

martin
marka

... pomalu se obracíš v prach

7a

martin mrkva
... pomalu se obracíš v prach

Text © Jana Schlesingerová, Martin Jabůrek, Jiří Mach,

Kamil Princ, Michal Tošner, 2025

Fotografie © Martin Mrkva, Ondřej Březovský, 2025

Design © Jakub Novotný, 2025

© Regionální muzeum a galerie v Jičíně, 2025

ISBN 978-80-87486-28-3

*Jedni s očima stále k minulosti
vidí, co nevidí; druzí, tytéž
oči upřeny do budoucnosti, vidí
co vidět nelze.*

*Proč, klást tak daleko to, co je blízko –
naší jistotu? Je to jen tento den,
jen tato hodina, jen tato chvíle, jen toto
je, co jsme, a to je vše.*

*Věčná a bez konce uplývá hodina,
pro níž jsme my pouhé nic. Vždyť týmž dechem,
kterým teď žijeme, zemřeme. Uchop svůj
den, neboť jsi jím ty sám.¹*

¹ Fernando Pessoa, *Heteronyma*, Praha 1968,
ISBN: 80-207-0193-1, s. 116.



na okraj ... pomalu se obracíš v prach

Jana Schlesingerová

Tvorbu Martina Mrkvy sledujeme od chvíle, kdy se nám do rukou dostal objemný katalog výstavy *Vanitas*, která proběhla téměř bez účasti veřejnosti v roce 2021 v pražském Centru současného umění DOX. Už při zběžném listování knihou nám utkvěly jeho velkoformátové kytice, zejména ty nazvané *Odcházení I.* a *Odcházení II.* z let 2019 a 2020.² Obrazy nás neoslovily pouze volbou námětu, ale i svou formou. S Martinem Mrkvou jsme se nad dílem potkali až v létě loňského roku. Setkání se bohužel překrývalo i s uzavřením zámecké galerie, ke kterému došlo z důvodu rekonstrukce. Ta naše hovory o případné spolupráci posunula směrem ke vzdálené budoucnosti.

² Otto M. Urban (ed.), *Vanitas*. Centrum současného umění DOX, Praha 2021, ISBN: 978-80-87446-51-5, s. 50-51.

S nemalou pomocí šťastného osudu se nám ke konci roku 2024 podařilo domluvit se zástupci města Jičína o možnosti pořádat akce v jezuitské koleji, čímž se nám otevřela cesta k výstavě ... *pomalů se obracíš v prach*.

Od samého počátku výstava a zejména publikace vznikaly ve vzájemném dialogu několika zainteresovaných: Martina Jabůrka, Jiřího Macha, Kamila Prince, Jany Schlesingerové, Michala Tošnera a samozřejmě Martina Mrkvy. Dialog a různorodé nazírání se staly důležitou součástí výstav současného umění Regionálního muzea a galerie v Jičíně již dříve. Všechny zúčastněné, ač rozdílných odborných zaměření, spojuje zácnícní pro vizuální umění, ale i osobní vazby, jelikož výstava ... *pomalů se obracíš v prach* je čtvrtým společným setkáním.

Komplex jičínské jezuitské koleje dobře známe, během let jsme měli možnost prolézt jej od půdy po sklep a zase zpátky. V listopadu 2024 se nám však poprvé naskytla šance, v těch starých zdech uspořádat akci *Nechte mne v míru odejít*³ spojenou s výstavou, jež připomněla jičínskou básničku Irmu Geisslovou. Při přípravě jsme do budovy vstupovali s určitou bázni a strachem, jestli to celé bude fungovat a držet pohromadě. Fungovalo. Prostředí koleje se svými oprýskanými zdmi, nánosy, chtělo by se říci staletého prachu, navátým listím a zbytky perutí tisíce holubů se současnými obrazy více než souznilo. S uměleckými díly začalo okamžitě komunikovat a vstupovat do nich, prostor jim pro tu chvíli vtiskl a propůjčil zcela nový neopakovatelný charakter.

Podruhé vstupujeme do jezuitské koleje, jako do „galerie“, s o nic menší pokorou a bázni. Od počátku plánování trochu narážíme na instalační možnosti místa. Mrkvovy

3 Ke zmíněnému setkání vznikla vzpomínková publikace. Jana Schlesingerová – Gabriela Brokešová (ed.), *Nechte mne v míru odejít*. Regionální muzeum a galerie v Jičíně 2025, ISBN: 978-80-87486-27-6, s. 56.

obrazy jsou bez příkras monumentální a nevelké nám přiřknuté místnosti plně nevyhovují jejich maximálnímu působení. S umělcem jsme tedy od začátku počítali s tím, že instalaci po zahájení transformujeme. Jádrem výstavy umístěné v místnosti sklenuté na dva pilíře v přízemí východního křídla zůstává neměnné. Výběr obrazů zahrnuje díla, která představují celou šíři Mrkvova výtvarného zájmu. Druhou část jsme po dobu vernisáže instalovali v grandiózních arkádách velkého nádvoří, tak aby každý oblouk vyplnilo jedno velkoformátové dílo. Díla z arkád byla následně svěšena a uložena.

Bezútešné vzezření vnitřních, ale i venkovních částí koleje a materie děl nám dovolili jistou volnost a jakousi neurvalost v instalaci. Jednotlivé papíry jsme ledabyly přibíli do zdí bez zbytečné vyměřené přesnosti. Z oprýskané, prokvetlé a různobarevné omítky se ihned poté počaly vynořovat *Nebylosti*, *Kytice* i velkolepé scény s *Rohlíky*, jako kdyby byly součástí zdí už od pradávna. Zejména při pohledu z dálky se zdá, že obrazy představují intaktní prvek zděných ploch. Jejich tlumená barevnost převažujících okrových, hnědých, šedavých, ale i tmavých tónů, volně stékající barvy a expresivní gestické tahy se na chvíli stávají jejich pokračováním.

