quel dans le moment suivant. Martin Velíšek regarde le tableau de Flegel avec la même sensation du temps qui s'écoule inexorablement. Il l'accentue cette sensation en proposant au spectateur un écran du tableau digitalisé. Le moindre mouvement devant l'écran fait voler une mouche sur le Grand déjeuner.

*Am Ende des Lebens, im Jahre 1638, hat Maler Georg Flegel die Komposition mit dem Titel Großes Essen gemalt. Der Maler registriert trocknende Apfelschalen, leicht trockene Zitronenschalen und bringt so in das Bild die Dimension der vergehenden Zeit. Damit ist auch die Anwesenheit des Insektes verbunden, das an dem Verderben der Lebensmittel Anteil hat. Alles ist in Bewegung, alles ist vergänglich. Nichts bleibt so, wie wir es momentan sehen. Martin Velíšek sieht das Bild von Flegel mit dem selben Gefühl: alles vergeht, alles ist in Bewegung. Und dieses Gefühl vermittelt er den Betrachtern. Er stellt den Betrachter vor den Bildschirm des Computers mit dem digitalisierten Bild. Eine geringe Bewegung vor dem Bild - Bildschirm löst spontan die Verschiebung der Fliege auf dem Bildschirm aus.*

**Velký oběd (Moucha)**, počítačová animace, monitor, pohybové čidlo, 27 × 20,5 cm, 2011

*The Large Lunch (The Fly)*, computer animation, computer screen, motion sensor, 27 × 20,5 cm, 2011

**Grand déjeuner (Mouche)**, animation électronique, écran, détecteur de mouvement, 27 × 20,5 cm, 2011

*Großes Essen (Fliege)*, Computeranimation, Monitor, Bewegungssensor, 27 × 20,5 cm, 2011







Rozměrnou Chittussiho pustou zimní krajinu „zalidnil“ Velíšek 16 sněhuláky. Sami či ve skupinkách postávají podél potoka a stávají se němými svědky smutného konce jednoho z nich. Přirozená součást české zimy – sněhulák, jen v trochu větším množství, než jsme zvyklí a s trochu jinou pointou. Sebevražda sněhuláka skokem do vody však není tak beznadějně tragická – v zimním odpoledni je to vlastně jen pozvolný přechod vody z jednoho skupenství do druhého...

*Velíšek has crowded Chittussi's barren winter landscape with 16 snowmen. Alone or in groups, they are loitering along a brook and they become dumb witnesses to a sad end of one of them. A natural part of the Czech winter – snowmen, only in a slightly larger number than we are used to and with a slightly different point. The suicide of a snowman by a jump into the water is not so hopelessly tragic, after all – on a winter afternoon, it is only a slow change of water from one state to another...*

Velíšek a « peuplé » un paysage d'hiver, vaste et désert de Chitussi par seize bonhommes de neige. Le bonhomme de neige, partie inévitable du paysage tchèque hivernal ne se rencontre pas souvent, certes, en nombre pareil, et il n'a pas la même signification. Dans le tableau de Velíšek, isolés ou en groupes le long d'un ruisseau, les bonhommes de neige contemplant le paysage. Ils seront témoins d'une triste fin d'un des leurs. Mais son plongeon suicidaire dans l'eau n'est pas si tragique. En plein après-midi d'hiver ce n'est qu'une lente transition de l'eau d'un état à un autre.

*Eine geräumige Chitussis leere Winterlandschaft hat Velíšek mit 16 Schneemännern gefüllt. Allein oder in den Gruppen stehen sie längs des Baches und werden so stumme Zeugen des traurigen Endes eines von ihnen. Der natürliche Bestandteil des tschechischen Winters - Schneemann, nur in einer größeren Menge, als wir gewöhnt sind und mit einer ein bisschen anderen Pointe. Der Selbstmord des Schneemanns durch den Sprung ins Wasser, ist jedoch nicht so hoffnungslos tragisch - am Winternachmittag ist es eigentlich nur ein langsamer Übergang des Wassers aus einem Zustand in den anderen...*

Sebevražda sněhuláka, olej na plátně, 170 × 120 cm, 2012

*The Suicide of a Snowman, oil on canvas, 170 × 120 cm, 2012*

Suicide d'un homme de neige, huile sur toile, 170 × 120 cm, 2012

*Selbstmord des Schneemanns, Öl auf Leinwand, 170 × 120 cm, 2012*





Květinové zátiší se závěsem Adriana 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 větší skutečný závěs, tentokrát (jak jinak) s kytičkami. 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.

*Still Life with a Flower Garland and a Curtain by Adriaen van der Spelt (1658) from the category Trompe l'Oeil – optical illusion, brings the viewer to uncertainty, where reality begins and ends. The main element of this illusion is a painted curtain, kind of drawn aside in front of the table with flowers. In the paraphrase of this painting, Martin Velíšek replaces the illusion with the reality again. He adds a real curtain rod to the painted curtain and rod. He hangs a real curtain, this time (how else) with flowers, on the real curtain rod. At once the flower still life finds itself in front of two curtains and a viewer can finally draw the curtain aside as they like! Only one thing cannot be changed – it is impossible to get rid of the flowers, be the curtain drawn aside or not. In the installation of 2013, the artist tries another variant – he adds the real curtain with identical colour and material as the painted one. The tension between the reality and the illusion is even more intensified in this way.*



La nature morte aux fleurs et rideau (1658) d'Adriaen van der Spelt appartient à la catégorie de trompe-l'œil qui provoque une forte incertitude sur la frontière du réel. Cette incertitude est provoquée par le rideau peint comme suspendu devant la table couverte de fleurs. Dans la paraphrase de Velíšek, la tromperie retourne à la réalité. Il ajoute une suspension et un rideau en tissu à fleurs à la place du rideau peint. La nature morte se retrouve derrière deux rideaux, un réel, un peint. Le réel peut être tiré pour recouvrir le tableau ou retiré ou encore faire pendant au rideau peint entre-ouvert. La seule constante de ces trois possibilités, le spectateur ne peut jamais se débarrasser de fleurs. Dans l'installation de 2013, l'artiste essaie une autre variante : il ajoute au rideau peint un rideau réel, mais cette fois-ci en tissu et de couleur identiques à celui du tableau. La tension entre le réel et l'illusion est encore plus perceptible.

*Blumenstilleben mit Vorhang von Adrian van der Spelt (1658) aus der Kategorie l'oeil - Sehtäuschung, macht den Betrachter unsicher, wo die Realität beginnt und endet. Das Hauptelement dieser Täuschung ist der gemalte Vorhang, quasi aufgezogen vor dem Tisch mit den Blumen. In der Paraphrase dieses Bildes ersetzt Martin Velíšek die Täuschung durch die Realität zurück. Dem gemalten Vorhang und der Konsole fügt er eine reale Konsole hinzu, an die er einen echten Vorhang hängt, diesmal (wie anders) mit geblühtem Muster. Das Blumenstilleben gerät plötzlich vor zwei Vorhängen und der Betrachter kann den Vorhang nach Herzenslust aufziehen! Nur eines ist nicht zu ändern - die Blumen wird man nicht los, egal ob der Vorhang zu- oder aufgezogen ist. In der Installation aus dem Jahr 2013 probiert der Künstler eine andere Variante - er fügt dem gemalten Vorhang einen echten Vorhang, mit identischer Farbe und Stoff, hinzu. Die Spannung zwischen dem realen und illusiven ist so noch verstärkt.*



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

*The Flower Surprise, oil on canvas, metal curtain rod, pegs, curtain, 170 × 120 cm, 2012*

Surprise avec les fleurs, huile sur toile, monture de métal, crochets, rideau, 170 × 120 cm, 2012

*Blumenüberraschung, Öl auf Leinwand, Konzole aus Metall, Hähkchen, Vorhang, 170 × 120 cm, 2012*



