

Jiří Kubový je na české výtvarné scéně posledních tří desetiletí solitérem, ovšem podle mého názoru solitérem mimořádně osobitým a významným. Solitérem je již proto, že celou dobu žije a pracuje v Ústí nad Labem, kde se po celá šedesátá, sedmdesátá a osmdesátá léta nedalo ve výtvarné sféře najít nic, co by stálo skutečně za pozornost. Chtěl-li člověk vidět v Ústí něco zajímavého, po léta to znamenalo navštívit Kubového... Tuto jeho pozici solitéra ještě akcentuje doba, kdy jeho samostatná tvorba začala – počátek sedmdesátých let, údobí postupně stále tvrdší normalizace, jež prakticky znemožňovala jakékoliv způsoby zveřejnění toho, co nějak korespondovalo s různými podobami uměleckého usilování, aktuálními tehdy po celém světě, kdekoliv na československém území mimo zcela neoficiální či polooficiální místa. A především zůstává tento umělec solitérem v tom, jak sice jeho usilování koresponduje s některými fenomény, jež jsme shledávali a shledáváme závažnými, ovšem jeho dílo je dřív syntetické, a to v době, kdy ta nejradikálnější směřování nabývala stále více analytického charakteru. Kubového realizace jsou jistě podstatným příspěvkem k diskursu o fenoménu malby, jak to přinesla italská analytická malba či francouzské hnutí Support – Surface, ovšem nezkoumají pouze danosti či vymezení obrazu či malby (což také není jedno a totéž). Tato směřování či tyto programy můžeme chápat jako aplikaci konceptuálního myšlení na samu fenomenalitu obrazu... Ale Kubového práce rovněž souvisejí s navozováním vztahů a operacemi s pojmy, jak tomu bylo ve vlastním konceptuálním umění. Tam ovšem logicky vzbuzovala největší ohlas ta nejradikálnější řešení – naprostá dematerializace díla, jeho proměna ve verbální formulaci, výpověď o samotném jazyku (viz Robert Barry, Joseph Kosuth, Lawrence Weiner). Tak asi vypadaly příklady toho, co vznikalo na počátku sedmdesátých let na internacionální scéně, jejichž ozvuky samozřejmě doléhaly i k nám. Pro československé prostředí je pak Kubový handicapován tím, že spojuje mimořádnou výtvarnou senzibilitu se schopností racionální reflexe (třeba i cizí tvorby), což se zdálo, zejména v pražském okruhu, být něčím, co se s představou umělce neshoduje. S tím souvisí další podstatný aspekt, determinující vnímání toho, co Kubový udělal – ačkoliv reflektuje (také) určité fenomény ze světa, ve kterém žijeme, je mu naprosto cizí to, co je pro někoho stále signifikantní pro výtvarné dílo, totiž možnost převyprávět je jako příběh, vnímat je jako nositele celé řady v zásadě mimovýtvarných obsahů. To je něco, co charakterizuje tak zde oblíbené podoby umělecké tvorby počínaje surrealismem přes českou, resp. pražskou verzi informelu i nové figurace a konče třeba českým převyprávěním postmoderny... Proto se Kubový sám – přes odlišnou morfologii vlastních děl – cítí nejlépe s těmi umělci, kteří naopak od šedesátých let usilovali a usilují o skutečnou novou citlivost, spočívající v maximální autonomii výtvarného či intermediálního díla, byť jeho vlastní realizace nejsou primárně racionálně kontrolovatelné, ale spojují zpytování možností obrazu s dalším pojmovým zakotvením. V průběhu let se tak vytvořilo několik přátelských okruhů umělců, s nimiž rád komunikuje – naposledy, v devadesátých letech, kdy se změnila situace i v Ústí nad Labem, především díky kurátorské činnosti Michala Kolečka v tamější Galerii Emila Filly, do níž byly zvány pozoruhodné osobnosti z celého bývalého Československa, ale hlavně ve městě samotném začala působit řada originálních výtvarníků nejmladší generace, se sblížil především s tvůrcem subtilních černých a bílých monochromů, částečně reagujícím i na fenomén ornamentu, Martinem Kolářem, a s Janem Řezáčem, sémantizujícím své geometrické malby výhradním užíváním tvarové morfologie, známé z dětské stavebnice Merkur, tedy „ze světa kolem nás“.

Na počátku byla ovšem dávná setkání s osobnostmi, které již bohužel nejsou mezi námi, s Jiřím Kolářem a Ladislavem Novákem, a z těchto setkání se vyvinula nikdy nenarušená přátelství. Kolář byl zaujat jak prvními „nepravidelnými“ obrazy, tak Kubového tehdejší snahou propojit výtvarné a zvukové složky do jednoho díla, což samozřejmě dobře

korespondovalo s intermediálními typy realizací, překrývajících charakteristiky dvou tradičních kategorií – výtvarného umění a hudby (v podobě grafické hudby), poezie a výtvarného umění (v podobě vizuální poezie, již byli Novák a Kolář českými průkopníky), poezie a hudby (v podobě fónické poezie, k jejímž světovým protagonistům patřil Novák)... Kubový se ovšem nechtěl vzdát charakteristik obrazu, byť všelijak modifikovaných... Sám jsem svědkem, že mi ještě na samém počátku devadesátých let Jiří Kolář kladl na srdce, abych v brněnském Domě umění udělal také výstavu Kubovému, „protože je to nejoriginálnější český výtvarník“. V průběhu let se pak Kubovému podařilo navázat přátelské kontakty s dalšími autory, jichž si vážil, ať reprezentovali tvorbu nejčistěji racionálně kontrovatelnou, spojující konceptuální „utváření pravidel hry“ s nekonstruktivní artikulací (Jan Kubíček, Pavel Rudolf), nebo naopak propojovali konceptuální vztahovost s větší škálou individuálně formovaných způsobů zhmotnění (Dalibor Chatrný, J. H. Kocman). A samozřejmě: postupně se objevili i autoři, kteří podobně jako on sám zastávali určitou solitérní pozici, především Pavel Hayek, sestavující své černobílé malby a fotogramy jako autonomní struktury, ovšem z významově identifikovatelných prvků, zeleniny, ovoce, trávy... Proč tohle všechno alespoň heslovitě připomínám? Protože je to faktický kontext díla Jiřího Kubového, ale také nedílná součást běhu jeho života, a to vše také nějakým způsobem ovlivňovalo jeho tvůrčí usilování, stejně jako třeba fakt, že všechny jeho artefakty vznikaly souběžně s jeho občanskou profesí – ale to již začíná být, myslím, stále více pravidlem. Který umělec se dnes může věnovat pouze vlastní tvorbě? Ovšem v tom byla v minulém společenském systému situace přece jen poněkud odlišná, zejména v hlavních centrech a u známých, byť oficiálně neakceptovaných tvůrců.

Izolace v Ústí nad Labem ovšem měla i své výhody – dovolila Kubovému, aby byl v častém a bezprostředním kontaktu s přírodou, a to s prostředím tak vizuálně jedinečným a bohatým, jako je České Středohoří. Proto možná zůstávalo zakotvení v přírodní zkušenosti tak klíčové, i když bylo vlastně od počátku transponováno do jakéhosi (meta)znaku. I výtvarníkovy nejposlednější realizace, i když mají nová témata, především Moře, jsou zase kromě jiného také vedeny snahou vytvořit autonomní výtvarné dílo uchopením určitých přírodních fenoménů v podobě těchto (meta)znaků, jež potom mohou vstupovat jako vizualizované významy do určitých souvztažností, které můžeme charakterizovat jako konceptuální. Především to jsou živly samotné nebo něco, co je pro umělcův účel zastupuje. Od počátku se setkáváme s Mraky, tedy vlastně tím jediným, díky čemuž můžeme vůbec vidět vzduch kolem nás. K Mrakům po letech přibyl Ptáci, jimž je vzduch výsostnou doménou, ovšem také mohou spojovat vzduch s vodou i se zemí (a také mohou sami létat!). Mraky jsou ovšem taky jednou z možných forem vody, z té se u Kubového nakonec stalo Moře, a zemi zastupovala Tráva a různé reflexe horizontu (včetně Sopek, jež by nemohl dělat nikdo jiný než tvůrce, bytostně spjatý s Českým Středohořím). Většinou jsou to ovšem fenomény v čase velice proměnlivé, u nichž by tradičnější způsoby výtvarné reflexe vedly k diskutabilním výsledkům. Kubového jedinečnost je v tom, že je dokáže zobecnit v takový významově komplexní a přitom vizuálně velice lapidární (meta)znak, schopný zahrnout celou škálu našich zkušeností s určitými konkrétními zhmotněními, jež by reprezentovaly určitý význam. Kubový našel komunikovatelné (meta)znaky, které již vnímáme jako zobecnění našich i jeho vlastních zkušeností s detaily reality... A přitom jsou již vizuálně tak dalece autonomní, že mohou vstupovat do vzájemných – radikálně oproštěných – vazeb a tak formovat autonomní výtvarné dílo, jež vzniká morfologickými i pojmovými vazbami mezi těmito (meta)znaky. Neboť tato díla vnímáme jako konceptuální, přes jejich syntetičnost a vícevrstevnost. Jiří Kubový samozřejmě není propagátor nejstriktnějších typů konceptuální či minimalistické redukce (i když, pokud vím, obojí oceňuje jako milovník umění a sběratel), jeho vlastní práce je odlišná, i když konceptuální navozování, zhmotňování pojmových vztahů je jednou z podstatných složek jeho děl, ale není to rozhodně jejich jediný aspekt, který by

absolutizoval. Pojmy a vztahy, jež jsou v jeho dílech zpřítomňovány, jsou součástí vnitřně strukturovaného celku, v němž hraje stejně závažnou roli vztah k obrazu a k malbě i chuť zachovat sounáležitost s kulturním kontextem, který malovaný obraz pro nás všechny v našem evropském i americkém kontextu reprezentuje. Ale logickou součástí umělceva konceptuálního myšlení zůstává stále také reflektování samotných bytostných daností obrazu.