Pomíjivost a marnost se v souladu nebo spíš v návaznosti na starozákonní *Knihu Kazatel*⁴ jako tenká červená linie vine Mrkvovým výtvarným dílem. Stejně pocity a jisté rozčarování zakoušíme i skrze prostory jezuitské koleje, pro které se od doby zrušení jezuitského řádu a opuštění budov vojenskými posádkami hledá smysluplné využití. Sama stavba postupně chátrá a chřadne a její odrovené zdi jsou prozatím naším mementem.

4 „Marnost nad marnost! řekl Kazatel. Marnost nad marnost, všechno narnost! K čemu je člověku všechno to pachtění, kterým se pachtí pod sluncem?“ *Kniha Kazatel, Starý zák*

odkud je zlo? nad obrazy martina mrkvy

Martin Jabůrek

Dekadentní následovníci Charlese Baudelaira již ve druhé polovině devatenáctého století důkladně prozkoumávali zjištění, že krása může být nalézána i v ošklivosti. Důkladnost tohoto průzkumu vedla k tomu, že to, co považujeme za profánní, ošklivé, hnusné a dokonce pornografické a morbidní, se dnes běžně může stát součástí estetického kánonu, ve kterém se organicky snoubí s tím, co je tradičně považováno za vznešené a dobré.

Rozostření hranice mezi krásou a ošklivostí však nemělo své důsledky jen v rovině proměny estetického kánonu. Tradiční filozofické a teologické koncepty opírající se o platónskou ideu dobra identifikovaly krásu a dobro. Co je dobré, je nutně i krásné. Naopak zlo je spojováno s ošklivostí. Příkladná je ošklivost hříchu a neošklivější

bytostí je ďábel. Je nasnadě, že estetizace ošklivosti se podstatným způsobem dotýká i otázky dobra a zla.

Malíř, který se poctivě zaobírá ošklivostí, temnotou a stínem, dříve či později k otázce zla přistoupí. Nebo lépe, tato otázka přistoupí k němu. Zlo v podobě otázky samo vystoupí ze stínu. Zlo osvětlené, zobrazené a nahlédnuté ztrácí něco ze své tajemné moci a radikality. Zobrazené či pojmenované zlo, zlo uvolněné z nevědomí se stává silou, která je uchopitelná a zvládnutelná.

Malířem, který ve svých obrazech malířsky promýšlí otázku zla je Martin Mrkva. V jeho malbách, malovaných poněkud ztemněnými barvami přecházejícími místy až k monochromatickosti, nalezneme celou řadu motivů, které jsme si navikli spojovat se zlem. Právě pro jičínskou výstavu Martina Mrkvy vybrala kurátorka Jana Schlesingerová díla temná až znepokojivá. Z šerosvitu Mrkvových maleb vystupují fragmenty příběhů, o nichž spíše tušíme, než víme, že jejich vyznění je kruté a zlé.

Již Mrkvovy rané kompozice, ve kterých používal rohlíky či hlízy rostlin jako jakési quasi figury blíže neurčených dějů, lze interpretovat jako zobrazení primordiálního konfliktu, který je podstatou veškerého dění. Principem světa je na Mrkvových obrazech herakleitovský svár, v němž se nejen rodí nové a zaniká staré, ale který má také své oběti.

Použití rohlíků a hlíz, stejně jako krejčovské figuríny, nikoli nepodobné figuríně ze známých fotografií Hanse Bellmera, odkazuje svým způsobem k problému člověka. Postavy na Mrkvových obrazech jsou depersonalizované a odlidštěné. Dokonce i tam, kde mají postavy lidskou podobu, jsme vystaveni pochybnostem, zda na obraze vidíme člověka či figurínu. Nejistotu potencuje skutečnost, že u některých zobrazených postav můžeme vidět anatomicky propracované části těla a jejich tvář je skryta

za postapokalypticky působící, omšelou plynovou maskou. Namísto očí pak mají takové postavy jen zčernalé očnice masky připomínající prázdné oční důlky lebky. Rozostření hranice mezi živým a neživým a přesto naléhavě přítomným je jen dalším důsledkem setření hranic mezi ošklivým a krásným, dobrým a zlým.

Při pohledu na Mrkvovy figury divák zakouší znepokojení a snad i ohrožení. Není však úplně zřejmé odkud toto ohrožení pochází. Není jasné, zda jsou to zobrazované postavy, které se nacházejí ve stavu ohrožení, nebo jsou naopak ony samy zdrojem ohrožení. Tato znepokojující nejistota je zvláště zřejmá, pokud jde o obrazy miminek. Jsou to opravdu miminka, nebo panenky kompozičně doplňující zátiší? Jsou živá či mrtvá? Jsou to bezbranné bytosti, potřebující naši ochranu a péči, nebo zlovolné, ohrožující bytosti?

Nepřekvapí, že do repertoáru témat zpracovávaných Martinem Mrkvou patří také témata makabrozní, ať už v podobě lebek a vadnoucích kytic coby vanitas či koster a kostí komponovaných takřka do podoby současného Danse macabre. Smrt je tradičně vnímána jako největší zlo, neboť člověka zbavuje života a bere mu možnost zakoušet štěstí a dobro. Podobně jako se to stalo i s jinými koncepty, přestalo moderní myšlení chápat smrt jednoznačně jako zlo či újmu. Význam je přikládán přijetí vlastní smrtelnosti. Vědomí smrtelnosti nemá být potlačováno, ale uvědoměle přijato jako bytostná součást našich životů. Nahlédnuty touto optikou ztrácí obrazy smrti mnohé ze své původní hrůznosti.