Ušák, olej na plátně, 175 × 125 cm, 2004  
*Long eared, oil on canvas, 175 × 125 cm, 2004*  
 Oreillaard, huile sur toile, 175 × 125 cm, 2004  
*Langohr, Öl auf Leinwand, 175 × 125 cm, 2004*

Ušák 2, olej na papíře, 90 × 70 cm, 2014  
*Long eared 2, oil on paper, 90 × 70 cm, 2014*  
 Oreillaard 2, huile sur toile, 90 × 70 cm, 2014  
*Langohr 2, Öl auf Papier 90 × 70 cm, 2014*



Dürerova kresba zajíce z roku 1502 je jedním z jeho nejznámějších děl. Velíšek ve svých variacích rozprostřel kolem Dürerova zajíce semiotickou konstrukci. Vizualizuje synonymum tohoto zvířecího druhu – a tak jeho „ušák“, je více než nomen omen... V dalších variacích konfrontuje Dürerovu jedinečnou kresbu zvířete s tuctovou plyšovou hračkou. Otáčí významy, a tak je v absurdní sbírce zajíců plyšové zvíře jedinečnou bílou vránou mezi tuctovými černými dürerovskými zajíci. Dva pokusy o oživení zajíce a o otočení zajíce zase devalvují Mistrova zajíce na pokusného králíka, kde během pokusu absurdní stroje v rámci reliéfního objektu slouží stejně absurdnímu účelu.

*Dürer's drawing of a hare from 1502 is one of his most famous works. Velíšek spreads out a semiotic construction around Dürer's hare in his variations. He visualises a synonym of this animal species – and so his "bunny" is more than nomen omen... In other variations, he confronts Dürer's unique drawing of the animal with a common cuddly toy. He reverses meanings and so, in the absurd collection of hares, the cuddly animal is the only rare bird among common black Dürer-like hares. Two attempts – to resuscitate and to turn the hare – devalue the Master's hare to a guinea pig, when, during an experiment, absurd machines serve equally absurd purpose in the relief object.*

Le dessin de lapin de Dürer est un de ses dessins les plus connus. Velíšek, dans ses variantes a tissé un filet de constructions sémiotiques. Il rend visible les synonymes de cette espèce animale, alors son « oreillaard » est plus que « nomen omen ». Dans une autre variante, le dessin magistral de Dürer est confronté à un lapin ordinaire en peluche. Velíšek détourne le sens, et ainsi, dans la collection absurde de lapins, l'animal en peluche devient « un corbeau blanc » parmi les lapins noirs de Dürer. Dans les deux expériences suivantes, réanimer ou faire pivoter un lapin, ravale le lapin de Dürer au rang des animaux de laboratoire. Pendant ces deux expériences, des appareils absurdes qui complètent l'installation, contribuent à servir un objectif tout aussi absurde.

*Die Dürer Zeichnung des Feldhasen aus dem Jahr 1502 ist eines seiner bekanntesten Werke. Velíšek hat in seinen Variationen um Dürers Feldhasen eine semiotische Konstruktion ausgebreitet. Er visualisiert das Synonym dieser Tierart - und so ist sein „Langohr“ mehr als nomen est omen... In den weiteren Variationen konfrontiert er Dürers einzigartige Zeichnung des Tieres mit dem alltäglichen Plüschtier. Er dreht die Bedeutungen um und so ist das Plüschtier in der absurden Hasensammlung der weiße Rabe unter den alltäglichen schwarzen Hasen Dürers. Zwei Versuche - um Belebung des Hasen und Umdrehen des Hasen devalvieren des Meisters Hasen wiederum zum Versuchskaninchen, wo absurde Maschinen während des Versuches im Rahmen des Reliefobjektes dem genauso absurden Zweck dienen.*



Pokus o otočení zajíce, objekt (kresba, malba, assembláž), 50 × 40 cm, 2014  
*The Attempt at the Turning of a Hare, object (drawing, painting, assemblage), 50 × 40 cm, 2014*  
 Tentative de faire pivoter un lapin, objet (dessin, peinture, assemblage), 50 × 40 cm, 2014  
*Versuch um Umdrehen des Hasen, Objekt (Zeichnung, Gemälde, Assemblage), 50 × 40 cm, 2014*



Pokus o oživení zajíce, objekt (kresba, malba, assembláž), 50 × 40 cm, 2014  
*The Attempt at the Resuscitation of a Hare, object (drawing, painting, assemblage), 50 × 40 cm, 2014*  
 Tentative pour réanimer un lapin, objet (dessin, peinture, assemblage), 50 × 40 cm, 2014  
*Versuch um die Wiederbelebung des Hasen, Objekt (Zeichnung, Gemälde, Assemblage), 50 × 40 cm, 2014*

Sbírka zajíců, koláž, kresba, 50 × 40 cm, 2014  
*The Collections of Hares, collage, drawing, 50 × 40 cm, 2014*  
 Collection des lapins, collage, dessin, 50 × 40 cm, 2014  
*Hasensammlung, Collage, Zeichnung, 50 × 40 cm, 2014*





Velíšek si rád hraje s názvy obrazů. V případě Dámy s hranostajem Leonarda da Vinciho vložil předložku 7. pádu do závorky, aby se zbavil vážnosti předlohy a tíhy její slávy. Otevřel tak prostor pro slovní hříčku, která dala impulz ke vzniku nového obrazu. Poněkud nezvykle totiž malířův štětec vede přímo slovo. Na Velíškově malbě už není dáma s hranostajem, ale jsme svědky skutečnosti, kdy se dáma (Cecilie Gallerani) stala hranostajem. Zkrácená forma příjmení dívky, totiž „Gallé“ ostatně v řečtině označuje právě hranostaje. Také typika tváře původního modelu má v sobě cosi z elegance drobné šelmy. V druhém návratu k Leonardovu obrazu pro změnu poskytl autor prostor kocourovi, aby obsadil v náručí dámy místo po pět století vyhrazené hranostaji. Neomalenost kocoura kontrastuje s elegancí hranostaje a celý obraz posouvá k současnější realitě. Zoologové se beztak přou o identifikaci bílého zvířete. Hranostaj je totiž podstatně menší a v jižní Evropě bílé zbarvení postrádá...

*Velíšek likes playing with paintings' names. In the case of The Lady with an Ermine by Leonardo da Vinci, he put the preposition "with" and the article "an" into brackets to get rid of the seriousness of the model and the burden of its fame. So he opened a space for a pun, which gave an impulse towards the birth of a new picture. In Velíšek's painting, the lady (Cecilia Gallerani) is not with an ermine, we are witnesses of the fact that she has become an ermine. The shortened version of her surname "Gallé" means the very ermine in Greek, after all. Also the type of her face in the original model has something about the grace of the small predator. In the second return to Leonardo's painting, the author provides a tomcat in the place reserved for the ermine for five centuries, for a change. The impertinence of the tomcat contrasts with the grace of the ermine and it shifts the whole picture towards the present reality. Anyway, zoologists have a dispute over the identification of the white animal. The thing is, the ermine is much smaller and it is not of white colour in southern Europe...*

Dáma s hranostajem (a kocourem), olej na plátně, 110 × 145 cm, 2012  
*The Lady with an Ermine (and a Tomcat), oil on canvas, 110 × 145 cm, 2012*  
 Dame à l'hermine (et au chat), huile sur toile, 110 × 145 cm, 2012  
*Dame mit dem Hermelin (und Kater), Öl auf Leinwand, 110 × 145 cm, 2012*

Dáma (s) hranostajem, olej na plátně, 110 × 145 cm, 2012  
*The Lady (with an) Ermine, oil on canvas, 110 × 145 cm, 2012*  
 Dame (à l') hermine, huile sur toile, 110 × 145 cm, 2012  
*Dame (mit dem) Hermelin, Öl auf Leinwand, 110 × 145 cm, 2012*

Velíšek aime jouer avec les titres de ses œuvres. Dans celle-ci, citation de la Dame à l'hermine de Leonardo da Vinci, il place la préposition et l'article du titre entre les parenthèses pour se débarrasser de la dignité de l'original et de la pesanteur de sa gloire. Il ouvre ainsi un vaste terrain pour un jeu de mots, à l'origine de sa nouvelle création. Dans son tableau, la dame n'est pas avec l'hermine, mais elle se transforme en « la dame-hermine ». Le nom du modèle pour cette œuvre de da Vinci était Cecilia Gallerani, dont la forme de son nom raccourci « Gallé » signifie en grec justement « hermine ». Et, de surcroît, son visage a quelque chose de l'élégance du petit prédateur. En revenant au tableau de Léonardo da Vinci, l'artiste a cette fois-ci dévolué la place occupée pendant cinq siècles par l'hermine à un chat. Le chat effronté contraste avec l'élégance de l'hermine et déplace le tableau vers une réalité plus contemporaine. De toute façon, des spécialistes discutent encore aujourd'hui à propos de l'espèce de l'animal peint par da Vinci. L'hermine est en effet beaucoup plus petite et dans le Sud de l'Europe se colore pas en blanc.