V době, kdy umělci na různých místech modifikovali tehdy aktuální konceptuální myšlení také na samu malbu či na samu fyzickou přítomnost obrazu, začínal se svým zpytováním těchto médií také Jiří Kubový. Nechtěl ale – na rozdíl od nich – izolovat určitý aspekt a tematizovat jeho vlastní „sebeanalýzu“, chtěl propojit dvojí způsob konceptuálního myšlení v jediném díle: totiž uplatnit pojmovou vztahovost v zásadě konceptuální provenienci spolu s dalším možným zhodnocením konceptuálního myšlení ve sféře samotného obrazu (to jest reflexi obrazu jako média). Je třeba říci, že jeho tvůrčí princip byl odlišný od toho, k čemu směřovali někteří autoři ve světě. Nemohl respektovat v našem kulturním a historickém prostředí kodifikovanou podobu pravoúhlého, nejčastěji obdélníkového obrazu, na povrchu více či méně pokrytého vrstvou nějaké barvy. Právě ta kodifikovaná forma jej dráždila a podněcovala k tomu, aby ji zcela odmítl. Pochopil, že obraz, a dokonce i malovaný obraz, musí být podroben takové zásadní revizi, která logicky povede k odmítnutí této pravoúhlé konvence, jíž (nebo jejími odvozeninami) byla zaplněna muzea klasického i modernistického umění... Vždyť každá sbírka obrazů vlastně byla sbírkou nějakých čtverců a obdélníků! V našem prostředí se již možnosti narušit tuto konvenci dotkl v šedesátých letech svými prostorovými malbami Jan Kotík. Ten potom také v následujícím desetiletí vyvodil ze svých předcházejících realizací podobně rozhodné závěry jako o více než generaci mladší Kubový. (Bohužel jsme vzhledem ke Kotíkově pobytu v západoberlínském exilu u nás měli málo možností tuto zase jinou, ale také obdivuhodnou cestu sledovat.) Již v šedesátých letech se také u nás objevil materiál, na nějž bylo možno malovat a který bylo možno takříkajíc „libovolně“ tvarovat vyřezáváním – sololit. V něm našel Kubový materiál, jenž jej provází dodnes. Počínaje prvními realizacemi si uvědomujeme, jak je hledání nové podoby obrazu a zpytování jeho funkce u Jiřího Kubového spjato s druhým aspektem, onou významovostí, vztahující jeho realizace ke zkušenosti přírody kolem něj. Neboť teoreticky mohl užívat úplně libovolné tvary, prakticky ovšem, chtěl-li zůstat s touto zkušeností spjat, musel směřovat stále důsledněji k formám sice radikálně odlišným od pravoúhlého obrazu, ale verifikovatelným právě jako ony (meta)znaky přírodních jevů, zakotvené v jeho naprosto osobních, nezaměnitelných zkušenostech z míst, do nichž chodil a chodí stále... I když jej zpočátku někdy zlákala možnost kontrastovat jednoduchou plochu záměrně podstatně složitějším, třeba zakrouceným detailem, přes všechnu chuť tázati se, jak ještě může malovaný obraz vypadat, směřoval postupně k redukci svých forem – což samozřejmě neznamená k redukci na geometrické útvary. „Jeho jazyk“ je stále morfologicky bohatší a poznáváme na něm neomylně, že je vyvozen z tvarově individualizovaného světa proměnlivé a vnitřně nesmírně diferencované přírody, v němž geometrickou formu většinou reprezentuje lidský výtvar (zpočátku nejčastěji Věž, v posledním tvůrčím údobí zase Loď, vzniknuvší v souvislosti s tématem, patřícím nyní k nejpodstatnějším, Mořem). Snad jako klíčový paradox Kubového obrazů si uvědomujeme, že díky tak radikální restrukturalizaci kodifikované formy obrazu se mu podařilo (jako jednomu z mála!) obraz, dokonce malovaný obraz, rehabilitovat v dobách, kdy byl nesmírně zpochybňován a kdy bylo prorokováno jeho definitivní nahrazení jinými, životnějšími, médii umělecké komunikace. Kubový na něm nelpěl, jako někteří poněkud staromilší umělci i v jeho generaci, ale byl si vědom toho, že je trvalou součástí naší kultury a že by bylo zbytečné se jej zbavovat zcela a tím jej vlastně – byť v prvním plánu jistě neúmyslně – umožnil rehabilitovat i pro ony poněkud konzervativní autory... Kubovému to dovolilo jeho zakotvení v přírodě, ale také jeho láska k umění, které

dělají ostatní (což je také jeden jev, jenž není mezi umělci, ani mezi významnými umělci, pravidlem).

Skoro celé desetiletí byly pro autorovo dílo charakteristické obrazy nepravidelných formátů, vyřezávané ze sololitu a pomalované podle povahy jednotlivých útvarů. To neznamená vždy v souladu s obecnou představou o určité věci, dřív bychom mohli říci, že někdy byla jedna z možných barevností respektována, jindy byla výrazně transponována jako součást konkretizace určitého významu, neboť jednotlivé útvary i jejich barevnost vstupovaly do sémantických vazeb, vytvářejících určitý pojmový koncept. Tyto nepravidelné tvary, zezadu autorem upravené tak, aby mohly být instalovány jako nízké reliéfy přesně v té poloze, jakou on zvolil, pochopitelně s sebou přinášely také úvahu ještě o dalším vztahu, do něhož díla Jiřího Kubového vstupují: do vztahu k rovině stěny v místnosti. Ten můžeme chápat jako sui generis interakci, ozvláštněnou právě vědomím kodifikované podoby obrazu a jeho umístování na stěnách. Řadu let právě taková podoba vazby mezi obrazem a stěnou umělci vyhovovala, ale postupně dostalo také toto jeho zkoumání novou artikulaci. Jejím nejradikálnějším i významově nejproměněnějším výsledkem jsou Sítě (1980 – 1984). V těch je obrazová plocha skutečně zpytována nejdůsledněji a nejsystematičtěji. Vznikaly tak, že si je autor splétal z mimořádně silných a pevných chirurgických nití do pravidelného čtvercového rastru. Tím je zásadně proměněno Kubového dosavadní pojetí obrazu: přestal být sice nepravidelnou, ale přece jen plochou, na niž se dá malovat a jež se dá pověsit na stěnu. Rastr má ovšem jinou povahu, je to hmota/nehmota, buď ze sítě vnímáme materii provazu nebo nematerii prázdna. Toto prázdno ovšem figuruje v roli obrazové plochy a tudíž se vztahuje ke kodifikovaným obdélníkům pomalovaných pláten. Aby bylo konstitutivní autorské gesto ještě jednoznačnější, uvědomujeme si, že Sítě (také) vstupují do jiné tradice moderního umění, než je tradice modernistického obrazu, tedy do linie, na jejímž počátku byla určující gesta Marcela Duchampa, zvolivšího a transferovavšího sériově vyrobený mimoumělecký předmět „do světa umění“. Kubový vytvářel neosobní sítě z prefabrikovaného materiálu, které vnímáme podobně jako nelezený objekt; a protože sama oproštěnost rastrové struktury by jej neuspokojovala svou rigidností, volí – přesně v souladu se svou poetikou – intervenci do ní v podobě dalšího, většinou na síť zavěšeného či uvázaného drobného předmětu. Je to třeba jenom ptačí pířko, ale celek utváří zase onen významový konceptuální vztah, jenž autora zajímá. Materiálová fragilita byla důvodem, že se autorovi nepodařilo všechny Sítě zachovat, dobové okolnosti zase způsobily, že vlastně nebyly vystavovány... Nový vztah k rovině obrazu, jenž je v nich rozvinut, je ovšem v českém prostředí velice vzácný, nejbližší má asi k substituci roviny obrazu rastrem kovové mřížky, jak k ní od svého zkoumání možností monochromie dospěl Václav Krůček, ještě před svým návratem, v australském exilu. Se Sítěmi pak bezprostředně souvisely další podobně radikální realizace, některé vznikaly zároveň s nimi, jiné později. Nejkrásnější z této linie prací jsou ty, které jsou tvořené pouze obdélníkem ze silnějšího provazu, upevněného přímo na stěně čtyřmi zatlučenými hřebíky. Jsou to nejradikálnější modifikace Kubového reflektování kodifikovaného obrazu jako předmětu – ten asociují přímo vytvořenou formou obdélníku i jeho malířskými interpretacemi. Někdy velice střídme malířské zásahy evokují pojmově krajinomalbu, jindy je důležitější samotné uplatnění malířského gesta, jak to známe třeba z informelu, a tak umělec ještě víc navozuje vztahy k samotné historii moderní malby, ale objevíme také provazový obdélník s upevněným „významonosným“ objektem, nejčastěji asi ptačím pérem. I když se v průběhu let autor vrátil k vyřezávaným plochám, k sololitovým útvarům, fixovaným na stěně, jejich syntax se proměnila. Určující komunikativní roli v nich hraje vztah mezi plochami a provázkem či provazem. Interakce těchto dvou tak protikladných hmot i jejich barevné interpretace jsou stálým determinujícím vztahem vlastně i nyní, v roce 2003, třebaže mezitím došlo ještě k jednomu radikálnímu objevu: pomalovaný obraz, plocha stínu letícího ptáka, byl různě zavěšován do prostoru, takže de facto vznikaly čistě prostorové