Postavit se k smrti čelem, promýšlet ji, uchopovat ji malířsky vede k jejímu přijetí jako nevyhnutelného faktu. Smrt je skutečná, jakkoli zůstává nejednoznačná a nepochopitelná. Podobně je tomu se zlem. Také zlo je nezpochybnitelným faktem. Natolik nezpochybnitelným, nakolik je zakoušeno. Zlo lze bezesporu zkoumat teologicky

i filozoficky. Nazývat jej radikálním či banálním. Lze mu upřít substancialitu. Lze poukazovat na tekutost hranice mezi dobrem a zlem. Dokonce lze hledat pozici mimo dobro a zlo. Pak ale také lze se zlem zápasit. Bránit se mu a zároveň ho poznávat a odhalovat. Potýkat se s ním barvami a štětcem v prostoru vymezeným archem papíru či do rámu nataženým plátnem. Umělcův tvůrčí zápas pak lze chápat jako zápas s vlastní temnotou, s nebezpečím, že jeho zlo, které je v něm samotném, stejně jako v nás všech, jej může ovládnout.

Tento boj nemůže být nikdy definitivně dobojován. Zůstávají však jednotlivá díla jako dílčí svědectví o tomto zápasu.



„když člověk
tančí se smrtí,
musí tančit dobře.“
(pedro casaldáliga)

Jiří Mach

Znovu – snad již popáté – stojím před úkolem napsat pár vět k obrazům Martina Mrkvy. Pokusit se nahlédnout je jinýma očima a nezjednodušovat si úkol „vykrádáním“ textů vlastních nebo cizích.

Poprvé jsem s Martinem Mrkvou připravoval jeho výstavu v roce 2018. Z pod postele svého hodně spartánského příbytku vytahoval velké obrazy a zvedal je nad hlavu, abych si je mohl prohlédnout. Byly znát jeho obavy z mé reakce. Tenkrát se jednalo o cyklus „Rohlíky a housky“, se kterým absolvoval na AVU. Z šerosvitu velkoformátových uhlových kreseb vystupovaly davové scény z Exodu a Apokalypsy. Zástupy putující pouští, svádějící osudové bitvy, znějící polnice a napjaté očekávání příchodu Beránka.

Vernisáž v Bechyni tehdy provázely zvuky bubnů vyzývajících do boje. Utkat se o to podstatné...

Mrkvova tvorba má několik proudů, ke kterým se průběžně vrací. Po temných davových scénách se na čas více obrací k tématu Vanitas. Vznikají desítky zátiší s květinami a někdy i s nezbytnou lebkou nebo mrtvými tvory. Vadnoucí krása, odcházení, proměna. Živočišné tvary květin někdy připomínající vyvržené vnitřnosti odkazují na fotografická zátiší z prosektur Joela Petera Witkina. I smrt a zánik mají svou nezpochybnitelnou estetiku. Navzdory úspěchu těchto obrazů mezi sběrateli a nepochybně dobře míněným radám galeristů se nestává výhradním malířem květin.

Po čase se znovu vrací k tématu postav v krajině. Zástupy jsou méně početnější. Na obrazech se často objevuje černý mrak evokující napětí a tichou, ale naléhavou hrozbu. Černý mrak je nepochybně na nebi, ale je hmotný a těžký. Jeho neskutečná tíha hrozí zavalit krajinu, ve které tápe skupina postav.

Mrkvovo nahlížení témat z různých úhlů se ukazuje i na volbě předmětů, ze kterých skládá modely scén. Na počátku v záhybech černé tkaniny defilují rohlíky. Lidský produkt – zpočátku měkký a vláčný se během tvorby proměňuje v něco tvrdého a křehkého, a nakonec z něj zůstává hromádka drobků. Modely jsou na obrazech vědomě přiznané – i přesto, že se staly lidskými bytostmi, nesou charakter původní předlohy. Při pohledu na ně se mi vybavuje věta, kterou v jedné ze svých vizí pronáší Andrej Gorčakov, hlavní hrdina Tarkovského filmu *Nostalgia*: „*Když přicházíme na svět, jsme měkkí a tvární, když odcházíme, jsme tvrdí a nepoddajní.*“ Silně zde zazívá Kazatelovo memento „*Prach jsi a v prach se obrátíš...*“

V posledním roce Martin staví modely svých obrazů ze zaschlých oddenků juky. Ty mají – na rozdíl od rohlíků – každý svou nezaměnitelnou tvář. Jejich vrásčitý seschlý

povrch je jedinečný jako otisk palce. Působí groteskně, možná až loutkově. Jsou se-schlé, uložené ke spánku, připravené k proměně v nový život. To není odkaz na poněkud laciné očekávání lepšího příštího a šťastných setkání kdesi na onom světě. Je to spíše vyjádření naděje spočívající ve splnutí s věčným rytmem. Při pohledu na obrazy se mi vybavují slova básně indiánského kmene Makahů, kterou teoložka Dorothee Sölle uvozuje svou knihu *Mystika smrti*:

Nechod' mi k hrobu s pláčem žalostným.

Já tam přeci nejsem, já nespím.

Jsem hravý vánek ve větvích.

Jsem tichý lesk, co třpytí se jím sníh...

Výrazný proud v jeho tvorbě tvoří obrazy, které lze shrnout pod název *Nebytosti*. Loutkově působící postavy, často nesoucí na obličejí masku, procházejí od počátku Mrkvo-vou tvorbou. Někdy v křečovitých pózách, pod tlakem a v napětí zrcadlí stavy duše. Don Quijotovsky padaje, vstává a znovu klesaje se potácejí životem. Za modely jim stojí vyrobení panáci v životní velikosti, ke kterým přidává předměty nabitě významy – nemocniční župan z blázince, lidské a zvířecí lebky, kolébka...

