

Jiří VALOCH / Dílo Miloše URBÁSKA

Jsem přesvědčen, že dílo Miloše Urbáska, bohužel předčasně ukončené, patří k tomu nejosobitějšímu, ale především k tomu nejkvalitnějšímu, co v poválečném slovenském a československém umění vzniklo. Byl to vyhraněný tvůrce, citlivě a zcela autenticky reagující na dobové problémy. Oba tyto aspekty jsou důležité, Urbáskova práce byla - zejména v první dekádě jeho samostatného usilování - spjata s aktuální problematikou, ale nepřejímala již známé, podílela se na jejím formování vlastními řešeními, a to většinou velmi důslednými a zásadními. Patřil ke generaci tvůrců, kteří měli ve specifické politické situaci Československa dvojí úkol, chtěli-li považovat svou práci za autentickou a smysluplnou: obnovit přerušenu sounáležitost s odkazem zakladatelských generací moderního umění a najít pro sebe vlastní problematiku, překonávající již historická východiska a srovnatelnou alespoň zhruba s tím, oč usilovali jejich vrstevníci a předchůdci v zemích, kde nebyla živá linie moderního umění prerušena nebo byla narušena jen relativně krátkodobě, třeba za druhé světové války. V padesátých letech prosazovaná ideologická představa socialistického realismu musela být odmítnuta nejen morálně, ale především tvůrčí praxí. V konkrétní československé situaci to znamenalo znovu najít cestu k odkazu těch, kdož formovali základy moderního umění u nás, ke generaci českého expresionismu a kubismu, a to v době, kdy jejich díla zdaleka ještě nebyla oficiálně přístupná, protože zmizela z galerijních expozic. Spolu s generací mladých i starších tvůrců, obnovujících tuto sounáležitost svou uměleckou praxí, se začínali hlásit o slovo také teoretici umění, chtějící rehabilitovat alespoň „klasickou modernu“ výstavami a publikacemi - první z výstav se konala v brněnském Domě umění roku 1957 (!). Pro Urbáska to byl, stejně jako pro některé další jeho kolegy a přátele, především příklad Bohumila Kubišty, jehož cesta od expresionismu ke kubismu stvrzovala, že kubistická syntax může být nesena snahou o maximální autonomii obrazové skladby, chápané jako ryzí řád, což stvrzovaly jeho analýzy skladby významných malířských děl, které po skoro čtyřiceti letech mladí studovali a aplikovali na vlastní pokusy.

Urbásek se narodil na severní Moravě, v Ostravě, na studia se vydal až po praxi vojenského pilota, v době, kdy již měl toto hledání započaté v malém kolektivu tří ostravských adeptů moderního vý-

tvárného usilování (spolu s Eduardem Ovčáčkem a Rudolfem Valentou). V roce 1958 začal studovat na Vysoké škole výtvarných umění v Bratislavě a tomuto městu zůstal celý život věrný. Během studia se již začalo odvíjet první období jeho autentické tvorby. Patřil k těm, kdož se - po zhodnocení kubistické lekce - přihlásili s programem ryze nepředmětného, nezobrazujícího umění, které ovšem tehdy ještě zdaleka nebylo státními institucemi akceptováno. Když se v roce 1960 uskutečnila v Praze pod názvem Konfrontace de facto ilegální ateliérová výstava mladých autorů, usilujících o specificky pražskou modifikaci informelu, majícího podobu aktualizace materiálové abstrakce, inicioval v Bratislavě s Eduardem Ovčáčkem podobnou neoficiální prezentaci mladých, Konfrontácii, která ovšem vzhledem k specifickým odlišnostem mezi Prahou a Bratislavou zahrnovala vlastně všechny typy zakazované abstrakce, od strukturální po geometrickou. To již byl Urbásek vyhraněný ve svém usilování o osobitou podobu strukturální abstrakce (první abstraktní obraz od něj známe z roku 1959), která nebyla určována snahou o zviditelnění individuálního i společenského miserabilismu, existenciálních dramát či osobních mikrodramat, jako tomu bylo u pražských kolegů, zajímala jej od počátku materiálová struktura jako nová cesta artikulace uměleckého díla, s důrazem na jeho skladebnou autonomii i jako cesta k objektivizaci procesu tvorby, proto mel v Praze nejbližší k jednomu z průkopníků, objeviteli strukturální grafiky Vladimíru Boudníkovi. Strukturální grafika, často v podobě monotypových soutisků, dostávala u Urbáska skoro monochromní charakter, obrazy v letech 1963 - 1964 vyústily v nejradikálnější řešení, tím byla vertikální skladba, tvořená dvěma poli, rozlišenými kvalitou materiálové struktury. Důsledná tematizace vertikálnosti akcentovala obraz jako autonomní realitu. Pandánem v grafice pak je soubor leptů (1964), prekonceptuálně tematizující souvztažnost náhodně vzniklé, quasiinformální struktury s minimalistickým lineárním vymezením. Tak pro sebe Miloš Urbásek přehodnotil možnosti informelu, tehdy v českém a slovenském prostředí aktuální, ale zároveň již naznačil svoje směřování k nové koncepci výtvarného díla, spjatého s „novou citlivostí“, která byla tehdy aktuální v celém evropském prostoru.