instalace, někdy ještě s další významovou pointou v podobě propojení mezi ptákem, novým typem nalezeného objektu, to jest kamenem či kameny, a provazem. Každá součást takového díla má jinou formu (pták je malířsky pojednaná plocha, provaz je zhmotnělá linie, kámen je objem, ovšem nepravidelný, autentický, přírodní) a s jejich volbou souvisí i složitější, komplexnější významovost celku – poprvé můžeme uvažovat, zda má navíc i nějaký existenciální akcent. Pro Kubového je ovšem právě tak – ne-li ještě více – podstatná skutečně trojrozměrná instalace v prostoru. Uvědomujeme si, že jeho nepravidelné obrazy měly svým duchem k chápání instalace jako uměleckého díla sui generis blízko. Možnost manipulovat s nepravidelným obrazem na stěně k tomu vedla a práce se sestavami několika útvarů pak toto pojetí definitivně stvrdily jak monumentálními rozměry, tak možností reagovat na danosti určitého prostoru. V průběhu devadesátých let i na začátku nového desetiletí se setkáváme se stále rozměrnějšími instalacemi častěji, jejich sémantickým východiskem bývá horizont... Na počátku toho byly zřejmě sice velice minimalizované, ale extrémně dlouhé realizace s motivem Trávy, často tvořené jedinou dlouhou tyčí obdélníkového průřezu, neosobně natřené jedinou zelenou barvou, kde významové vztahy utvářelo umístění dalšího malého útvaru, hranolku či nepravidelného trčícího drátu, přímo na horizontu, později nějak napjatý provázek – ten již formoval další vazbu v ploše stěny. Východiskem byla zase zkušenost přírody, možná louka, jež dovolila zase jinak zkoumat autorovu problematiku ozvláštňování podoby kodifikovaného obrazu. Třeba dva metry dlouhá horizontála se postupně proměňovala i různými malířskými zásahy, evokace horizontu byla základním tématem, vztahovaným buď k zemi nebo k moři. Někdy se již taková konkretizace stane zbytečnou – zůstávají pouze vzájemné vztahy několika nepravidelných plošných útvarů a linií, jež je spojují, ale pojmenování nemají. Tady se autor dotýká možnosti artikulovat své vztahy v jakési obecnější podobě pouze vizuálními, výtvarnými prostředky, samozřejmě se zkušeností jeho dosavadní práce... Dalším novým aspektem, objevivším se v devadesátých letech, je pak nová morfologická i barevná modifikace nepravidelného nástěnného obrazu. V řadách variant autorova možná nejpodstatnějšího – a tolik konotací přinášejícího – motivu ptáků Kubový postupně vzájemně propojoval plochy několika částečně se překrývajících ptáků. Někdy všechny vyřezal jako obrysy, sice dostatečně široké, ale přece jen linie, jindy kombinoval linie s plochami. Dostatečně široké linie, to znamená v tomto případě takové, že se na ně ještě dá dobře malovat. A tady se barevnost i syntax malířské interpretace stávají klíčem k celému dílu. Dávno již umělec nerespektuje vazbu mezi skutečnou přírodní barevností a barevností svých obrazů. Naopak, stále více rozvíjí škálu vztahů, formovatelných samotnými možnostmi barevné skladby: dílo tvoří propojené „stíny“ a obrysy tří ptáků, dva z nich jsou pravidelně geometricky pruhované, třetí je monochromní... To není barevnost světa přírody, to je barevnost uměleckého světa moderního umění. Jeho ptáci tak – konceptuálně či postmoderně? – rozehrávají hru odkazů mimo svět vnímané přírody, do tohoto uměleckého světa... Je to vlastně logické, zmiňovali jsme se, že Kubový je i milovníkem toho, co dělají jeho kolegové. Proč by tedy nerozehrával možnosti, které sám fenomén malby nabízí a které jsou pro nás odkazem k různým jazykům, s nimiž se jednotliví malíři či jejich názorové skupiny v různých okruzích identifikovali? A samotnou uměleckou malbu pak tematizuje či aktualizuje tehdy, když jednotlivé jazyky malby nerespektují „přirozený“ obrys ptačího těla, ale naopak vytvářejí svou vlastní „výtvarnou“ vizuální konstelaci z několika fragmentů různých ptačích těl. Významovost (meta)znaku ptáka je důležitá, ale zpytování, jak je to vlastně s tím malováním, je důležitější.

Kresby provázely nejprve – v sedmdesátých letech – umělcovo hledání a nalézání nových podob obrazu pouze příležitostně, poté se objevovaly již v soustavně vznikajících cyklech a od počátku devadesátých let již tvoří neoddelitelnou součást celého díla. Výchozí témata jsou obdobná, jaká najdeme v jeho obrazech, ale i tak je zřejmé, že autora zajímají také u kresby určité charakteristiky, jež ji určují jako nezaměnitelné médium. Samotné různé

způsoby artikulace určitého tématu jsou prostředkem, jak nejen esteticky, ale také sémanticky modifikovat určitý význam, zpřítomněný zvoleným (meta)znakem. Proto autorovy kresby vznikají v poměrně početných sériích – různé varianty vizuálního zpřítomnění nějakého víceméně identického významu vytvářejí de facto jednotlivé morfologické i sémantické varianty, které bychom sice subsumovali pod jedno pojmenování, ale je možné mezi nimi nalézt rozdíly, jejichž zviditelnění je právě v moci nonverbální sémantiky, zvláště díky subtilním možnostem kresby optimálně uplatnitelné. K těm klíčovým patřily série Mraků, vycházející z identického obrysu útvaru. V devadesátých letech pak vidíme, že se zhodnocují kromě kresby tužkou či barevnými pastelkami také další zásahy. Bezpochyby vycházejí z umělcovy zkušenosti s jeho nezaměnitelným formováním obrazové plochy – prořezáváním, vrstvením kolážovaných detailů; jako zcela originální modifikace prací na papíře pak můžeme pozorovat, jak u cyklu Ptáků (1990) jsou některé části prořezávaných obrysů zalévány cínem. Postup, jenž nám zároveň asociuje různé české domácí zvyky, je přenesen do nového kontextu a uplatní se nejen svou specifickou vizuální kvalitou, ale i jako soubor významových odkazů. Stejně závažné jako dvě rozměrné instalace, připravené speciálně pro brněnskou Galerii Na bidýlku, kde bylo možno vidět nejnovější podobu autorových „erbovních“ významů – Mraků a Ptáků, byly poprvé ve větším celku zveřejněné kresby Středomoří (2001 – 2002). Také u nich je východiskem reflektování určité konkrétní krajiny, ovšem tato vizuální zkušenost (a jistě nejen vizuální, ale vůbec smyslová i pocitová) je zase transponována v maximální možné redukci do nalézání možných variant vztahů dvou typů kresebného záznamu: rýsované linie černou tužkou a akvarelového záznamu „od ruky“. Významově a samozřejmě také esteticky velice exponovaná souvztažnost se tedy rozvíjí mezi dvěma primárními typy výtvarného jazyka, jenž se ukazuje být schopen perfektně zviditelnit i významový, konceptuální aspekt celku. V souladu s umělcovou praxí, vedoucí k nalézání škály možných variant, spadajících do určitého základního vymezení, potom samozřejmě v souboru najdeme řadu realizací skutečně zcela minimalizovaných; i takové, v nichž jsou jeden či oba ze záznamů podstatně složitější. V úhrnu cyklu se pak zase uplatňují ony rozdíly, které sice nelze jednoduše slovně rozlišit, ale které jsou patrné doslova „na první pohled“. Zcela zvláštní místo má v díle Jiřího Kubového soubor pojmenovaný skutečně jednoznačně: Kresby na dřevě (1994 – 1998). Všechny jsou realizovány na stejných nových rýsovacích prknech formátu A3 na výšku. Většinou mají podobu velice subtilních zásahů, ovšem od tradiční podoby kresby se – počínaje volbou podložky - liší, byť někdy více, jindy méně. Skoro vždy tam najdeme čtverec nebo jeho část, vymezený přítlučenými hřebíčky; ty vymezují plochu, obepjatou bílou nití (to je asi „ohlas“ umělcových provazových obdélníků na stěnách). Další zásahy se někdy objevují přímo na nitích nebo v jimi vymezené ploše, mohou to být předměty, které známe z umělcovy ikonografie odedávna, třeba ptačí pířka, ale objeví se i minimální malířské zásahy barvou či lyrické stopy barevných tužek. V každém případě jsou to realizace lišící se od klasických kreseb asi tak, jak se liší autorovy obrazy a instalace od kodifikovaných maleb na plátně. Jen subtilnost intervencí a mezi nimi vznikajících vztahů nás ke klasickému pojetí kresby přibližuje, ovšem cílem je zase modifikovat tuto naši představu a naplnit ji novým poselstvím. Myslím, že Jiřímu Kubovému se podařilo hned na počátku samostatné tvorby objevit osobitou a tehdy aktuální problematiku, jež se ale podstatně liší od většinou analytických řešení, v té době nejfrekventovanějších, propojením několika fenoménů, představujících různé podoby konceptuálního myšlení, do komplexnějšího celku. Tato východiska rozvíjí dodneška, z jeho přístupu se dávno stal osobní, individuální tvůrčí program. A ukazuje se, že může být dál modifikován a obohacován, takže postupně narůstá vnitřně koherentní a přitom stále živý celek nezaměnitelného díla.