*Velíšek spielt gern mit den Namen der Bilder. Im Falle der Dame mit dem Hermelin von Leonardo da Vinci, hat er die Präposition „mit“ einfach weggelassen, um die Ernsthaftigkeit des Bildes und Schwere seines Ruhmes los zu werden. Er hat so dem Wortspiel freien Raum gegeben, das einen Impuls zum Entstehen eines neuen Bildes gegeben hat. Auf Velíšeks Gemälde ist keine Dame mit dem Hermelin mehr, sondern wir sind Zeugen der Tatsache, dass die Dame (Cecilia Gallerani) Hermelin geworden ist. Die gekürzte Form des Familiennamens des Mädchens, nämlich „Gallé“, bezeichnet übrigens im Griechischen gerade ein Hermelin. Auch die Typik des Gesichtes des ursprünglichen Modells hat etwas von Eleganz eines zierlichen Raubtieres. In der zweiten Rückkehr zum Bild von Leonardo, hat der Autor den Raum mit dem Kater ausgefüllt, um den Platz in den Armen der Dame zu besetzen - statt dem Hermelin, das hier fünfhundert Jahre war. Die Unverschämtheit des Katers kontrastiert mit der Eleganz des Hermelins und verändert das ganze Bild zur gegenwärtigen Realität. Die Zoologen streiten sich sowieso um die Identifikation des weißen Tieres. Das Hermelin ist nämlich wesentlich kleiner und in Südeuropa vermisst man die weiße Färbung.*





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 vynášeny drobné květy (77 kusů). Barevná shoda květů s pozadím i jejich nepatrná velikost napomáhají tomu, aby se v čelní 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.

*From the Flower Still Life by Rachel Ruysch, the artist uses a partly enlarged detail. He replaces oil painting with egg tempera and he shifts the hot dark baroque colouring to the light pastel shades. Reaching into space, there are tiny blossoms (77 pieces) of these colour shades attached perpendicularly to the painting surface. The correspondence of the flowers' colours with the background and their minuscule size help the flowers to be lost in the background and to be almost invisible from the front view. On the contrary, they fully appear from the side view. So a charming picture play with almost rococo poetics comes into existence.*



L'artiste a utilisé un détail partiellement agrandi d'une des natures mortes avec des fleurs de Rachel Ruysch. La peinture à l'huile a été remplacée par la tempera à l'œuf et au coloris baroque éclatant se sont substitués des tons légers de pastels. Il y ajoute soixante-dix fleurs plantées à l'horizontale dans son œuvre. Des fleurs de couleurs multiples s'accordent avec le tableau peint, leurs petites dimensions les intègrent parfaitement dans ce décor, alors le spectateur en regardant de face ne peut les distinguer de l'ensemble. Mais en se plaçant parallèlement au tableau, on découvre un parterre de fleurs indépendant. Un jouet original, teinté de la poésie de rococo.

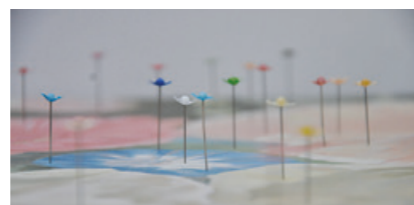
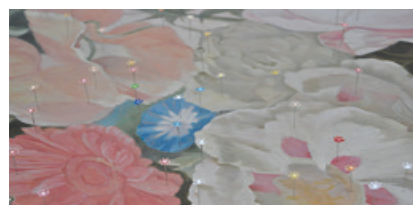
*Aus dem Blumenstillleben Rachel Ruysch hat der Künstler ein teilweise vergrößertes Detail verwendet. Das Ölgemälde hat er durch die Eitempera ersetzt und die glühend, dunkle Barockfarbigkeit, hat er in Richtung leichte Pastelltöne geschoben. In diesen Farbtönen sind senkrecht zur Bildfläche kleine Blüten (77 Stück) in den Raum gesetzt. Die farbige Übereinstimmung der Blüten mit dem Hintergrund und auch ihre geringe Größe, verursachen, dass sich die Blumen im frontalen Blick im Untergrund verlieren und so fast unsichtbar werden. Beim Seitenblick, treten sie dann aus dem Bild im Gegenteil voll hervor. So ist ein anmutiges Bildspielchen mit einer quasi Rokoko-poetik entstanden.*

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

*The Flower Still Life 1, painting – object (77 blossoms), 77 × 64 cm, 2013*

Nature morte avec des fleurs 1, tableau – objet (77 fleurs), 77 × 64 cm, 2013

*Blumenstillleben 1, Bild – Objekt (77 Blumen), 77 × 64 cm, 2013*



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 kontrastní bod ke Květinovému překvapení a Květinovému zátiší 1 (Rachel Ruysch).

*The object Flower Still Life 2 represents a tension in several levels. Samples of toilet paper consistently with floral print or stamping, collected for several months, placed in a glassed wooden showcase create an opposite of the high and the low, namely the art and the toiletries, the opposites of flower fragrance and excrement stink. At the same time it creates harmony and consent to the contents of baroque still life – the finality and transience, by extension, the biblical Vanitas vanitatum et omnia vanitas - which means „Vanity of vanities, all is vanity“. The term comes from the opening verse of Ecclesiastes in the Latin version of the Bible. This still life creates a counterpoint to the Flower Surprise and a Curtain and Flower Still Life 1 (Rachel Ruysch).*

Cette installation met en tension plusieurs niveaux de sens. L'artiste a réuni pendant plusieurs mois des échantillons de papier hygiénique imprimés ou portant des incrustations des images de fleurs qu'il a placés dans une vitrine en bois. L'ensemble cherche à mettre en évidence le supérieur et l'inférieur, c'est-à-dire l'art et les besoins hygiéniques, l'opposition entre l'arôme des fleurs et l'odeur des excréments. Mais il affirme également son accord avec le sens de la nature morte baroque : c'est-à-dire avec l'importance de conscience du temps, de son écoulement inexorable et de la fin, ce Vanitas vanitatum, omnia vanitas (Vanité à la vanité, tout n'est que vanité) biblique (Préd 1,2). Dans la présentation des natures mortes de Velíšek, celle-ci est un contre-point à la Surprise des fleurs et à la Nature morte avec des fleurs 1.