Vztah k městskému prostředí, k jeho komunikačním charakteristikám, se aktualizoval nejprve v kolážích z fragmentů nalezených plakátů (od 1963), tvořících jednu podobu Urbáskových struktur. Postupně se stávalo jeho tématem písmo, izolované

grafémy, reflektující svět městské komunikace, ale stále důsledněji vyvazované z kontextu a prezentované jako individuální téma obrazu, kresby či grafického listu. „Osvobozená písmena“, prezentovaná jako samostatná komunikační kvalita buď v podobě asémantických skrumáží (třeba v razítkovaných kresbách) nebo přezvětšená, monumentální, izolovaná, objevovaná jako nové estetické poselství, reflektující svět jazykové komunikace a přece jej neodvolatelně přesahující. V cyklech Šifry a Šifrovací stroje (obojí 1965) se definitivně prosadil princip seriální skladby, rozvinutý potom v leptech a obrazech z roku 1966. Urbásek spojuje v zásadě (neo)konstruktivní syntax s elementy písmové povahy. Různé způsoby, jak s nimi operuje (např. fázování, řazení fragmentů, postupné narůstání a mizení atd.), se ukazují jako esteticky velice účinné a jisté patří k vrcholným výkonům československého umění své doby. Jakmile se v malbách stane tématem jediný izolovaný grafém, případně podřízený určité vizuální operaci, je možné je sestavovat do větších syntaktických struktur - považujeme-li různě modifikovaný izolovaný grafém za sui generis text, tedy do metatextu. Při realizaci užíval jím samým zhotovené šablony, takže mohl jako estetické ozvláštňení i zhodnocení mimoestetického aspektu uplatnit stopy barvy, náhodně vzniklé při manipulaci se šablonou. Logická cesta vedla po prozkoumání možností písma, především grafému O (nevíme, zda je to o nebo nula) k útvaru ještě oproštěnějšímu, absolutnímu - černé kružnici. Jejím dělením podle os získal prvky, které bylo možno kombinovat podle různých systémů (1968) - tak se stal Miloš Urbásek autorem, absolutizujícím přesné pravidlo skladby a možnost kombinatorických vazeb mezi elementy jako estetické poselství.

V šedesátých letech byla umělcova cesta vskutku rapidní - byl nadšen objevováním nových možností, co nejrychleji se snažil vyčerpát jejich různé aspekty. Komunikace, výstavy, zájem o jeho dílo, to vše jej inspirovalo k novým objevům. Roku 1968 poprvé uplatnil barvu jako objekt seriální skladby - minimalistický útvar zůstával morfologicky stejný, nejčastěji to byl čtvrtkruh nebo kruh s jádrem, estetické poselství se množilo nalézáním barevných variant, jejichž sestavu bylo možno různě obměňovat. Neokonstruktivní praxi zůstává věrný až do konce sedmdesátých let - tempo jeho práce se v situaci, kdy je odkázán na izolaci v ateliéru, občasně kontakty s cizinou a komorní výstavky v pololegálních a ilegálních prostorách, zpomaluje, ale dál rozvíjí svou problematiku. Realizuje mapy sériogra-

fií, (byl průkopníkem této technologie ve slovenském prostředí), různě modifikujících a rozvíjejících jeho základní téma kruhu či jeho segmentu. Zvláštní postavení mají „pocty“: Pocta Albersovi je de facto transkripcí albersovských skladeb z Poct čtverci na urbáskovský kruh, Pocta El Lisickému je naopak syntakticky velice bohatým přihlášením se k přesvědčení o legitimitě konstruktivního umění v prostředí, v němž žije (nezapomínejme, že tehdy byly znalosti ruských revolučních avantgard teprve v počátcích), obojí je pak vyjádřením vědomí kontextu, do něhož jeho dílo náleží. V obrazech až do konce sedmdesátých let zkoumal estetické a komunikační kvality dvojdílných nebo čtyřdílných sestav, které byly výzvou k divákovi, k objevování nových aspektů „otevřeného díla“. Různé kombinatorické možnosti, tato autorem vymezená „pravidla hry“, byla spjata s konstruktivní organizací, ale také se subtilní barevností. Cesta vedla od rozvíjení kombinatoriky kruhových segmentů přes složitější skladebnost až k lineární oproštěnosti.