Jiří Valoch, 2001

*For the last three decades, Jiří Kubový has been a recluse on the Czech art scene, of course in my opinion an exceptionally distinctive and important recluse. He is a recluse by virtue of the very fact that throughout that time, he has lived and worked in Ústí nad Labem, where for the entire sixties, seventies and eighties it was impossible to find any truly worthwhile art. If one wanted to see something interesting in Ústí, for years that meant visiting Kubový... His position as recluse is accentuated by the time at which his work commenced - the beginning of the seventies, a time of increasingly harsh normalisation in Czechoslovakia that practically ruled out any publicising (other than in semi-official or entirely unofficial venues) of anything corresponding to the various forms of artistic expression that were then current throughout the world. Above all, this artist has remained a recluse in that while his work corresponds to certain phenomena that have been deemed important, his work was more synthetic, at a time when the most radical trends were becoming increasingly analytical. Kubový's work is clearly a substantial contribution to discourse on the phenomenon of painting, as presented by Italian analytical painting or the French Support - Surface movement, but it does not merely investigate the attributes or definition of image or painting (which is not one and the same). We can understand those trends or programmes as the application of conceptual thought to the very phenomenology of the image... But Kubový's work is also related to the establishing of relations, and operates with concepts, as was the case with conceptual art. There, it was quite logically the most radical approaches that provoked the greatest response - the complete dematerialisation of a work, its transformation into a verbal formulation, a statement on language itself (Robert Barry, Joseph Kosuth, Lawrence Weiner). That was what emerged on the international scene at the beginning of the seventies, and echoes from that reached this country. Here, Kubový has been handicapped in that he combines an exceptional sensitivity for art with a capacity for rational reflection (for instance on work by other artists), which appears, especially in Prague, to be something that does not correspond to the idea of the artist. Related to that is another important aspect, determining the perception of what Kubový has produced - while it (also) reflects certain phenomena of the world we live in, entirely alien to him is what for some people is increasingly significant in an artwork, the opportunity to retell it as story, to see it as the bearer of an entire range of contents lying essentially outside art. That is typical of the forms of art that are so popular here - surrealism, the Czech, or rather Prague versions of informel and the new figuration, and the Czech retelling of postmodernism... That is why Kubový himself - despite the different morphology of his own works - feels most at home with those artists who on the contrary have since the sixties worked for a true new sensitivity, consisting in the maximum autonomy of an artwork or intermediate work, even though his own art is not primarily rationally controllable, but combines an exploration of the possibilities of the image with a conceptual base. Over the years a number of friendly groups of artists have formed, with whom he likes to communicate - most recently in the nineties, when the situation in Ústí nad Labem began to change, thanks primarily to Michal Koleček's work as curator in the local Galerie Emila Filly, to which noteworthy artists from the former Czechoslovakia were invited, and in the town itself a number of young and original artists appeared, and Kubový became close with Martin Kolář, who makes subtle black and white monochromes, responding in part to the phenomenon of ornament, and Jan Řezáč, who investigates the semantics of his geometrical paintings by using the morphology of form we know from a Meccano set, i.e. "from the world around us".*

*At the beginning of course were encounters with two people who are unfortunately no longer with us, Jiří Kolář and Ladislav Novák, and those encounters developed into firm friendships. Kolář was enthused by the first "irregular" pictures, and by Kubový's attempts at the time to*

combine visual and audio elements in a single work, which corresponded to intermediate works, straddling two traditional categories - fine art and music (in the form of graphic music), poetry and fine art (in the form of visual poetry, in which Novák and Kolář were pioneers in this country), and poetry and music (in the form of phonic poetry, of which Novák was a protagonist)... Kubový did not wish to abandon the characteristics of the image, however modified... I remember well how right at the start of the nineties, Jiří Kolář urged me to hold an exhibition of Kubový's work in the House of Art in Brno, "because he is the most original Czech artist". Over the years Kubový also managed to establish friendly contacts with other artists he appreciated, whether their work was purely rationally controllable, combining the conceptual "formation of the rules of the game" with neo-constructivist articulation (Jan Kubiček, Pavel Rudolf), or whether it combined conceptual relations with a wide range of individually formulated methods of materialisation (Dalibor Chatrný, J.H. Kocman). And naturally there gradually appeared artists who like himself occupied isolated positions, above all Pavel Hayek, arranging his black and white paintings and photograms as autonomous structures, but with identifiable elements - vegetables, fruit, grass... Why do I mention all this? Because it is the factual content of Jiří Kubový's work, and also an integral part of his life, and all of that in some way influenced his work as an artist, as did the fact that all of his artefacts were produced in parallel with his everyday profession - but I believe that has now become increasingly the rule. How many artists today can devote themselves solely to their art? Of course, the situation was somewhat different under the former socialist system, especially in the main centres, and for well-known, although officially rejected, artists.

Isolation in Ústí nad Labem did of course have its advantages - it allowed Kubový to be in frequent and immediate contact with nature, in a region as visually unique and rich as České Středohoří. That is perhaps why a basis in the experience of nature has remained so crucial, even though from the start it has been transposed into a kind of (meta)symbol. The artist's most recent works, even if they do have new themes, above all the Sea, are again in part the outcome of an attempt to create an autonomous artwork by taking certain natural phenomena in the form of those (meta)symbols that can then, as visualised meanings, enter into certain correlations that we can characterise as conceptual. Those are primarily the elements themselves, or something that represents them for the artist's purposes. From the start we have encountered Clouds, thanks to which we can see the air around us. A few years later Clouds were joined by Birds, with the air as their lofty domain, and they can join the air with water and earth (and can fly!). Clouds are also one of the possible forms of water, out of which in Kubový's work eventually came the Sea, with the earth represented by Grass and various aspects of the horizon (including Volcanoes, which could not have been made by anyone other than an artist rooted in České Středohoří). For the most part, they are phenomena that are highly variable over time, and more traditional ways of representing them would yield debatable results. Kubový's uniqueness lies in the way he is able to generalise in a complex and visually momentous (meta)symbol, with the capacity to include a whole range of experiences with particular materialisations, which would represent a particular meaning. Kubový has found communicable (meta)symbols that we perceive as a generalisation of his and our own experiences of the details of reality... And visually they are so autonomous that they can enter into radically simplified interrelations and thereby form an autonomous artwork, created by the morphological and conceptual relations between those (meta)symbols. For we see these works as conceptual, despite their being synthetic and multi-layered. Jiří Kubový does not of course propagate the strictest forms of conceptualist or minimalist reduction (even though as far as I know he appreciates both as an art lover and collector); his own work is different, even if a conceptual evocation, materialisation, of