V posledních dvou letech se mezi nebytostmi začíná častěji objevovat pieta – Ma-ter Dolorosa – archetyp ženy nesoucí tu největší bolest. Nebytosti posledních let mívají oblečeny části vojenské uniformy. A nasazenou plynovou masku. Úzkost naléhává... Až mrazí...

tvarosloví nočních můr aneb vivisekce lidství v díle martina mrkvy

Kamil Princ

Martin Mrkva je výtvarník novátorský, a zároveň věrný kořenům tradice. V jeho díle zažíváme rekurzi tzv. „nové figurace“, která dle třetího Newtonova zákona klade odpor sentimentálně-estétským tendencím a tvoří kontrapunkt neosobnímu abstraktnímu umění. To jako zhoubný bumerang odklonu od tradičního zobrazování forem opětovně prolétlo rozetou katedrálou současného věku, aby svým odtržením od reality zničilo vše hodnotné a smysluplné.

Ač Mrkva opětovně rehabilituje koncepcce mimetismu, skutečnost samozřejmě nezobrazuje „verbatim et litteratim“, nýbrž svět nahlíží svou vlastní optikou – občas lyricky vzletnou a občas trudnomyslnou a hluboce melancholickou. Je patrná inspirace

Lucianem Freudem, s nímž sdílí inklinaci k ztvárňování nahých, fyzicky nedokonalých postav a také názor, že malířství by mělo v první řadě zneklidňovat. Rovněž nalezneme četné odkazy na Francise Bacona, jehož citát „*Všichni jsme maso, jsme potenciální mrtvoly,*“ převádí do své malířské praxe.

Jsme svědky defilé rozpadu a všudypřítomné dezintegrace, kdy se figury na plátnech rozkládají a roztékají jako Baudelairova mršina mokvajících na slunci. Krom korpulentních, nemocných a jinak ohavných postav v obrazech nalezneme i výjevy mrtvých zvířat a dekapitovaných lebek radiující atmosféru bytostné marnosti a osamělosti. Malíř goyovsky materializuje noční můry. Jeho Jezule je obézní a mrtvolně bledé, zatímco postavu matky Bohorodičky konstituuje deformita, zhýralost a zjevná mánie.

To vše autor vyvažuje senzitivitou a subtilností své výtvarné techniky změkčující kontury a rozostřující tvary, jako se cukr rozpouští v absintu. Ponuré dekadentní nálady Mrkva produhovňuje přítomností mytologických postav (Léda, Marsyas, Adónis, Prométheus...), ale i mučedníků, jako jsou svatý Šebestián či svatý Jiří. V neposlední řadě se ve své sérii Myslitelů inspiruje stejnojmennou sochou od Augusta Rodina, jež smutně vévodí jeho *Bráně pekla*. Nejtypičtějšimi jsou pro Mrkvu ovšem kompozice rohlíků zastupujících lidské postavy (sic).

Použijeme-li Artistotelovu terminologii, Mrkva ve svých dílech mění substance (podstaty) jsoucna, avšak zachovává jejich akcidenty (tj. nepodstatné či náhodné vlastnosti), takže rohlíky představující člověka sice nemají tvar lidského těla, ale mají např. barvu lidské kůže. Skupiny rohlíků zde symbolizují rozrušené davy či zápolící pluky vojáků ne nepodobné Altdorferově *Bitvě u Issu*, přičemž jejich mnohost je prostředek k děsu, a zároveň i monumentalitě docílené prostřednictvím chytrého vizuálního mimikry.

Malíř nás ve svých obrazech svádí na scestí, čerpaje z řeckého před Sokratovského filozofa Parmenida zabývajícího se dichotomií pravdy (aletheia) a klamu (doxa). Stejně jako Parmenidés zpochybňuje a kritizuje lidskou zkušenost, kterou považuje za povrchní zdání, a iluzornost smyslového vnímání dokládá matením našeho zorného pole, kde na sebe pečivo bere podobu člověka, a člověk je naopak upozadován do stínu svých špatných vlastností, jako jsou agrese a perverze, kde rohlíky nápadně připomínají erektované mužské penisy. Humanita je v umělcově pojetí pokládána za zdroj všeho zla a utrpení, avšak jak poznamenal empirik J. S. Mill: *„Je lepší být nespokojenou lidskou bytostí než spokojeným prasetem.“*

říší stínů

martina mrkvy

Jana Schlesingerová

Vzpomínáte si ještě, když jste byli malými dětmi, na dobu, kdy pod postelí nebo v temném sklepě bydleli bubáci? Pamatujete si večerní usínání, kdy umělé světlo znetvořovalo vše kolem nás a rostliny na oknech vrhaly na stěny fantaskní a bizarní stíny? Ty stíny, které pak prostřednictvím dětské imaginace narůstaly do obludných rozměrů a proměňovaly se v hrůzostrašné nestvůry? Četl vám někdy někdo blízký pohádku Hanse Christiana Andersena o *Stínu*, který opustil svého pána, oblékl si šaty, oženil se s překrásnou kněžnou a svého tehdejšího pána nakonec nechal usmrtit, protože prohlašoval, že on je člověkem a Stín pouhým stínem?⁵ Pokud jste si alespoň na jednu z těchto řečnických otázek odpověděli ano nebo patříte k těm lidem, kteří se i v dospělosti občas

⁵ Hans Christian Andersen, *Stín*. In: *Pohádky a příběhy. Kniha první*. Praha: Kodalek, 2025, ISBN: 978-80-909177-2-9, s. 238-245.

přistihnou při tom, že ve stínech a oprýskaných zdech pomocí obrazotvornosti hledají něco jiného, či rádi nahlížíte pod povrch zjevného, směle pokračujte s četbou...