*Die Spannung in mehreren Bedeutungsschichten stellt das Objekt Blumenstillleben 2 dar. Die über mehrere Monate gesammelten Muster des Kloppapiers - konsequent mit Blumenmuster oder Prägung, ausgestellt in der Holzglasvitrine, bildet das Bedeutungsgegenteil des Hohen und Niedrigen, also Kunst und Hygiene, das Gegenteil des Blumenduftes und der Gestank der Exkremente, aber auch Übereinstimmung und Zustimmung dem Bedeutungsinhalt des Barockstilllebens: nämlich die Endlichkeit und Vergänglichkeit, nämlich das biblische Vanitas, vanitatum, omnia vanitas (Pred. 1, 2) – „Vergänglichkeit des Vergänglichen, und alles ist vergänglich“. Dieses Stillleben bildet in der Installation den Kontrapunkt zum Blumenüberraschung und Blumenstillleben 1 (Rachel Ruysch).*



Květinové zátiší 2, objekt, 2013

*The Flower Still Life 2, object, 2013*

Nature morte avec des fleurs 2, objet, 2013

*Blumenstillleben 2, Objekt, 2013*



Variace na Bouřlivou krajinu (Narcisse Virgile Diaz de la Pena, 1872) patří mezi Veliškovy interaktivní práce. Jestliže v původním podání z 19. století je základním výrazovým prostředkem malba, doplňuje ji Velišek 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.

*The variation on the Stormy Landscape (Narcisse Virgile Diaz de la Peña, 1872) belongs to Velišek's interactive works. Although in the original rendition of the 19th century, the painting is a main means of expression, Velišek supplements it with a light supply. The light hidden behind the picture surface (Plexiglas) provides the scene with the changeable light effect of storm flashes on the summer sky. In that way, the stormy landscape in a static moment changes into a story about the landscape during the storm. And it changes literally and continuously. It becomes a film sequence (if you like a television or computer screen) or a kind of window into a real landscape more than a picture.*

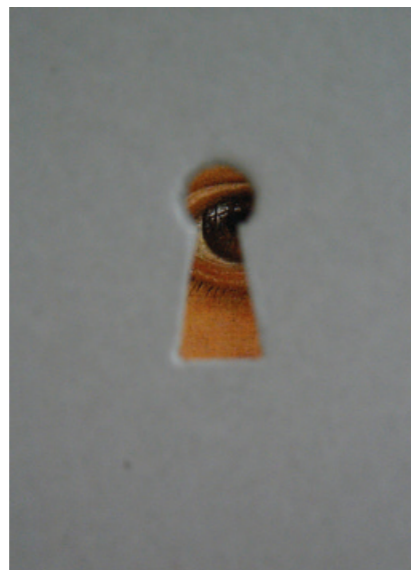


Bouřka, olej na plexiskle, světelný zdroj s časovačem, 71 × 95 cm, 2013  
*The Thunderstorm, oil on Plexiglas, light supply with timer, 71 × 95 cm, 2013*  
 L'Orage, huile sur plexiglas, source de lumière programmée, 71 × 95 cm, 2013  
*Sturm, Öl auf Plexiglas, Lichtquelle mit Zeitschalter, 71 × 95 cm, 2013*

Velišek propose une œuvre interactive pour son interprétation du tableau Paysage orageux de Narcisse Virgile Diaz de la Pena, peint en 1872. Il exécute son œuvre sur le plexiglas et y ajoute une source de lumière qui, cachée derrière, produit l'effet des éclairs sur le ciel d'été. Le paysage orageux perd son effet statique d'un moment donné et raconte une histoire sur le paysage pendant l'orage qui change complètement et continuellement. L'œuvre muée en un écran de cinéma, un téléviseur ou un ordinateur devient aussi une fenêtre sur un paysage réel sous l'orage.

*Variation auf die Stürmische Landschaft (Narcisse Virgile Diaz de la Pena, 1872) gehört zu den interaktiven Arbeiten Velišeks. Wenn in der ursprünglichen Darstellung aus dem 19. Jahrhundert das Grundausdrucksmittel das Gemälde ist, ergänzt es Velišek nach mehr als hundert Jahren, um die Lichtquelle. Die bietet - versteckt unter der Oberfläche des Bildes - Plexiglas - einen wechselnden Lichteffekt der Sturmblitze auf den Sommerhimmel. Die stürmische Landschaft verändert sich so aus einem statischen Augenblick in eine Geschichte über die Landschaft während des Sturmes. Und sie ändert sich wörtlich und durchlaufend. Mehr als Bild, wird sie eher eine Filmsequenz (wenn Sie wollen, ein Fernsehbildschirm oder Monitor), oder quasi ein Fenster in die Landschaft.*





Auge(nblick) – Dürerovo oko, objekt, 11,7 × 20 × 10,3 cm, 2014  
 Auge(nblick) – Dürer's Eye, object, 11,7 × 20 × 10,3 cm, 2014  
 Auge(nblick) – L'Œil de Dürer, objet, 11,7 × 20 × 10,3 cm, 2014  
 Auge(nblick) – Dürers Auge, Objekt, 11,7 × 20 × 10,3 cm, 2014

Objekt Auge(nblick) vychází z Dürerova autortrétu v kožichu z roku 1500. Velíšek z Dürerova obrazu použil jeho pravé oko a umístil ho za klíčovou dírkou. Je-li oko ještě v Dürerově době považováno za okno do duše a díky odrazu křížového okenního rámu v zornici je tento duchovní rozměr ještě podtržen, staví proti němu Velíšek ve svém objektu lidskou podstatu člověka – tedy přirozenou zvědavost a nahlížení klíčovou dírkou za zavřené dveře.

*The object "Auge(nblick) – Eye(wink)" is based on Dürer's Self-Portrait with Fur-Trimmed Robe of 1500. Velíšek uses the right eye from Dürer's painting and places it behind a keyhole. The eye was considered to be a window to the soul in Dürer's days and this spiritual dimension was even highlighted by the reflection of the cruciform frame in the pupil. In contrast to it, Velíšek puts a human figure in his object – which means a natural curiosity about peeping through a keyhole behind a closed door.*

De l'Autoportrait en manteau de fourrure (1500) de Dürer, Velíšek retient l'œil droit « Auge(nblick) » qu'il place dans le trou de serrure. A l'époque de Dürer, l'œil était considéré comme une fenêtre de l'âme. Cette dimension spirituelle est accentuée par le cadre en croix de la fenêtre qui se reflète dans la pupille de Dürer. Velíšek oppose à la spiritualité de Dürer la quintessence de l'humain, sa curiosité innée et son besoin de regarder par le trou de serrure d'une porte fermée.

*Das Objekt „Auge(nblick)“ geht von Dürers Selbstporträt im Pelzmantel aus dem Jahr 1500 aus. Velíšek hat aus Dürers Bild, Dürers rechtes Auge benutzt und es hinter dem Schlüsselloch untergebracht. Wenn das Auge zu Dürers Zeiten für das Fenster in die Seele gehalten und dank der Widerspiegelung des Fensterrahmens in der Pupille diese Seelendimension noch unterstrichen wurde, stellt Velíšek in seinem Objekt das menschliche Wesen des Menschen dagegen - also die natürliche Neugierde und das Schauen durch das Schlüsselloch hinter die geschlossene Tür.*

V roce 1492/93 vytvořil mladý Dürer jeden ze svých autoportrétů. Originál kresby je dnes uložen v univerzitní knihovně v Erlangenu. Představuje přirozeně jednu ze vzácných památek renesančního umění. Velíšek tuto skutečnost – tedy toto „vysoké“ (umění), konfrontuje s „nízkým“, když vytváří kopii tohoto Dürerova autoportrétu z chlupů smetáku na podlahu. S nesmírnou precizností vlepuje jednotlivé chlupy přistřížené na příslušnou délku přesně do stopy jednotlivých tahů štětce. Pracná, opticky věrná kopie tak vlastně není kopií, ale postmoderním dialogem o devalvací hodnot, tak všudypřítomně například s potiskem triček, tužek či hrnků.