*relations is a key element in his work, but it is definitely not their sole aspect, one he would make an absolute. The concepts and relations embodied in his work are part of an internally structured whole, in which equal roles are played by a relation to the image and painting, and the desire to maintain an affiliation with the cultural framework that the painted picture represents for all of us in our European and American context. But a logical element of the artist's conceptual thinking remains a reflecting on the very characteristics of the image.*

*At a time when artists in various parts of the world were applying the conceptual thought then current to painting itself, or the very physical presence of the image, Jiří Kubový also began to explore those media. Unlike those other artists, he did not seek to isolate a particular aspect and make the theme his own "self-analysis"; he wanted to combine a dual method of conceptual thinking in a single work: to apply relations of essentially conceptual provenance, together with an evaluation of conceptual thinking, to the image itself (a reflection on the image as medium). It has to be said that his principle differed from the aim of certain artists abroad. He could not respect the form, codified in the Czech cultural and historical milieu, of the right-angled, most often rectangular image, whose surface is coated with a layer of paint. That codified form irked him, and led to his complete rejection of it. He understood that the image, including the painted picture, must be subjected to a fundamental revision that would logically lead to a rejection of that right-angled convention that (with its derivatives) fills museums of classical and modern art... Every collection of pictures was in fact a collection of squares and rectangles! In this country, Jan Kotík with his spatial paintings in the nineteen-sixties touched on the possibility of breaking from that convention. In the following decade, those works led him to conclusions as crucial as those reached by Kubový, his junior by more than a generation. (Unfortunately, Kotík's exile in west Berlin meant there was little opportunity in this country to follow his different, yet also remarkable, journey.) In the sixties a material appeared in this country that could also be painted on, and could be more or less freely cut to shape - hardboard. In it Kubový found a material that he has used to this day. Beginning with his earliest works, we realise that for Jiří Kubový, the quest for a new form of the image and the exploration of its function is linked with a second aspect, that of semantics, tying his work to the experience of nature around him. For theoretically he could have used entirely free forms, but practically, if he was to remain tied to that experience, he had to aim for forms that, while radically different from the right-angled picture, were verifiable as the (meta)symbols of natural phenomena, rooted in his entirely personal experience of the places he went to, and goes to still... Although he was initially sometimes attracted by the possibility of counterpointing a simple field with a substantially more complex, perhaps twisted detail, despite the desire to ask how a painted picture may look, there was a gradual reduction in his forms - but not of course to geometrical figures. His "language" has become ever richer in its morphology, and we clearly recognise that it is derived from individualised forms of the changeable and endlessly differentiated world of nature, in which geometrical form is mostly represented by a human creation (initially this was most commonly a Tower, in Kubový's most recent work a Ship, in the context of a theme that is now one of the most important, the Sea). We realise that what is perhaps the crucial paradox in Kubový's paintings is that thanks to their radical restructuring of the codified form of the image, he has managed (as few others have) to rehabilitate the image, and the painted image at that, at a time when it has been critically questioned, and when its definitive replacement by other, more viable media for art communication was prophesied. Kubový did not adhere to it as did a number of rather old-fashioned artists, including some of his own generation, but realised that it is a constant in our culture, and that it would be unnecessary to banish it completely, and he thereby - even if unintentionally - facilitated its rehabilitation, even for those somewhat conservative artists...*

*Kubový was able to do this thanks to his roots in nature, and his love for art made by others (something that is not the rule among artists, not even major ones).*

*For almost an entire decade, Kubový's work was typified by pictures with irregular formats, cut out of hardboard and painted according to the character of their individual configurations. That meant not always in line with the general ideas on a particular thing; earlier we could have said that sometimes one of the possible colours was respected, at other times it was strongly transposed as part of the concretisation of a particular meaning, as individual configurations and their colours entered into semantic relations, creating a certain concept. Those irregular forms, their reverse sides constructed so that they could be installed as low reliefs in precisely the position he chose, understandably brought with them a reflection on a further relation shared by Jiří Kubový's works: a relation with the wall of the room. We can understand that as an interaction sui generis, characterised by an awareness of the codified form of the image and its placing on walls. For many years that form of the relation between image and wall suited the artist, but gradually his investigations resulted in a new articulation. The most radical, and most significantly varied outcome of that articulation are Kubový's Nets (1980 - 1984), in which the surface of the image is most systematically and consistently examined. Kubový made his Nets by weaving exceptionally strong and stiff surgical thread into a regular grid of squares. That marked a fundamental transformation in Kubový's previous conception of the image: it ceased to be a surface (even if irregular) that could be painted and hung on a wall. The grid has another characteristic, it is matter / non-matter, and in it we see either the material of the thread or the non-material of empty space. That emptiness plays of course the role of the surface of the image, and therefore is related to codified rectangles of painted canvas. Making the artist's gesture even more marked, we realise that the Nets (also) belong to a tradition in modern art other than the tradition of the modernist picture, to the line opened by Marcel Duchamp, selecting and transferring a mass-produced item "into the world of art". Kubový made his impersonal nets from a prefabricated material that we perceive similarly to a found object; and because the very simplicity of the grid structure could not, in its rigidity, satisfy him, he opted - in accordance with his poeticism - for an intervention into it in the form of an additional small object, usually suspended from or tied to the net. It may be merely a feather; but the whole again creates that semantic conceptual relation that so interests the artist. Due to their fragility Kubový has not managed to preserve all of his Nets, and the circumstances of the time meant that they have never been exhibited... The new relation to the image that is explored in them is very rare in Czech art, and probably comes closest to the substitution of the image by a metal screen, which Václav Krůček arrived at in his investigation of the possibilities of monochrome, before his return from exile in Australia. Other similarly radical works are directly related to the Nets; some were created at the same time, others later. The most beautiful of those works consist solely of a rectangle made of rope, fixed directly to the wall by four nails. That is the most radical modification of Kubový's reflections on the codified image as object - associating it by means of the rectangular form and its interpretation by the painter. Sometimes very restrained painting evokes landscape painting, at other times the very use of paint is more important, as is familiar from informel, and in this way the artist opens up still more relations with the very history of modern painting, but we also find a rope rectangle with an object, most often a feather, attached as bearer of meaning.*

*Even though in time the artist was to return to cut-out areas, hardboard figures fixed to the wall, their syntax had changed. In them, the determining communicative role is played by the relation between the surfaces and a piece of string or rope. Interactions between those two so antithetical materials and their colour interpretations remain the constant determining*

relation now, in 2003, although in the interim there was another radical innovation: a painted picture, the shadow of a bird in flight, was suspended in space in various ways, creating purely spatial installations, sometimes with a further point of significance in the form of a connection between the bird, a new type of found object, i.e. a rock or rocks, and a rope. Each component of such a work has a different form (the bird is a painted area, the rope is a materialised line, the rock is a volume - irregular, authentic, natural) and the choice of components relates to the more complex significance of the whole - we can now deliberate whether it does not also have an existential accent. For Kubový, what is just as fundamental, if not more so, is the truly three-dimensional installation in space. We realise that his irregular pictures came close to an understanding of the installation as an artwork sui generis. The option of manipulating an irregular image on a wall led to that, and working with sets of several configurations then definitively confirmed that conception, both in their monumental dimensions, and in their capacity to respond to the characteristics of a particular space. During the nineties and at the beginning of the new decade, we have increasingly encountered installations that have become ever larger, and whose semantic starting point is usually the horizon... Initially, those were very minimalist, but extremely long works on the theme of Grass, often consisting of a single long rectangular-section bar, impersonally painted a uniform green, where the relations of meaning were generated by the locating of a small figure, a piece of wood or twist of wire, directly on the horizon, and later a taut rope, formulating a further relation to the surface of the wall. Again, the starting point was the experience of nature, perhaps a meadow, that allowed the artist to investigate another way of distinguishing the form of the codified image. While a horizontal line, two metres long, may be gradually modified by various uses of colour, the evocation of the horizon, extended to the earth or the sea, remained the basic theme. Sometimes that kind of concretisation becomes superfluous, and there remain only nameless relations between a number of irregular flat figures and the lines connecting them. Here the artist touches on the possibility of articulating his relations in a more generalised form, merely by visual means, using the experience of his work to date... Another new aspect that appeared in the nineties is a new morphological and colour modification of the irregular wall-mounted image. In a number of variations on what is perhaps the artist's most fundamental motif, and one that yields so many connotations, that of birds, Kubový has gradually linked up a number of birds, which partially overlap. Sometimes he cuts them all out as outlines, sufficiently broad but still just lines, sometimes he combines lines with areas. In these works, "sufficiently broad" lines are ones that can be painted on. And here the colours and syntax of the painting become the key to the entire work. The artist has long ceased to respect any ties between the true natural colours and the colours of his paintings. On the contrary, he has increasingly developed a range of relations formed by the very possibilities of the colour composition: a work consists in linked "shadows" and outlines of three birds, two of them have regular geometrical stripes, the third is monochrome... These are not the colours of the world of nature, but those of the artificial world of modern art. His birds therefore - is this conceptual, or postmodern? - unfold a play of references beyond the world of perceived nature, into that artificial world... It is in fact logical; we mentioned that Kubový also admires the work of his contemporaries. Why then would he not play out the possibilities offered by the very phenomenon of painting, and that are for us a reference to the various languages that individual painters, or schools of painters, identified with? And then make a theme of, or highlight, the very artificiality of the phenomenon of painting, when the individual languages of painting do not respect the "natural" outline of the bird, but create their own "artistic" visual constellation out of a number of fragments of various birds. The semantics of the meta(symbol) of the bird is important, but the examination of what it is to paint is more important still.