Absolvent ateliéru grafiky profesora Vladimíra Kokolii na *Akademii výtvarného umění* v Praze Martin Mrkva (*1989) ve svém díle konkretizuje pomíjivost a křehkost lidského bytí, zároveň však poukazuje na nejtemnější zákoutí mysli, neboť nitro kolbištěm je reje pekelného.⁶ Prostřednictvím exaltovaných vyobrazení nás vybízí k vyrovnání se s vlastními stíny ukrytými za pečlivě budovanými fasádami úsměvů a plachých pohledů.

V kontextu Mrkvovy tvorby se hovoří o inklinaci k barokní malbě⁷, ať po námětové stránce, tak z hlediska způsobu malby. Sám umělec se svými inspiračními zdroji netají, nutno však podotknout, že se nesnaží o přímou nápodobu starých mistrů, ale rozvíjí jimi nastolené principy, které individualizuje. Ohledně Mrkvových podnětů Jiří Mach⁸ mezi jinými zmínil i jméno německého malíře a fotografa Hanse Bellmera (1902–1975), jenž ve svých kompozicích užíval kloubovou figurínu. Mrkva taktéž jako modelu pro lidskou postavu užívá zástupnou figurínu, která mu dovoluje zobrazit figuru v mezních, vypjatých a anatomicky nemožných podobách. Díky tomu nemaluje iluzi skutečného člověka, nechce zachytit pouze vnější vzezření, ale spíše chce vhlédnout dovnitř. Figurínu obléká i odhaluje, láme i narovnává, rozkládá a pak znovu skládá, a tím si zpodobňuje svou vizi člověka občas krásného, častěji zlomeného a psychicky či tělesně deformovaného.

Martin Mrkva se výtvarně vyjadřuje pomocí volných, navzájem se prolínajících cyklů, které periodicky opakuje a propracovává. V základu se jedná o tři náměty:

6 Irma Geisslová, Udeřte v bubny pohřební. In: *Immortelly*, V Praze: Grégr, 1879. s. 109.

7 Srovnej: Barbora Kundračíková, text k výstavě *Housky & rohlíky*, Muzeum umění Olomouc, 2018; Miroslav Divina, *Ex tenebris*, Galerie moderního umění Roudnice nad Labem, 2021; Jiří Mach, *Bázeň a chvění*, Galeriezet, Velká Bystřice, 2021; Jiří Mach, Martin Mrkva *Geneze*, Galerie Art Chrudim, 2024; aj.

8 Jiří Mach, *Jiné světy*, převzato z <https://martinmrkva.com/jine-svety/index.html>; vyhledáno, 2. 5. 2025.

Nebytosti, Vanitas a Desuper – Pohled shůry. Ve všech případech se ve skutečnosti jedná o figurální studie a zátiší. Motivy rozpracoval již během studií na AVU. Základy cyklů *Nebytosti* a *Vanitas* můžeme sledovat od roku 2015, kdy pobýval na *Akademii výtvarných umění v Budapešti (Magyar Képzőművészeti Egyete, Budapest)*. V průběhu stáže měl téměř volný přístup do anatomického kabinetu, kde mohl kreslit podle lidských kosterních ostatků. Kontaktem se skutečnými ostatky si vytvořil neobyčejně bohatý vizuální rejstřík, který využívá dodnes. Právě zde na nejelementárnějším materiálu mohl začít odkazovat k pomíjivosti lidského života. V období po skončení stáže jsme v Mrkvových obrazech svědky tanců smrti, kosterních defilé a zátiší s kostmi. Postupem času celé kostry stále častěji nahrazuje pouze zástupným symbolem lebky. Makabrozní tematika se zračí i v cyklu *Nebytosti*, ty mají někdy podobu torz s lebkami, či jsou složeny z lidských a zvířecích kostí a dnes nejčastěji pomocí kloubové figuríny ve vypjatých pózách. Cyklus *Desuper*, který bychom mohli označit vše zastřešujícím názvem *Říše stínů*, souvisí s Mrkvovou absolventskou prací z roku 2017.

V Mrkvově tvorbě převažují zátiší. Vznik zátiší jako samostatného uměleckého žánru klademe na přelom 16. a 17. století, kdy se zátiší začala objevovat na uměleckém trhu. Ovšem geneze takovýchto zobrazení je samozřejmě daleko starší, původ zobrazování „klidožití“, jak doslovně zní překlad německého či holandského výrazu pro zátiší, můžeme vysledovat již od období antiky. V malířském zátiší umělec zaznamenává zastavený – umrtvený čas aranžovaných objektů a vytváří co nejdokonalejší simulacrum (nápodobu).⁹ Od 17. století postupně ustupuje zobrazení zátiší jako aranžované tabule a začíná

⁹ Daniela Hodrová, *Zátiší zvané vanitas*. In: Daniela Hodrová. *Chvála schoulení*, Malvern, Praha 2011, ISBN: 978-80-86702-91-9, s. 265.

přibývat narativnosti, čímž vzniká zátiší vanitas, na němž jsou shromážděny předměty sugerující pomíjivost.¹⁰ Hranice mezi zátiším a zátiším vanitas jsou téměř nepostřehnutelné a jejich obrysy se v sobě rozpouštějí a namnoze záleží na pozorovateli, jak si konkrétní obrazy vyloží. Pro několikrát citovanou Danielu Hodrovou, jsou všechna zátiší zátišími vanitas „Vypadá to, že zátiší je ze své podstaty, už vzhledem ke svému označení „nature morte“ v té či oné míře vždy zátiším vanitas... Přestože je repertoár předmětů na obrazech poměrně omezený, vypovídá o světě a jeho obyvatelích, o jejich vnímání reality, ale především o jejich vztahu k času – mijejícímu času.“¹¹ Mrkvova zátiší představují dokonalé exemplum vanitas v současné malířské tvorbě, jehož šíří a ohlasy u současných umělců připomněl Otto M. Urban již v úvodu citovanou výstavou *Vanitas*.