*In 1492/93 young Dürer created one of his self-portraits. Nowadays, the original of the drawing is deposited in the university library in Erlangen. Naturally, it represents one of the rare relics of renaissance art. Velíšek confronts the "high" (art) with the "low", when he creates a copy of this Dürer self-portrait with broom-bristles. Accurately and with an enormous precision, he sticks every single bristle, cut to a suitable length, into traces of brushstrokes. The laborious and optically faithful copy is not a copy, actually but a postmodern dialogue about the devaluation of value, so much in evidence for example in prints on T-shirts, pens or mugs.*

En 1492-93, le jeune Dürer réalise un de ses autoportraits. Le tableau original est conservé à la Bibliothèque universitaire d'Erlangen. Il est évidemment considéré comme un des spécimens les plus remarquables de l'art de la Renaissance. Velíšek veut confronter l'art avec un A, donc l'Art majeur avec l'art mineur. Il copie le portrait avec des poils d'un balai coupés à la longueur, qu'il superpose minutieusement sur des coups de pinceau de Dürer. Cette copie laborieuse et fidèle optiquement n'est pourtant pas une simple copie. C'est un dialogue entre les artistes sur la dévaluation et disparition des valeurs, dont les exemples ne manquent pas, voire même les reproductions d'œuvres sur des maillots, des tasses ou encore des crayons.

*Im Jahr 1492/3 schuf der junge Dürer eines seiner Selbstporträts. Das Original der Zeichnung ist nun in der Universitätsbibliothek in Erlangen. Es stellt selbstverständlich eines der wertvollen Erinnerungstücke der Renaissancekunst dar. Velíšek konfrontiert diese Tatsache - also diese „hohe“ Kunst - mit dem „niedrigen“ dadurch, dass er die Kopie des Selbstporträts von Dürer mit den Besenbürsten schafft - . Mit der ungeheuren Präzision klebt er die einzelnen Bürsten mit genau geschnittener Länge in die Spur der einzelnen Züge des Pinsels. Die mühsame, optisch-treue Kopie ist so eigentlich keine Kopie, sondern ein postmoderner Dialog über die Devaluation der Werte so allgegenwärtig zum Beispiel mit dem T-Shirt, Kugelschreiber- oder Tassendruck.*

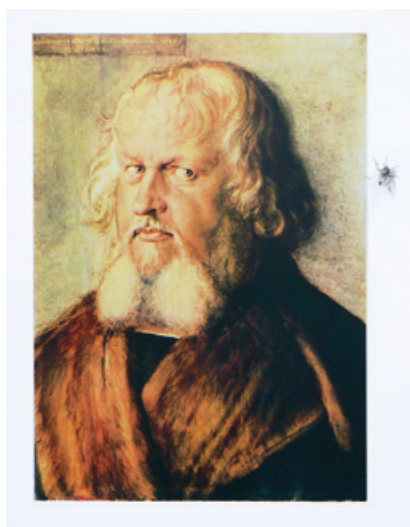
Dürerův autoportrét, chlupy ze smetáku nalepené na ručním papíru, 32,7 × 23,5 cm, 2014  
 Dürer's Self-Portrait, broom-bristles stuck on hand-made paper, 32,7 × 23,5 cm, 2014  
 Autoportrait de Dürer, poils d'un balai collés sur un papier artisanal, 32,7 × 23,5 cm, 2014  
 Dürers Selbstporträt, Besenbürsten geklebt auf dem Handpapier, 32,7 × 23,5 cm, 2014





Portrét Hieronyma Holzschuhera od Albrechta Dürera je zvláštní výrazným pohledem portrétovaného do strany. Tento pohled je do té míry naléhavý, že nutí diváka pátrat v tuto stranu po jeho příčině. Ta však leží jednak mimo obrazový prostor, tedy za rámem obrazu, ale především na začátku 16. století, tedy v čase pěti set let nazpět. Přesto se Velišek rozhodl po důvodu pátrat a jeden divákovi nabídnout. Odpovídá jinému Dürerovu obrazu: na koleno Panny Marie na obraze Růžencové slavnosti dokončeném roku 1507 namaloval Dürer mouchu jako malířskou hříčku, klam oka, znejistění diváka, co je skutečné a co je malované.

*The portrait of Hieronymus Holzschuher by Albrecht Dürer is unusual by the striking look of the portrayed man to the side. The look is strong to the extent that the viewer is forced to look in the same direction to find the cause of it. Nevertheless, it lies outside the picture space, outside the frame, for one thing and for another and above all, in the beginning of the 16th century, which means in the times 500 years ago. Yet Velišek decided to search for the cause and to offer one to the viewer. It corresponds with another of Dürer's paintings – the Feast of the Rosary, finished in 1507: Dürer painted a fly on the knee of the Virgin Mary, as a picture play, optical illusion, as throwing off balance what is real and what is painted.*



Dans Le Portrait de Hieronymus Holzschuher, Albert Dürer représente le visage du personnage de trois quart. La direction du regard est si insistante que le spectateur s'interroge sur ce que cherche ce regard et le cherche aussi. Mais l'objet du regard est d'une part hors du cadre du tableau et d'autre part il appartient au 16ème siècle. Il a donc 500 ans. Velišek a décidé de découvrir l'objet du regard. Il le trouve dans un autre tableau de Dürer : dans son œuvre La Fête du rosaire, terminée en 1507, Dürer a peint une mouche sur le genou de la Vierge. Une plaisanterie ou un trompe-l'œil ? Mais le spectateur continue à s'interroger toujours sur ce qui est réel et ce qui est peint...

*Das Dürer Porträt von Hieronymus Holzschuher ist merkwürdig, dank dem deutlichen Blick des Porträtierten zur Seite. Dieser Blick ist so durchdringend, dass er den Betrachter zwingt, an dieser Seite nach seinen Ursachen zu fahnden. Diese liegt jedoch einerseits außerhalb des Bildraumes, also hinter dem Bildrahmen, aber vor allem am Anfang des 16. Jahrhunderts, also 500 Jahre früher. Trotzdem hat sich Velišek entschieden, nach dem Grund zu fahnden und einen dem Betrachter anzubieten. Er entspricht einem anderen Bild von Dürer: Auf das Knie von Madonna, auf dem Bild Rosenkranzfest, das im Jahre 1507 zu Ende gebracht worden ist, hat Dürer eine Fliege gemalt, als ein Spielchen des Malers, Täuschung des Auges, Verunsicherung des Betrachters, was real und was gemalt ist.*

Pohled stranou, dokreslovaná faksimile/kopie, papír, 20 × 28 cm, 2014

Side Glance, completed facsimile/copy, paper, 20 × 28 cm, 2014

Regard de côté, copie dessinée, papier, 20 × 28 cm, 2014

Seitenblick, nachgemalte Faksimilie/Kopie, Papier, 20 × 28 cm, 2014

V případě Dürerovy kresby norimberské ženy ve skládaných šatech následuje Veliškova citace právě výrazné sklady (oděvu). Namísto látky šatů však Velišek 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.

*In the case of Dürer's drawing of a Nuremberg woman in a pleated dress, Velišek's citation follows just the well-marked folds. But Velišek folds paper with the reproduction of the renaissance drawing instead of dress fabric. The folds may be a marginal problem for the viewer (from the viewpoint of the drawing), but for the very dress, they are a substance of its expression. The author works with the inner model principle – he does not look at the picture of the dress, but at the actual dress and he lets it inspire him. He cancels the time distance and he raises the theme to the power of two.*

Du dessin de Dürer d'une Femme de Nuremberg à la robe plissée, Velišek retient le plissé de la robe. Mais à la place du tissu ou de sa représentation picturale, il choisit le papier avec une reproduction d'un dessin de la Renaissance, entreprend son plissage et en fait une sorte d'origami. Il renonce au dessin qui pour le spectateur a probablement plus de valeur que le plissé, mais c'est le plissé qui est la quintessence de la robe. L'artiste travaille sur le principe intérieur de son modèle. Il ne regarde pas un dessin d'une robe, mais la robe elle-même et s'en inspire directement. Il abolit ainsi la distance temporelle et double la puissance du thème.