*Initially, in the seventies, drawings only occasionally accompanied the artist's search for and discovery of new forms of the image; later they appeared in systematic cycles, and since the beginning of the nineties have been an integral part of his work. The themes are analogous to those we find in his paintings, but it is clear that Kubový is interested in the specific characteristics of drawing that make it a unique medium. The various ways of articulating a particular theme are a means for the aesthetic and semantic modification of a given meaning, represented by a selected (meta)symbol. For that reason Kubový produces his drawings in relatively large series - the varieties of the visual representation of a more or less identical meaning are created by individual morphological and semantic variations; while we would subsume them under a single name, it is possible to find differences between them, differences made apparent by the power of their non-verbal semantics that can be optimally applied thanks to the subtle possibilities of drawing. Among the key series are Clouds, based on an identical outline. In the nineties we see new techniques, alongside drawings in pencil or coloured crayons. They are clearly based on the artist's experience with his distinctive forming of the surface of the image - cutting into it, layering a collage of details; in the Birds cycle (1990) we see an entirely original modification of works on paper, as tin has been poured over certain parts of the outlines. This technique, recalling various Czech customs, is taken into a new context, where it brings its specific visual quality and set of references. At Galerie Na bidýlku in Brno, just as important as the two large installations prepared especially for the gallery, where it was possible to see the most recent form of the artist's perennial themes - Clouds and Birds, were the Mediterranean drawings (2001 - 2002), the first time they had been exhibited as a series. In them too, the starting point is a specific landscape, but that visual experience (not only visual, but also sensual and emotional) is again transposed, reduced as far as possible to the discovery of the variety of possible relations between two kinds of drawing: an outline drawn in black pencil, and freehand watercolour. An aesthetic correlation of meanings is developed between two primary forms of the language of art, which proves itself capable of perfectly bringing out the significance, the conceptual aspect of the whole. In line with the artist's practice, leading to the discovering of a range of possibilities from a particular basic definition, we find among these works several that are truly minimal, as well as those where one or both records - pencil and watercolour - are substantially more complex. In the cycle as a whole, there are again those differences that, while it is hard to distinguish between them verbally, are visually quite apparent, literally "at first sight". A set of drawings, quite unambiguously named Drawings on Wood (1994 - 1998), occupy a special place in Jiří Kubový's work. All are on boards of identical A3 format, with the longer side vertical. In most the drawing is very subtle, but they diverge, sometimes more, sometimes less, from the traditional form of a drawing, starting with the choice of the base. In almost all of them we find a square, or part of a square, defined by hammering in nails; they define the surface, marked out in white thread (probably an echo of the artist's wall-mounted rope rectangles). Other interventions sometimes appear directly on the thread, or in the area they define; those may be objects long familiar in the artist's iconography, such as feathers, but there are also minimalistic instances of colour or lyrical traces of coloured pencils. In any event these works are different from classical drawings, just as the artist's pictures and installations are different from codified paintings on canvas. Only the subtlety of the interventions and the relations created between them point to the classical conception of painting; the aim is again, of course, to modify our idea of the painting and fill it with a new message.*

*I believe that right at the beginning of his work, Jiří Kubový managed to find a distinctive, and at the same time contemporary theme, one that differed substantially from the largely analytical approaches popular at the time, by combining a number of phenomena,*

*representing various forms of conceptual thought, into a more complex whole. He has developed that theme to this day, and his approach has long been a personal and individual manifesto. And it seems it can be further modified and enriched, and this internally coherent and living body of unique work is gradually being extended.*

*Jiří Valoch, 2001*

---

K velice podstatným osobnostem české výtvarné scény patří jistě Jiří Kubový, musíme ovšem přiznat, že jeho dílu byla věnována mnohem menší pozornost, než by skutečně zasluhovalo. Podíl na tom má jistě fakt, že umělec žije celý život v Ústí nad Labem, což donedávna žádné centrum aktuálního umění nebylo, v minulém režimu během normalizace byl navíc typus jeho tvorby podle oficiálních požadavků nepřijatelný (a pro umělce samého byly nepřijatelné ideologické požadavky, jimž se bylo nutno podřizovat), ale jistý podíl na tom, že je někdy přijímáno poněkud zdrženlivěji, mají i samotné charakteristiky autorova díla – těžko se zařazuje, neztotožňuje se s žádným dobovým programem, je radikální jinak, než jsou radikální zastánci jiných uměleckých názorů. Nejvíce u něj zřejmě irituje to, že zůstává určitými vazbami zakotven ve vizuálně vnímané realitě, především v přírodě a jejích fenoménech, ale reflektuje je naprosto oproštěně a nově. Také zůstává věren fenoménu obrazu, ovšem jeho podobu od počátku svého usilování ozvláštňuje tak důsledně a rasantně, že je v tomto aspektu srovnatelný snad pouze s dílem Jana Kotíka. Výstava v Galerii Caesar, kterou koncipoval sám umělec, je právě z tohoto hlediska velice cenná, protože de facto poprvé konfrontuje vůbec první realizace z roků 1973 a 1974 s díly vůbec nejoprotěnějšími (vznikaly v rocích 1982 a 1983) a s nejnovějším cyklem *Krajin* (2005). Jako by to byla jakási zkratkovitá retrospektiva, jež nám dovoluje uvědomit si, co u Kubového zůstává trvale přítomno a co se v jeho díle proměnilo ... Zároveň si uvědomujeme, že první tvůrčí údobí dosud prakticky nebylo na žádné podstatné výstavě představeno. Když jsem zmínil spríznění s Janem Kotíkem, chtěl jsem tím upozornit na fakt, že oba tito umělci velice radikálně proměnili kodifikovanou podobu obrazu – zrušili konvenci pravoúhlého formátu, nejčastěji čtverce nebo obdélníku, jako nezbytného předpokladu či základu dalších malířských zásahů ... Umělci všech názorových denominací považovali a stále považují tyto elementární pravidelné geometrické útvary za adekvátní východisko pro další práci. Pouze tito dva autoři v našem kontextu optimálnost kodifikované podoby obrazu zpochybnili a tematizovali – což bylo možné právě díky výraznému nástupu konceptuálního myšlení na konci šedesátých let a v letech sedmdesátých. Jako určitý způsob konceptuálního zpochybnění obvyklé formy obrazu můžeme vnímat všechny obrazy Jiřího Kubového, počínaje těmi nejstaršími. Vidíme, že obvyklou, standardizovanou podobu obrazu vystřídal důsledně nepravidelnými vyřezávanými útvary, které přesně korespondovaly s namalovanými formami. Mohli bychom říci, že ostatní umělci podřizují své nejrůznější typy obrazových artikulací kodifikovanému obdélníku nebo čtverci, zatímco Kubový naopak podřizuje samu formu obrazu své vizuální artikulaci. Takový radikální přístup byl zřejmě vůbec možný díky tomu, že se především v nejdůslednějších typech analytické malby (jež byla de facto aplikací konceptuálního myšlení na samotnou fenomenalitu obrazu) v sedmdesátých letech samy danosti a charakteristiky obrazu stávaly jeho novým tématem. Kubový ovšem nepracuje pouze takto analyticky, jak to známe od několika zahraničních autorů, ale zapojuje toto zpochybnění tradičního obrazu do nové, poměrně komplexní výpovědi. Klíčovým aspektem těchto obrazů