Martin Mrkva pomíjivost a konečnost nejčastěji konkretizuje květinovými zátišími, vždyť právě utržená květina je explicitním vyjádřením zániku. Svá zátiší pečlivě aranžuje, květy nejčastěji tvoří plný polokruhový nebo pyramidální tvar, avšak někdy mu postačí i nakvetlé větve, solitérní květy či květiny v květináči. Kytice jsou v některých kompozicích doplněny dalšími symboly pomíjivosti jako lebka či zrcadlo. Zátiší vznikají v prostředí ateliéru, kde si umělec pomáhá umělým nasvícením, tím, že scénu osvicuje světelným zdrojem dodává kompozici na dramatickosti. Kytice totiž na pozadí vrhají divé stíny, které se stejně jako v Andersenově pohádce osamostatňují a rozehrávají netušené tvary, mnohdy se zhmotňující do jakýchsi až útočících figur či rozšklebených grimas.

„Na malířském zátiší existují věci jednak samy za sebe, jsou samy sebou, ale zároveň mohou být alegorií, metaforou, symbolem něčeho jiného.“¹² Při pohledu

10 Daniela Hodrová (pozn.9), s. 266.

11 Ibidem, s. 266–267.

12 Ibidem, s. 256.

na zásadní obrazový cyklus *Desuper* si možná málokdo uvědomí, že jednotlivé obrazy vznikají v ateliéru jako zátiší. Pomocí rohlíků a housek inscenuje davové scény představující věčný svár a zápolení člověka, bitvy, exody, vážení duší, duše v očistci či poslední soudy. Rohlíky mu zastupují lidská těla, podobnost určená nejen barvou, ale i tím, že rohlíky stejně jako tělesná schránka člověka podléhají rozkladu. Zprvu jsou měkké, poddajné, můžeme říci krásné, postupně sesychají a tvrdnou, až se nakonec promění v prach, stejně tak zprvu teplá lidská těla jsou brzy studená. Na novějších obrazech cyklu zobrazuje hlízčité oddenky juky či ponožky, ty pak můžeme zástupně vyložit jako bloudící stíny, jakési obrazy duší zemřelých na asfodelových loukách zászvětí. Z již řečeného vyplývá, že i tento cyklus můžeme považovat za poněkud netypická zátiší vanitas.

Co říci závěrem? Snad jen to, že Martin Mrkva ve svých dílech představuje svou vidinu něčeho, co plynoucí čas dávno nechal za sebou.

*Co ustává, to vše je smrt a naše je
smrt, ustává-li pro nás. Onen keř
hyne a mizí s ním
část mého života.
Ve všem, nač hleděl jsem, jsem z části dál.
Se vším, co viděl jsem, pomíjím v pomíjení
a paměť netřídí již,
co viděl jsem a co jsem byl.¹³*

13 Fernando Pessoa, *Heteronyma*, Praha 1968, ISBN: 80-207-0193-1, s. 112.

obraz jako událost, obraz jako děj: alba martina mrkvy

Michal Tošner

Obrazy Martina Mrkvy vznikají naráz v hlubokém autorském vytržení, které je jak citovým pohnutím, tak ponorem do magie vzniku obrazu. A intenzita, se kterou obrazy vznikají, se v nich silně zračí a účinkuje.

Malíř ve svých obrazech zachycuje jev v jeho jevení, předobraz toho, co se dává jakožto jsoucí. Přivádí nás do okamžiku, v němž se vynořuje jistá figurace, tvarovost, plastičnost, eidos, gestalt, popředí, hloubka pozadí. Objem v prostoru se ohlašuje skrze světlo a stín. Prvotní uchopení je mimořádné gesto, radikální, transgresivní. Nemaluje konkrétní věc, předem danou, jak je definována v mysli jazykem, jako pojem a kulturní kategorii.

Nadáním a dispozicí Martina Mrkvy je zaměření na eidos, noumen, na samotné zachycení jevu v jeho jevení. Jsoucno, je uchopováno tak, jak se dává soustředěnému vědomí, zaměřeným smyslům, tak jak je nazíráno, vnímáno.

Malíř se umí dívat prvotním pohledem, jenž předchází kategorizaci, předchází každému určení strukturou významů. Nenechá se svázat pojmem, termínem skrze nějž jsou předměty či figury vyděleny z mimojazykového perceptivního kontinua.

Řeč a kultura i vědy uchopují věci jako již dané a už se nevrací k samotnému nesamozřejmému základu.

Gesto návratu zrění v malbě Mrkvy demonstruje, že existuje východisko, jak se na svět podívat znovu, a jak o něm znovu přemýšlet, s citem soustředěným mimo přepsané cesty...

V jistou chvíli, v procesu malby tak jak ji prožívá, zakouší a materializuje autor, nastává okamžik (ve smyslu momentu), ve kterém je překročen práh, za nímž už není malba vedena okem, tahy vedené tělem se osamostatňují, emancipují se od autoritářské nadvlády oka. To je další krok k nepoznanému.