*Im Falle des Gemäldes von Dürer - Nürnberger Frau im Faltenkleid, folgt Velišeks Zitation gerade den auffallenden Falten (des Kleides). Statt Stoff faltet Velišek jedoch Papier mit Reproduktion der Renaissancezeichnung zusammen. Die Falten sind für den Betrachter aus dem Gesichtspunkt der Zeichnung ein marginales Problem, aber für das Kleid selbst, sind sie der Kern seines Ausdruckes. Der Autor arbeitet mit dem inneren Prinzip der Vorlage - er sieht nämlich nicht das Bild des Kleides, sondern direkt das Kleid und lässt sich davon unvermittelt inspirieren. Er streicht so den Zeitabstand und das Thema erhebt er auf seine eigene Art in die zweite Potenz.*



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

The Lady in a Pleated Dress, combined technique, paper, 18 × 26 cm, 2014

Dame à la robe plissée, copie patinée et plissée, papier, 18 × 26 cm, 2014

Dame im Faltenkleid, kombinierte Technik, Papier, 18 × 26 cm, 2014





Scénu s kuřáckou společností (v Nizozemí v 17. století byly kuřáci označováni jako „Tabaktrinker“ a kouření se přisuzovaly stejné opojné účinky jako vínu) nahlédl Velíšek narozdíl od původního autora Aerta van der Neer s jistou ironií a též v krajním projevu. Co může, to na Velíškově obraze kouří – tedy už nejen lidé, ale i krb. Když kouření a opojení, tak pořádné. Kouř z dýmek i krbu plní místnost a lidé pokašlávají... Také rám obrazu nese stopy po kouři. Tvar rámu a prostor za obrazem umožňují díky speciálnímu bezpečnému pyrotechnickému prostředku vytvoření kouřového efektu vycházejícího zpod obrazu do prostoru.

*The scene with a smoking company (in the Netherlands in the 17th century, smokers were called "Tabaktrinker – tobacco drinkers" and smoking was attributed the same intoxicating effects as wine drinking) is depicted by Velíšek, unlike by the original author Aert van der Neer, with a certain amount of irony and also with an extreme expression. Whatever can, smokes in Velíšek's painting – so not only people, but a fireplace as well. If smoking and intoxication, then everything! The smoke from the pipes and the fireplace is filling the room and the people are coughing slightly... Also the picture frame bears the trace of smoke. Thanks to a special safe pyrotechnic device, the smoking effect coming from under the painting into space and is enabled by the frame shape and the space behind the painting.*

Au 17ème siècle au Pays Bas on appelait les fumeurs Tabaktrinker (buveurs de tabac), car on attribuait au tabagisme les mêmes effets enivrants qu'au vin. L'œuvre d'Aert van der Neer que revisite Velíšek lui inspire un regard ironique qu'il pousse vers l'extrême. Fumer et s'enivrer oui, mais comme il faut. Alors dans son œuvre les personnages fument, la cheminée aussi. Sa fumée et celle des pipes remplissent la pièce, les gens toussent... Même l'encadrement du tableau en porte des traces. Velíšek y a ajouté un dispositif spécial derrière le cadre qui envoie la fumée dans l'espace d'exposition...

*Die Szene mit der Rauchergesellschaft (in den Niederlanden sind die Raucher im 17. Jahrhundert als „Tabaktrinker“ bezeichnet worden und dem Rauchen sind gleiche berauschende Wirkungen zugeschrieben worden, wie dem Wein) hat Velíšek zum Unterschied vom ursprünglichen Autor Aert van der Neer mit einer sicheren Ironie gesehen und auch im äußersten Ausdruck. Was kann das sein, da rauchen auf dem Bild Velíšeks - also nicht nur Leute, sondern auch ein Kamin. Wenn Rauchen und Berausung, dann richtig stark. Der Rauch aus den Pfeifen und dem Kamin füllt den Raum und die Leute hüsteln... Auch der Bilderrahmen trägt Spuren von Rauch. Die Form des Rahmens und der Raum hinter dem Bild ermöglichen, dank einem speziellen sicheren pyrotechnischen Mittel, einen Raucheffect, der aus dem hinteren Teil des Bildes in den Raum aufsteigt.*



Společnost u krbu (Kuřácké problémy), olej na MDF desce, kouřová pyrotechnika, 43,5 × 51 cm, 2013

*The Company at the Fireplace (Smokers' Problems), oil on MDF panel, smoking pyrotechnics, 43.5 × 51 cm, 2013*

L'assemblée autour d'une cheminée (problème de fumée), huile sur une plaque MDF, pyrotechnique de fumée, 43,5 × 51 cm, 2013

*Gesellschaft am Kamin (Raucherprobleme), Öl auf MDF-Platte, Rauchpyrotechnik, 43,5 × 51 cm, 2013*



Michael Wolgemuth či někdo z okruhu jeho dílny, kam patřil svého času i Albrecht Dürer, vytvořil oltářní obraz s Pannou Marií pro kostel v Crailsheimu. Na tvář Marie namaloval autor velkou mouchu. Jedná se o ukázkou trompe l'oeil (klam oka), kde malíř diváka záměrně znejistuje v odpovědi na otázku, co je a co není skutečné. Moucha byla pro malíře vždy jistou výzvou, prostředkem k této hříčce, k tomuto znejistění a současně k demonstraci malířských schopností. Velíšek tuto malířskou výzvu převádí do prostoru (vytváří trojrozměrné malované modely much v reálné velikosti) a spojuje ji s textem. V napětí mezi obrazem, objektem a textem hledá odpověď na otázku, jaké jsou limity jejich účinku. Jestliže iluzivní výtvarný projev je na jedné straně schopen diváka oklamat, je na druhé limitován svou doslovností. Základní vlastností textu je naproti tomu jistá obrazotvorná svoboda, ovšem bez klamavého potenciálu. To, co je však ve Velíškově práci pro konečný účinek zásadní, jsou souvislosti, do kterých obraz a slovo staví.

*Michael Wolgemuth or someone from his workshop circle, which Albrecht Dürer in his days belonged to, created the altar painting with the Virgin Mary for the church in Crailsheim. The author painted a big fly on Mary's face. It is an example of Trompe l'Oeil – an optical illusion. The painter intentionally throws the viewers off balance when they try to find out what is and what is not real. The fly was always a certain challenge for painters. It was a means to this picture play, to this throwing off balance and to a manifestation of painting skills at the same time. Velíšek transfers this challenge into space (he creates a three-dimensional painted mock-up, life-sized) and connects it with text. In the tension between the picture, object and text, he searches for the answer to the question, what are the limits of their impact. The illusory art expression is able to deceive the viewer on the one hand, on the other hand it is limited by its literalness. On the contrary, the basic quality of text is a certain freedom of imagination, of course without the deceiving potential. However, the context is fundamental for the final effect in Velíšek's work; the context in which he places the picture and the text.*



Mezi slovem a obrazem, objekt, 23 × 23 × 4,5 cm, instalace, 2014

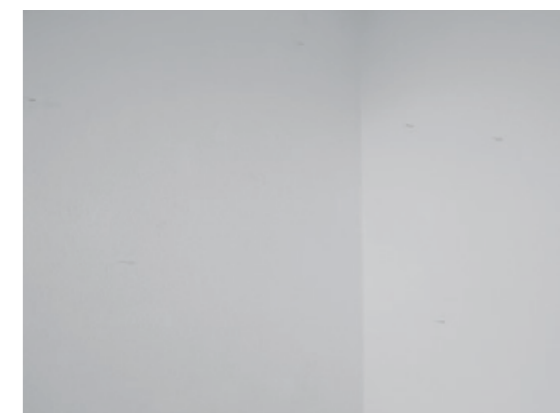
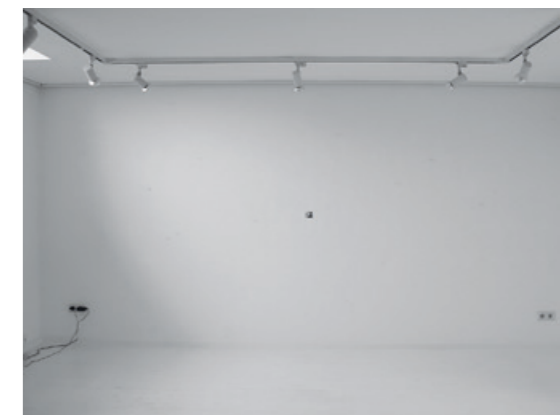
*Between the Word and Picture, object, 23 × 23 × 4,5 cm, installation, 2014*