je nejen překvapivá novost vyřezaného tvaru, ten je pouhou součástí, je ještě kombinován s lineárními prvky v podobě dřevěných tyček a (nebo) drátů. Teprve propojením takové, morfologicky velice objevené tvarové sestavy vzniká základ, který je potom ještě malířsky pojednán ... Snad můžeme také tyto tehdejší poměrně velice komplexní vizuální sestavy chápat jako sui generis reflexy konceptuálního myšlení. V tehdejších Kubového malbách byla tematizována nejen komplementárnost geometrických a organických forem, na samotných pomalovaných plochách se ještě setkávaly různé typy autorských rukopisů, třeba různé způsoby malířské abstrakce od geometrické po lyrickou, ale dokonce i různé figurální motivy, někdy odkazující ke světu masové komunikace. Jsou to tedy velice komplexní, polymorfní, ale také polyfonní díla, jejich sdělení je artikulováno jako vzájemný vztah celé řady jazyků moderního umění. Naprosto originálním aspektem bylo i začlenění třeba svítících žárovek nebo funkčních zvukových reproduktorů. Tyto technické prvky jednak byly nositeli dalších konotací, ale zároveň byly také uplatněny ve své původní funkci – součástí takového typu obrazu se tedy stávaly svítící žárovky nebo reproduktorem vysílané zvuky. Začlenění světla nebo zvuku jako nové komponenty obrazu nám také signalizuje Kubového spřízněnost s protagonisty „nové citlivosti“ šedesátých let. Jako by chtěl, v již pozměněných podmínkách, syntetizovat něco z toho, co přinesli do světa výtvarného umění oni ... Je pouze věcí dnešní interpretace, budeme-li charakterizovat první Kubového obrazy jako velice komplexní koncepty nebo přičkneme-li jim již jisté předjímání postmoderního myšlení. Pro ten „konceptuální výklad“ hovoří další redukce obrazové syntaxe, kterou můžeme sledovat v další cestě autorovy tvorby. Pořád přitom byl mimořádně originálním tvůrcem, jehož místo v československém výtvarném dění zůstávalo po celá tři desetiletí stejně významné. Konstantou celého díla Jiřího Kubového je zkoumání a tematizace samotné podoby obrazu, ovšem mění se jeho syntax. Oprošťuje se a v nejradiálnějších případech vede až k úplnému zrušení i onoho zbytku tradiční obrazové roviny, kterou do té doby autor ještě zhodnocoval. To platí především o celém cyklu Sítě z počátku osmdesátých let a o souboru maleb, u nichž jsou barvy nanášeny na nejminimálnější možný útvar – obrys obdélníku, vytvořený z provazu, vypnutého mezi hřebíky na ploše zdi. Zajímavé přitom je, že tyto provazové obdélníky jsou interpretovány zásahy barvou tak, že de facto vytvářejí určitý minimální, ale sémanticky identifikovatelný koncept krajiny – nebo dřív možná krajinomalby v jakýchsi základních barevných charakteristikách. Síť jsou již komplexnější, i když také zde je minimalisticky uplatněna nosná struktura – větší část cyklu je tvořena celými rastry vypjatých bílých sítí, do kterých je pouze minimálně intervenováno drobnými předměty, zase odkazujícími ke světu přírody či reflektujícími vztah člověka a přírody. Ovšem na některých najdeme celé sestavy drobných větviček, které tvoří svými přírodními organickými formami jakousi konceptuální vazbu s přesným, racionálním řádem linií. Celý soubor Kubového Sítí patří bezpochyby k nejpozoruhodnějším příkladům radikální minimalizace a dematerializace v československém umění, srovnatelný s podobnými příklady na světové scéně – a jeho jedinečnost a specifikum najdeme v reflexi vztahu člověka a přírody, kterou můžeme zase vnímat jako jednu z podob konceptuálního myšlení. Vidíme tedy, že tento umělec rozvíjí svoji bytostnou problematiku stále dál i v době, kdy se objevily na mezinárodní scéně nové, naprosto odlišné fenomény – a neidentifikuje se s nimi, jak by to činil umělec, kterého by charakterizovalo dřív postmoderní myšlení. Že je typem takového tvůrce, pro kterého je stále důležité zkoumání určité problematiky, která souvisela s nástupem konceptuálního myšlení, to stvrzuje struktura celého jeho díla až do dneška. Přitom ovšem dokáže velice originálně proměňovat a modifikovat to, k čemu dospěl. Prefabrikované rýsovací destičky využil velice komplexně, i když jednotlivé zásahy byly většinou skoro minimální – přitom ovšem zároveň přiznal, že to jsou sui generis nalezené objekty. Na nich pak v početném cyklu, symptomaticky nazvaném Kresby na dřevě (1994), rozvinul škálu možných zásahů, jak kresbu skutečně realizovat, počínaje skutečným rýsováním a kreslením pastelkami přes malbu

až po vypínání barevných nití mezi přitlučenými hřebíčky (což nám připomene autorovy malby na provazech). Realizace přitom působí na první pohled subtilně a oproštěně, ale zase se na nich v podobě jednoduchého grafického znaku objeví umělcovy klíčové významy, ať je to pták, mrak či vrchol nějakého kopce. Tvorba Jiřího Kubového je tedy stále spjata s pojmy, které ji vztahují k našim zkušenostem ze světa kolem nás – zůstává ovšem přitom stále morfologicky oproštěnější a oproštěnější. Oproštěnost umělcových děl ovšem není oproštěností minimalistických či neokonkrétistických struktur (i když není nezajímavý fakt, že právě s umělci takové orientace se cítí většinou nejvíce spřízněni a také mezi nimi často nalézají své osobní přátele). Jeho vlastní cesta ovšem nevede k naprosto neosobní artikulaci, i když postupně používaných forem stále ubývá, takže zatím k nejlapidárnějším řešením jeho problematiky patří především realizace ze souboru Krajina, vznikající v roce 2005. Ale ani zde jeho specifická redukce nevede k čisté geometrii, ta je právě jen součástí sémanticky i syntakticky složitějšího celku. Většinou zde dominují dvě rovnoběžné horizontály, které můžeme vnímat jako znaky země a oblohy, ty jsou spojeny většinou diagonálou, ovšem na obou metrových horizontálách najdeme umístěny zase pro umělcovu práci tak charakteristické nepravidelné organické formy, které přes svou tvarovou oproštěnost fungují jednak jako konceptuální protipól ryzí geometrie horizontál a diagonál, ale také reprezentují zase jiné znakové systémy, které nám dovolují vnímat je jako odkazy k některým fenoménům přírody, vnímané námi kolem nás. Jsou to tedy jakési znaky krajiny, sice krajně redukované, ale není to nic, co by vylučovalo významovost. A to nejdůležitější – všechny tyto elementy jsou samozřejmě barevně pomalovány, takže je to zase nová podoba umělcových obrazů. Neboť Jiří Kubový se nechce vzdávat specifických možností obrazu, ale chce je maximálně inovovat v souladu s některými způsoby umělecké komunikace, které přineslo umění šedesátých a sedmdesátých let minulého století – minimal art, konceptuální umění ... Jeho cesta je vzácná právě tím, že se obohacuje o nové prostředky a nové myšlenkové postupy, ale přitom se jeho dílo – byť v nejminimálnější podobě – stále vztahuje ke klasickému médiu malby a ke klasickým syžetům, které bývaly jejich prostřednictvím zobrazovány. Je to umělec, který se zcela nevzdal obou těchto aspektů, ale modifikoval a ozvláštnil je v našem prostředí asi nejdůsledněji a nejoriginálněji.

Jiří Valoch 2003

---

Dříve a nyní.

K velice podstatným osobnostem české výtvarné scény patří jistě Jiří Kubový, musíme ovšem přiznat, že jeho dílo byla věnována mnohem menší pozornost, než by skutečně zasluhovalo. Podíl na tom má jistě fakt, že umělec žije celý život v Ústí nad Labem, což donedávna žádné centrum aktuálního umění nebylo, v minulém režimu během normalizace byl navíc typus jeho tvorby podle oficiálních požadavků nepřijatelný (a pro umělce samého byly nepřijatelné ideologické požadavky, jimž se bylo nutno podřizovat), ale jistý podíl na tom, že je někdy přijímáno poněkud zdrženlivěji, mají i samotné charakteristiky autorova díla – těžko se zařazuje, neztotožňuje se s žádným dobovým programem, je radikální jinak, než jsou radikální zastánci jiných uměleckých názorů. Nejvíce u něj zřejmě irituje to, že zůstává určitými vazbami zakotven ve vizuálně vnímané realitě, především v přírodě a jejích fenoménech, ale reflektuje je naprosto oproštěně a nově. Také zůstává věren fenoménu obrazu, ovšem jeho podobu od počátku svého usilování ozvlášťňuje tak důsledně a rasantně,