Za prvním prahem je vzápětí překročen další. Tahy štětcem se rázem uvolňují od racionalizující kurately mysli. Tah i tlak jakoby vycházel z vlastní vůle zápěstí, ba i, jakoby se malba odehrávala z vůle nástroje a povahy esencí, jež se podílí na vzniku malby. Nebo spíše se esence, nástroj, plocha i malíř stávají činiteli společného pohybu - „malby-jakožto-děje“. Tato konstelace dává vzniknout něčemu pozoruhodnému: „obrazu-jakožto-události“.

Mrkva sám líčí tento prožitek samovolné změny stavu věci těmito slovy: „*je to pocit, jako by maloval sám vesmír*“. Obraz-událost je zcela něco jiného než obraz-objekt. Oku se naskýtá více, než jen nehybnost barevného pole, skrze nějž se „*mozek setkává*

s vesmírem“ (jak to vyjádřil Cézanne /ref./). Je to pohyb (dynamis), událost vnímání. Malíř v úžasu sleduje drama, v němž se vesmír setkává sám se sebou.

A to nikoliv tak jak se jeví (phenomena) lidské mysli, ale v odstínech samotných podstat, esencí dle vlastního vidu (eidos). A zprostředkovaně, my pozorující, jsme svědci tohoto přechodu od zdání k ději, jako bychom měli podíl na magii mediací vyvěrajících z rovin přesahujících omezení lidského světa.

Ocitáme se s nimi na scéně (s činiteli rozličných imanentních povah), uprostřed věcí (in medias res). V rukou umělce jsou uhlí (grafit) a papír (papyrus) jen „stavy dřeva“ (nerostné, buněčné). A právě v simultánnosti (synchronicitě) různých stavů dřeva se nám dává jeho eidos nezávisle na tom, jak se nám právě jeví. Při malbě, s použitím pigmentů vstupuje nekonečno nerostů a rostlin, s rukou umělce pak nekonečné zvíře s účastí živelů a božstev. Papír, tento starověký objev nese malbu jinak než plátno, má mnoho mimořádných vlastností. Autor volí papír právě pro jeho vlastnosti. Materie sama, vkládá do hry svůj charakter. Preferuje papír pro jeho specifický způsob přijímání a nesení malby, pro způsob, jakým zachovává tahy štětce, jakým způsobem si na něm tahy zachovávají kontinuitu, vinutí, „melodičnost“.

Malba, tak jak je prováděna autorem, čerpá z prvotních zdrojů, zachovává magickou povahu prehistorických maleb i mýtopoetickou obraznost starověku. Lidský život, vteřina věčnosti, se odehrává v kosmu, v němž vše plyne, nezávisle na vůli člověka. Značná část je dílem náhody (po způsobu vrhu kostek), značná část v moci živelů (ve smyslu pohromy), dle rozmaru bohů, štěstěny, přízně či nepřízně hvězd. My, živoucí bytosti nacházíme sami sebe (vždy, nevyhnutelně a jaksí s údivem) s nekontrolovatelným proudem událostí. A navzdory veškerým bouřím, nebo právě v kontrastu k nim, se rýsuje vůle člověka a jeho charakter.

Umělec nenuceně a subtilně, podobně jako florenští mistři, umí prolnout současnost s velkými heroickými příběhy (mýtus, epos, rapsodie). Platí to dvojnásob u těch obrazů, v nichž se zpřítomňuje tragická velikost, se kterou na scénu vstupuje s tím, co lze nazvat „obrazem-dějem“. Originální autorské pojetí malby dává povstat odlišné ontologii obrazu. Ta nabízí překonání banality a marnosti naší doby. Martin Mrkva nadán senzualitou, až helénskou, nás skrze své obrazy, přivádí jak k prohloubenému prožitku procesu vnímání, k vědomí smrtelnosti i ke kontemplaci sebepřesahování v osudu, jenž na sebe někdy bere podobu tragičnosti.









Flora, 2019, olej, papír, 96 × 125 cm

Prométheus, 2017, olej, papír, 95 × 130 cm (vlevo)





Nebytost XXI., 2019, olej, papír, 96 × 125 cm (vlevo)

Plynová maska XIII., 2022, olej, papír, 95 × 130 cm (vpravo)

Velký nákup IV., 2021, olej, papír, 151 × 120 cm (protější strana vlevo)



Modlitba, 2024, olej, papír, 130 × 95 cm



Totem, 2023, olej, papír, 99 × 70 cm

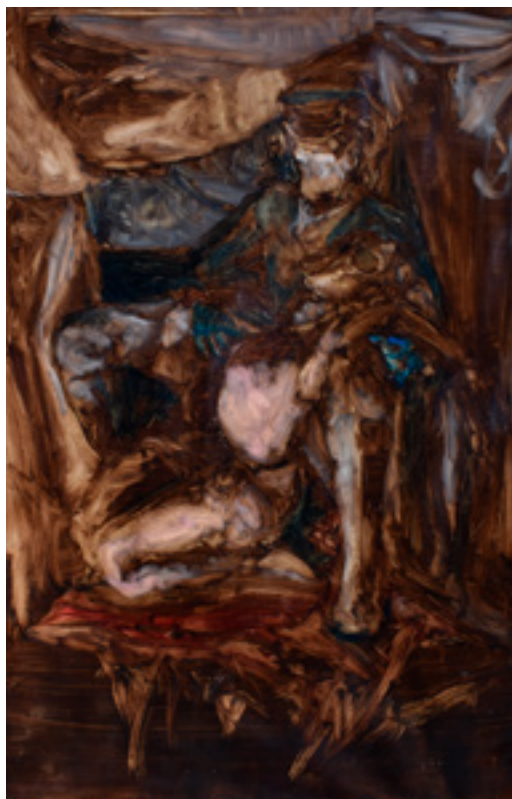


Voják VI., 2025, olej, plátno, 99 × 70 cm



Entita II., 2024, olej, papír, 99 × 70 cm





Voják IV., 2025, olej, papír, 85 × 120 cm (vlevo)