Entre le mot et l'image, objet, 23 × 23 × 4,5 cm, instalace, 2014

*Zwischen Wort und Bild, Objekt, 23 × 23 × 4,5 cm, Instalation, 2014*

Michael Wohlgenut ou peut-être quelqu'un de son atelier qui comptait parmi ses élèves Albert Dürer, a peint un tableau avec la Sainte Vierge pour l'autel de l'église de Crailsheim. Sur le visage de la Vierge est peinte une grosse mouche. C'est un trompe-l'œil qui induit chez le spectateur l'incertitude entre ce qui est réel et ce qui est représenté. La mouche a toujours été un défi pour les peintres par sa difficulté picturale, mais aussi une incitation au jeu, un moyen de déstabiliser le spectateur. Velíšek relève le défi pictural et le place dans l'espace. Il réalise des mouches peintes en trois dimensions, à la taille réelle, et y adjoint des textes. Dans la tension que produit inévitablement la confrontation entre le tableau, la mouche en trois dimensions et le texte, l'artiste cherche la réponse aux limites de leur effet. Si l'illusion de la peinture est capable de dérouter le visiteur, cette illusion est limitée par son état définitif. Le texte présente certes une liberté d'imagination, mais n'a pas la potentialité d'un trompe-l'œil. Cependant, pour Velíšek ce qui est fondamental dans son travail, ce sont les connexions dans lesquelles il place son tableau et son texte.

*Michael Wolgemuth oder jemand aus dem Umkreis seiner Werkstatt, wohin seinerzeit auch Albrecht Dürer gehört hat, hat das Altarbild mit Maria für die Kirche in Crailsheim geschaffen. Auf dem Gesicht von Maria hat der Autor eine große Fliege gemalt. Es handelt sich um ein Beispiel von trompe l'oeil (Sehtäuschung), wo der Maler den Betrachter mit Absicht verunsichert, was wirklich und nicht wirklich ist. Die Fliege war für den Maler schon immer eine Herausforderung, ein Mittel zu diesem Spielchen, zu dieser Verunsicherung und gleichzeitig zur Demonstration der Malerfähigkeiten. Velíšek transformiert diese Malerherausforderung in den Raum (erschafft dreidimensionale gemalte Modelle der Fliegen in der realen Größe) und verbindet sie mit dem Text. In der Spannung zwischen Bild, Objekt und Text sucht er Antworten auf die Frage, wo sind die Grenzen ihrer Wirkung. Falls der illusive, bildende Ausdruck den Betrachter einerseits täuschen kann, kann er andererseits durch sein „Wortgetreu“ begrenzt werden. Die Grundeigenschaft des Textes, ist demgegenüber eine bestimmte Freiheit, jedoch ohne ein Täuschungspotenzial. Das, was in Velíšeks Arbeit für die finale Wirkung ausschlaggebend ist, sind die Zusammenhänge, in die er das Wort und Bild setzt.*





Práce se zimní krajinou Jana van de Velde mladšího (Vesnice v zimě) patří mezi Velíškovy konceptuálnější a současně komornější díla. Reprodukci 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.

*The work with the winter landscape by Jan van de Velde the younger (Village in Winter) belongs to Velíšek's more conceptual and at the same time more intimate works. The author supplies the reproduction of van Velde's landscape of the 1st half of the 17th century, which is dominated by an icebound stream and villagers' figures, with a transparent two-centimetre layer of ice. In the installation the ice is slowly melting to reveal, in another layer, the very van Velde's ice painted with a number of minor actions. The emphasis put on one of the content levels of the original painting (winter, cold, ice) brings Velíšek to conceptual duplicity, which strongly intensifies this content level.*

L'œuvre de Jan van de Velde jr. Village en hiver réalisée dans la première moitié du 17ème siècle est de dimensions modestes. Velíšek le paraphrase conceptuellement mais en garde le format intimiste. La reproduction du paysage de van de Velde, dominé par un cours d'eau gelé et des figures de paysans, est recouverte par l'artiste d'une couche transparente de 2 cm de glace. Dans cette installation, la glace fond doucement, et laisse apparaître le paysage gelé de van de Velde avec de petites saynètes des figures de paysans. L'accent mis par l'original sur la représentation d'un paysage sous glace (l'hiver, le froid, la glace) conduit Velíšek à la duplicité conceptuelle qui intensifie le sens de l'œuvre.

*Die Arbeit mit der Winterlandschaft von Jan van de Velde dem Jüngeren (Dorf im Winter) gehört unter die konzeptuellere und zugleich kleineren Werke Velíšeks. Die Reproduktion von van de Veldes Landschaft aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, wo die Dominante ein zugefrorener Strom mit den Gestalten der Dorfleute ist, hat der Autor diese mit einer durchsichtigen zwei Zentimeter tiefen Eisschicht versehen. In der Installation taut das Eis langsam, um in der nächsten Schicht van de Veldes Eis aufzudecken, welches mit einer Reihe von kleinen Geschehnissen gemalt ist. Der Wert, der auf eine der inhaltlichen Ebenen des ursprünglichen Bildes gelegt wird (Winter, Kälte, Eis) führt Velíšek zur konzeptuellen Duplizität, die diese inhaltliche Ebene sinnlich erheblich verstärkt.*

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

*The Winter Landscape (with Ice), object, laminated print, ice, 22 × 30 cm, 2014*

Paysage d'hiver (sous la glace), objet, imprimé laminé, glace, 22 × 30 cm, 2014

*Winterlandschaft (mit Eis), Objekt, laminiertes Druck, led, 22 × 30 cm, 2014*





Van Veldeho Zátíší s vínem, poháry a ořechy použil Velíšek k vyjádření typického obsahu klasických zátíší – tj. křehké rovnováhy mezi bytím a nebytím. Současně však jakoby do obrazu promítl zákon o zachování hmoty a energie. Co na jedné straně ubyde, to se na druhé objeví. Jestliže je hroznů oproti původnímu dílu méně, pak se o to více jejich šťávou naplnila číše. Neustálé plynutí času se tak na obrazové ploše stává jakousi virtuální spojitou nádobou.

*Velíšek uses van Velde's Still Life with Wine, Goblets and Nuts to express the typical contents of classical still lifes – which is a fragile balance between being and not-being. At the same time, he somehow reflects the laws of conservation of mass and energy in his painting. What is on the decrease on the one hand, is on the increase on the other hand. If there are fewer grapes compared to the original work, then there is a goblet fuller with their juice. In that way, the continuous flowing of time becomes some kind of virtual communicating vessels on the picture area.*



La Nature morte avec le vin, les coupes et les noix de van Velde est reprise par Velíšek pour mettre en évidence le sujet de natures mortes classiques, c'est-à-dire l'équilibre entre être ou ne pas être. Mais en même temps, il semblerait qu'il y projette la loi de la conservation de la matière et de l'énergie. Ce qui a disparu d'un côté, apparaît de l'autre. Si la quantité du raisin de tableau original a diminuée, c'est que le verre s'est rempli à ras de bord. L'écoulement du temps et son œuvre sont pour lui des vases communicantes virtuelles.