Poslední dekáda umělcova života a díla, ukončená jeho předčasnou smrtí, na níž se zřejmě podepsala nechtěná izolace, v níž se díky povaze své tvorby octl, je přes nepříznivé vnější podmínky stejně závažná a kvalitní jako to, co jí předcházelo. Je to údobí, v němž se postupně modifikuje jeho způsob užívání jazyka geometrie - víc než souvztažnost s aktuální problematikou, jako tomu bylo v první dekádě jeho samostatné práce, je pro umělce nyní důležitá jedinečnost a nezaměnitelnost vlastního přehodnocení zkušeností z předcházejících údobí a jejich nové uplatnění. Zůstává věren jazyku geometrie, ale ten je nyní součástí složitějšího, diferencovanějšího poselství. Odpor k verbalizovatelným obsahům ovšem zůstává, opět se vše odehrává v ryzí imanenci výtvarného díla a prostředků jeho artikulace. Autonomie obrazové skladby je nyní formována velice jednoduchým skripturálním záznamem, který můžeme považovat právem za novou aktualizaci jeho zájmu o písmo. Nezajímá jej ale již kodifikovaná forma grafému, jako v letech šedesátých, a jeho estetické zhodnocení. Zajímá jej jedinečný skripturální záznam, vlastní motorice lidské ruky, minimální psací gesto, individualizovaná jedinečná vizuální „promluva“. Ta je potom součástí vyššího syntaktického celku. Dlouho mu jako organizující řád slouží lineární struktura, která je přítomna na papírech Ingres. „Vzorcem v pozadí“ je opět geometrické, de facto minimalistické členění plochy, ale tyto plochy jsou dál individuálně artikulovány stopami mnoha těsně

vedle sebe zaznamenávaných skripturálních gest olejovou barvou či pastelem. Snad nejobecněji bychom mohli téma těchto kreačí charakterizovat jako souvztažnost mezi neosobním řádem a jeho individuálním naplněním, mezi obecností pravidla a jedinečností konkrétního zhmotnění. Na důležitosti ale nabývají nyní valéry barev, působení světla i jeho implikace prezentací barvy, to vše ovšem v sepětí se seriálností, která se opět v modifikované podobě stává určující složkou díla. Nereflektuje se pouze v povaze psaní, ve skripturálním repetitivním gestu, ale i v další, tomuto psaní nadřazené rovině, totiž v následnosti „řádků“ - jednotlivé pásy psaní následují pod sebou a to můžeme chápat jako odkaz ke kodifikovanému systému psaní a čtení v našem kulturním prostředí, ale také v něm můžeme vidět reflexi autorových jednoduchých členění, která známe z jeho leptů z šedesátých let. Dlouho Urbásek zdůrazňoval imanentní schopnost zvoleného systému generovat esteticky relevantní struktury, rolí umělce bylo vymezovat pravidla hry, a to jak volbou repertoáru prvků, tak volbou systému, podle kterého jednotlivé vizuální operace probíhají. Nyní „vstupuje do hry“ také autorský subjekt se svými individuálními preferencemi i s danostmi vlastní motoriky.

Stálou výzvou je pro Miloše Urbáska monochromie, i když z ní nikdy neučinil svou řeholi, to by bylo proti povaze jeho hledajícího a dřív syntetizujícího typu talentu. Ale jako jediný v Československu se k monochromii vracel a dokázal se ve svých realizacích dotknout pro fenomén monochromie skutečně klíčových bodů. Předznamenáním byly již struktury z let 1962 - 1964 a některé razítkové kresby z roku 1965. V posledním údobí najdeme řadu maleb, tematizujících bílou monochromii skripturálního gesta, ale také praktické zkoumání estetické a sémantické difference mezi monochromy identické červené, výjimečně skoro hladce nanášené barvy při změně formátu obrazu, klíčovým tématem maleb i pastelů bylo propojení dvou vrstev barvy, kdy svrchní bílá či fialová je modifikována třeba černí podkladu. Subtilnost diferencí v každém místě, která je imanencí kreslířského či malířského procesu, může být - podle individuálních dispozic a orientace vnímatele - pocíťována i jako transcendentální kvalita, což koneckonců platí o práci s barvou jako světlem i u složitěji utvářených kreačí. Dalším „motivem v motivu“ jsou návraty k zviditelnění neukončenosti skripturálního procesu, přerušení, nenaplnění celku ... Oba tyto aspekty, čistá monochromie a tematizování neukončenos-

ti, tvoří vlastně krajní póly autorových záměrů. Mezi nimi zůstává veliký soubor prací programově složitějších, spojujících subjektivní gesto s dalšími způsoby organizace - vždy ale se senzibilitou, jaká je v československém kontextu nesmírně vzácná.

V slovenském a českém prostředí, tradičně preferujícím u výtvarného díla literární, verbalizovatelné syžety, nebylo dílo Miloše Urbáska nikdy přijímáno pouze kladně. Na to bylo příliš spjaté s ryze výtvarnými kvalitami, příliš akcentovalo autonomii skladby, příliš příznávalo racionálně kontrolovatelné složky práce. Myslím, že je na čase, aby bylo v širší svého významu akceptováno.

(Brno 1989 - Bratislava 2000, krátené)