Pieta IV., 2025, olej, papír, 95 × 130 cm (vpravo)

Velký nákup, 2021, olej, papír, 151 × 120 cm (protější strana vlevo)



Educatio aspera, 2019, olej, plátno, 150 × 120 cm



V jeptišce, 2023, olej, papír, 99 × 68 cm



Necudná, 2020, olej, papír, 121 × 153 cm



Matka, 2018, olej, papír, 80 × 110 cm (vlevo)

Židle, 2023, olej, papír, 85 × 120 cm (vpravo)



Rozlučka, 2022, olej, papír, 152 × 118 cm

Rozlučka II., 2023, olej, papír, 130 × 100 cm



Dva nad chaosem, 2024, olej, plátno, 95 × 130 cm

Nenasyta, 2024, olej, papír, 95 × 130 cm (následující strana)







Decimálka VIII., 2024, olej, plátno, 95 × 130 cm



Sabat III., 2024, olej, papír, 99 × 70 cm

Kopec III., 2020, olej, plátno, 151 × 120 cm



V poušti, 2024, olej, papír, 85 × 70 cm

Židovské třešně, 2017, olej, papír, 82 × 70 cm (protějšší strana vpravo)









Černý mrak IV., 2020, olej, papír, 130 × 100 cm

Masakr, 2022, olej, papír, 96 × 125 cm (předcházející strana)



Zahrada VI., 2018, olej, papír, 152 × 118 cm

Sabat IV., 2024, olej, papír, 151 × 120 cm (následující strana)







Desuper VIII., 2017, olej, papír, 125 × 92 cm

Kopce, 2021, olej, papír, 130 × 100 cm



Tanec kostí II., 2017, olej, papír, 70 x 100 cm (vlevo)

Tanec kostí IV., 2017, olej, papír, 70 x 100 cm (vpravo)





Vanitas XXIV., 2021, olej, papír, 130 × 100 cm

Ochránce, 2025, olej, papír, 99 × 70 cm (protější strana vlevo)



Golden rain, 2025, olej, papír, 95 × 130 cm



Vzešla z plastu, 2025, olej, papír, 79 × 50 cm



Máky II., 2024, olej, papír, 99 × 70 cm

Šípek, 2023, olej, papír, 99 × 70 cm (protějšší strana vlevo)





Pivoňky, 2024, olej, papír, 99 × 70 cm (vlevo)

Stará voda XXI., 2024, olej, papír, 85 × 70 cm (vpravo)



Z cyklu Kytice, 2024, olej, papír, 99 × 70 cm



Z cyklu Kytice, 2020, olej, papír, 95 × 121 cm (vlevo)

Z cyklu Kytice, 2023, olej, papír, 99 × 70 cm (vpravo)



Hortenzie, 2023, olej, papír, 99 × 70 cm



Tulipa V., 2024, olej, papír, 130 × 100 cm

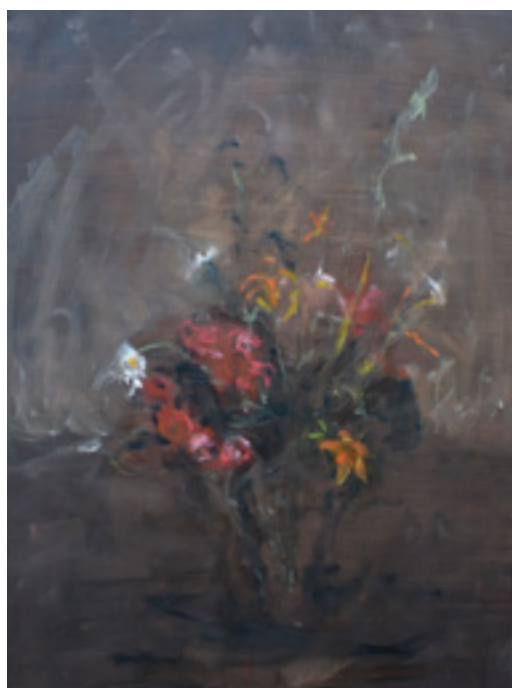


Z cyklu Kytice, 2023, olej, papír, 99 × 70 cm





Z cyklu *Kytice*, 2024, olej, papír, 96 × 125 cm
Stará voda, 2020, olej, papír, 95 × 121 cm (protějšší strana vlevo)



Máky, 2024, olej, papír, 99 × 70 cm (vlevo)

Z cyklu Kytice, 2022, olej, papír, 99 × 70 cm



Odcházející, 2019, olej, papír, 96 × 125 cm



Stará voda XIV., 2024, olej, papír, 85 × 70 cm

martin mrkva

... pomalu se obracíš v prach

Regionální muzeum a galerie v Jičíně

20. 6. – 31. 8. 2025

Editoři: Jana Schlesingerová, Gabriela Brokešová

Text: Jana Schlesingerová, Martin Jabůrek, Jiří Mach, Kamil Princ, Michal Tošner

Fotografie: Martin Mrkva, Ondřej Březovský

Jazyková korekce: Jana Kořínková

Grafická sazba a úprava: Jakub Novotný

Tisk: RK TISK s. r. o., Jičín

Náklad: 70 ks

Vydalo Regionální muzeum a galerie v Jičíně v roce 2025.

www.muzeumhry.cz



ISBN 978-80-87486-28-3

martin

mark



Regionální muzeum
a galerie v Jičíně
2025