*Van de Veldes Stilleben mit Wein, Bechern und Nüssen hat Velíšek zum Ausdrücken des typischen Inhaltes der klassischen Stilleben verwendet - das heißt des zerbrechlichen Gleichgewichtes zwischen Sein und Nichtsein. Gleichzeitig jedoch hat er quasi ins Bild das Massen- und Energieerhaltungsgesetz projiziert. Was einerseits verschwindet, das erscheint andererseits. Falls auf einer Seite einige Weintrauben verschwunden sind, sind auf der anderen Seite die Gläser voller geworden. Ständiges Zeitvergehen, wird so auf der Bildfläche ein gewisses virtuelles verbundenes Gefäß.*

Zátíší s vínem, studie k obrazu, kombinovaná technika, 38 × 26 cm, 2013

*The Still Life with Wine, study to painting, combined technique, 38 × 26 cm, 2013*

Nature morte avec le vin, étude pour un tableau, techniques combinées, 38 × 26 cm, 2013

*Stilleben mit Wein, Studie zum Bild, kombinierte Technik, 38 × 26 cm, 2013*

## martin velíšek



6. 11. 1968, Athény, GR

### studium | *studies* | *études* | *Studium*:

1989–1996 Akademie výtvarných umění v Praze  
(Malba a Konceptuální tendence)  
*Academy of Fine Arts in Prague*  
(*Painting and Conceptual tendencies*)  
Académie des Beaux-Arts à Prague  
(Peinture et Tendences conceptuelles)  
*Akademie der Bildenden Künste in Prag*  
(*Malerei mit dem Schwerpunkt Konzeptkunst*)

1999–2003 Akademie výtvarných umění v Praze  
(Doktorandské studium – teorie umění)  
*Academy of Fine Arts in Prague*  
(*Doctorate degree – Theoretical Art*)  
Académie de Beaux-Arts à Prague  
(Doctorat – Théorie des arts)  
*Akademie der Bildenden Künste in Prag*  
(*Doktorat – die Kunstgeschichte*)

2014 stipendium Wilke-Atelier, Bremerhaven, Německo  
*stipendium Wilke-Atelier, Bremerhaven, Germany*  
bourse artistique à Wilke-Atelier, Bremerhaven, Allemagne  
*Kunststipendium im Wilke-Atelier, Bremerhaven, Deutschland*

### skupinové výstavy (výběr) | *group exhibitions (selection)* | expositions collectives (sélection) | *Gruppenausstellung (die Auswahl)*:

1994 Kunstmuseum Ehrenhof, Düsseldorf, D  
1995 SBC, London, GB  
1999 Neplánované spojení, Mánes, Praha, CZ  
2000 Portrét roku 2000, Galerie u Bílého jednorožce, Klatovy, CZ  
2004 Grafika roku, Clam-Gallasův palác, Praha, CZ  
2005 XI. Triennale ex libris, PNP, Chrudim, CZ  
2006 Jemný řez, Galerie AVU, Praha, CZ  
Grafika roku, Clam-Gallasův palác, Praha, CZ  
2007 ArtBurger, Koblenz, D  
2008 Defenestrace, Novoměstská radnice, Praha, CZ  
2010 Salon s'art du Pays ferrois, Sammeron, F  
Grafika roku, Clam-Gallasův palác, Praha, CZ  
2011 Salon s'art du Pays ferrois, Charly sur Marne, F  
26<sup>th</sup> International Biennial of Art Humour, Tolentino, I  
Intersalon AJV, Sladovna, Písek, CZ  
2012 Maska, Galerie Millennium, Praha, CZ  
AZB, Galerie Navrátil, Praha, CZ

2013 Kde domov můj?, DOX, Praha, CZ  
2014 Grafika roku, Clam-Gallasův palác, Praha, CZ  
Intersalon AJV, Alšova Jihočeská galerie, České Budějovice, CZ

### samostatné výstavy (výběr) | *individual exhibitions (selection)* | exposition individuelles (sélection) | *Selbstständigausstellung (die Auswahl)*:

1995 Svlékání, Galerie AVU, Praha CZ  
1999 zprava – zleva, Galerie Fronta, Praha, CZ  
2000 (to) zátiší – (ta) zátiší, Galerie Caesar, Olomouc, CZ  
Zase (jedno) zátiší, Galerie Litera, Praha, CZ  
2003 Receptura na zátiší, Galerie Pecka, Praha, CZ  
2004 Malování po práci, Nová síň, Praha, CZ  
2006 Alternativa, Oblastní galerie Vysočiny, Jihlava, CZ  
2008 Akt(uálně), Galerie Pecka, Praha, CZ  
2011 Animiaoux, Centre d'Art de l'Ancienne Synagogue, La-Ferté-sous-Jouarre, F  
Jeden obraz... (s měsícem), Oblastní galerie Liberec, Liberec, CZ  
Cherchez le chat, Werner Maison, Luxembourg, L  
2012 Záhada na Jezeře Loch Ness, Galerie Pecka, Praha, CZ  
2013 Příběhy, Galerie Milana Zezuly, Brno, CZ  
Bílé etudy, Galerie Pecka, Praha, CZ  
Květinové variace, Galerie Litera, Praha, CZ  
2014 Die Dürer Lektion, Wilke-Atelier, Bremerhaven, D

### ocenění (výběr) | *awards (selection)* | *prix (sélection)* | *Preise (Auswahl)*:

1993 Unterstützungspreis für zeitgenössische Kunst der „Jelinek Stiftung“, CH  
1996 Unterstützungspreis für zeitgenössische Kunst der „Jelinek Stiftung“, CH  
1997 Cena pro autora do 30. let na II. bienále reliéfního objektu, CZ  
Unterstützungspreis für zeitgenössische Kunst der „Jelinek Stiftung“, CH  
2003 World packaging design award 2002 – “World Star“, (Visage), S  
2005 Grafika roku – zvláštní cena v kategorii hlubotisk, Interkontaktgrafik, CZ  
2010 Grand prix, Salon s'art du Pays ferrois, F  
2011 Hlavní cena Intersalonu AJV – malba, CZ  
2013 Grafika roku – zvláštní cena v kategorii hlubotisk, Interkontaktgrafik, CZ  
2014 Grafika roku – čestné uznání v kategorii hlubotisk, Interkontaktgrafik, CZ

### zastoupení ve sbírkách | *representation in collections* | représentation dans les collections | *Vertretung in Sammlungen*:

Státní sbírky | *State collections* | *Collections publiques* | *Staatssammlung* – CZ, L, F  
Soukromé sbírky | *Private collections* | *Collections privées* | *Privatssammlung* – CZ, USA,  
CAN, F, D, L, B, AUS, A

**originály obrazů použitých v této publikaci jsou v majetku následujících institucí:**

Alte Pinakothek, München | Art Institute, Chicago | Bazilika Superiore, Assisi | Berlin-Dahlem Museum | Buckingham Palace, London |  
Crailsheim Kirche | Czartoryski Museum, Kraków | Deutsche Schiffahrtsmuseum, Bremerhaven | Ermitáž, Petrohrad | Frits Lugt Collection, Paris |  
Gemäldegalerie Alte Meister, Zwinger, Dresden | Graphische Sammlung Albertina, Wien | Mauritshuis, Den Haag | Národní galerie, Praha |  
Oblastní galerie Liberec | Rijksmuseum, Amsterdam | Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe | Universitätsbibliothek, Erlangen | Západočeská galerie v Plzni

|                 |                                                                                         |
|-----------------|-----------------------------------------------------------------------------------------|
| texty           | Miroslav Petříček<br>Milena Slavická<br>Miloš Šejn<br>Yari Vaniscotte<br>Martin Velíšek |
| překlady        | Vladimíra Ondráčková<br>Gabriela Trojánková<br>Alena Velísková                          |
| korektury       | Judd Burden<br>Klaus Holzschneider<br>Yari Vaniscotte<br>Jacqui & Peter Velisek         |
| fotografie      | Daniel Šperl<br>Martin Velíšek                                                          |
| grafická úprava | Veronika Plátková<br>Jáchym Šerých<br>Martin Velíšek                                    |

[www.velisek.cz](http://www.velisek.cz)  
[kaspar.velisek@email.cz](mailto:kaspar.velisek@email.cz)

M-DIAG publishing  
náklad: 200 ks  
© 2014: autoři  
ISBN 80-903811-9-7



9 788090 381193