že je v tomto aspektu srovnatelný snad pouze s dílem Jana Kotíka. Výstava v Galerii Caesar, kterou koncipoval sám umělec, je právě z tohoto hlediska velice cenná, protože de facto poprvé konfrontuje vůbec první realizace z roků 1973 a 1974 s díly vůbec nejoproštěnějšími (vznikaly v rocích 1982 a 1983) a s nejnovějším cyklem *Krajín* (2005). Jako by to byla jakási zkratkovitá retrospektiva, jež nám dovoluje uvědomit si, co u Kubového zůstává trvale přítomno a co se v jeho díle proměnilo ... Zároveň si uvědomujeme, že první tvůrčí údobí dosud prakticky nebylo na žádné podstatné výstavě představeno. Když jsem zmínil spříznění s Janem Kotíkem, chtěl jsem tím upozornit na fakt, že oba tito umělci velice radikálně proměnili kodifikovanou podobu obrazu – zrušili konvenci pravoúhlého formátu, nejčastěji čtverce nebo obdélníku, jako nezbytného předpokladu či základu dalších malířských zásahů ... Umělci všech názorových denominací považovali a stále považují tyto elementární pravidelné geometrické útvary za adekvátní východisko pro další práci. Pouze tito dva autoři v našem kontextu optimálnost kodifikované podoby obrazu zpochybnili a tematizovali – což bylo možné právě díky výraznému nástupu konceptuálního myšlení na konci šedesátých let a v letech sedmdesátých. Jako určitý způsob konceptuálního zpochybnění obvyklé formy obrazu můžeme vnímat všechny obrazy Jiřího Kubového, počínaje těmi nejstaršími. Vidíme, že obvyklou, standardizovanou podobu obrazu vystřídal důsledně nepravidelnými vyřezávanými útvary, které přesně korespondovaly s namalovanými formami. Mohli bychom říci, že ostatní umělci podřizují své nejrůznější typy obrazových artikulací kodifikovanému obdélníku nebo čtverci, zatímco Kubový naopak podřizuje samu formu obrazu své vizuální artikulaci. Takový radikální přístup byl zřejmě vůbec možný díky tomu, že se především v nejdůslednějších typech analytické malby (jež byla de facto aplikací konceptuálního myšlení na samotnou fenomenalitu obrazu) v sedmdesátých letech samy danosti a charakteristiky obrazu stávaly jeho novým tématem. Kubový ovšem nepracuje pouze takto analyticky, jak to známe od několika zahraničních autorů, ale zapojuje toto zpochybnění tradičního obrazu do nové, poměrně komplexní výpovědi. Klíčovým aspektem těchto obrazů je nejen překvapivá novost vyřezaného tvaru, ten je pouhou součástí, je ještě kombinován s lineárními prvky v podobě dřevěných tyček a (nebo) drátů. Teprve propojením takové, morfologicky velice objevené tvarové sestavy vzniká základ, který je potom ještě malířsky pojednán ... Snad můžeme také tyto tehdejší poměrně velice komplexní vizuální sestavy chápat jako sui generis reflexy konceptuálního myšlení. V tehdejších Kubových malbách byla tematizována nejen komplementárnost geometrických a organických forem, na samotných pomalovaných plochách se ještě setkávaly různé typy autorských rukopisů, třeba různé způsoby malířské abstrakce od geometrické po lyrickou, ale dokonce i různé figurální motivy, někdy odkazující ke světu masové komunikace. Jsou to tedy velice komplexní, polymorfní, ale také polyfonní díla, jejich sdělení je artikulováno jako vzájemný vztah celé řady jazyků moderního umění. Naprosto originálním aspektem bylo i začlenění třeba svítících žárovek nebo funkčních zvukových reproduktorů. Tyto technické prvky jednak byly nositeli dalších konotací, ale zároveň byly také uplatněny ve své původní funkci – součástí takového typu obrazu se tedy stávaly svítící žárovky nebo reproduktorem vysílané zvuky. Začlenění světla nebo zvuku jako nové komponenty obrazu nám také signalizuje Kubového spřízněnost s protagonisty „nové citlivosti“ šedesátých let. Jako by chtěl, v již pozměněných podmínkách, syntetizovat něco z toho, co přinesli do světa výtvarného umění oni ... Je pouze věcí dnešní interpretace, budeme-li charakterizovat první Kubového obrazy jako velice komplexní koncepty nebo přiřkneme-li jim již jisté předjímání postmoderního myšlení. Pro ten „konceptuální výklad“ hovoří další redukce obrazové syntaxe, kterou můžeme sledovat v další cestě autorovy tvorby. Pořád přitom byl mimořádně originálním tvůrcem, jehož místo v československém výtvarném dění zůstávalo po celá tři desetiletí stejně významné. Konstantou celého díla Jiřího Kubového je zkoumání a tematizace samotné podoby obrazu, ovšem mění se jeho syntax. Oprošťuje se a v nejradičálnějších případech vede až k úplnému



zrušení i onoho zbytku tradiční obrazové roviny, kterou do té doby autor ještě zhodnocoval. To platí především o celém cyklu *Sítě* z počátku osmdesátých let a o souboru maleb, u nichž jsou barvy nanášeny na nejminimálnější možný útvar – obrys obdélníku, vytvořený z provazu, vypnutého mezi hřebíky na ploše zdi. Zajímavé přitom je, že tyto provazové obdélníky jsou interpretovány zásahy barvou tak, že de facto vytvářejí určitý minimální, ale sémanticky identifikovatelný koncept krajiny – nebo dřív možná krajinomalby v jakýchsi základních barevných charakteristikách. Sítě jsou již komplexnější, i když také zde je minimalisticky uplatněna nosná struktura – větší část cyklu je tvořena celými rastry vypjatých bílých sítí, do kterých je pouze minimálně intervenováno drobnými předměty, zase odkazujícími ke světu přírody či reflektujícími vztah člověka a přírody. Ovšem na některých najdeme celé sestavy drobných větviček, které tvoří svými přírodními organickými formami jakousi konceptuální vazbu s přesným, racionálním řádem linií. Celý soubor Kubového *Sítí* patří bezpochyby k nejpozoruhodnějším příkladům radikální minimalizace a dematerializace v československém umění, srovnatelný s podobnými příklady na světové scéně – a jeho jedinečnost a specifikum najdeme v reflexi vztahu člověka a přírody, kterou můžeme zase vnímat jako jednu z podob konceptuálního myšlení. Vidíme tedy, že tento umělec rozvíjí svoji bytostnou problematiku stále dál i v době, kdy se objevily na mezinárodní scéně nové, naprosto odlišné fenomény – a neidentifikuje se s nimi, jak by to činil umělec, kterého by charakterizovalo dřív postmoderní myšlení. Že je typem takového tvůrce, pro kterého je stále důležité zkoumání určité problematiky, která souvisela s nástupem konceptuálního myšlení, to stvrzuje struktura celého jeho díla až do dneška. Přitom ovšem dokáže velice originálně proměňovat a modifikovat to, k čemu dospěl. Prefabrikované rýsovací destičky využil velice komplexně, i když jednotlivé zásahy byly většinou skoro minimální – přitom ovšem zároveň přiznal, že to jsou sui generis nalezené objekty. Na nich pak v početném cyklu, symptomaticky nazvaném *Kresby na dřevě* (1994), rozvinul škálu možných zásahů, jak kresbu skutečně realizovat, počínaje skutečným rýsováním a kreslením pastelkami přes malbu až po vypínání barevných nití mezi přitlučenými hřebíčky (což nám připomene autorovy malby na provazech). Realizace přitom působí na první pohled subtilně a oproštěně, ale zase se na nich v podobě jednoduchého grafického znaku objeví umělcovy klíčové významy, ať je to pták, mrak či vrchol nějakého kopce. Tvorba Jiřího Kubového je tedy stále spjata s pojmy, které ji vztahují k našim zkušenostem ze světa kolem nás – zůstává ovšem přitom stále morfologicky oproštěnější a oproštěnější. Oproštěnost umělcových děl ovšem není oproštěností minimalistických či neokonkrétních struktur (i když není nezajímavý fakt, že právě s umělci takové orientace se cítí většinou nejvíce spřízněni a také mezi nimi často nalézá své osobní přátele). Jeho vlastní cesta ovšem nevede k naprosto neosobní artikulaci, i když postupně používaných forem stále ubývá, takže zatím k nejlapidárnějším řešením jeho problematiky patří především realizace ze souboru *Krajina*, vznikající v roce 2005. Ale ani zde jeho specifická redukce nevede k čisté geometrii, ta je právě jen součástí sémanticky i syntakticky složitějšího celku. Většinou zde dominují dvě rovnoběžné horizontály, které můžeme vnímat jako znaky země a oblohy, ty jsou spojeny většinou diagonálou, ovšem na obou metrových horizontálách najdeme umístěny zase pro umělcovu práci tak charakteristické nepravidelné organické formy, které přes svou tvarovou oproštěnost fungují jednak jako konceptuální protipól ryzí geometrie horizontál a diagonál, ale také reprezentují zase jiné znakové systémy, které nám dovolují vnímat je jako odkazy k některým fenoménům přírody, vnímané námi kolem nás. Jsou to tedy jakési znaky krajin, sice krajně redukované, ale není to nic, co by vylučovalo významovost. A to nejdůležitější – všechny tyto elementy jsou samozřejmě barevně pomalovány, takže je to zase nová podoba umělcových obrazů. Neboť Jiří Kubový se nechce vzdávat specifických možností obrazu, ale chce je maximálně inovovat v souladu s některými způsoby umělecké komunikace, které přineslo umění šedesátých a sedmdesátých let minulého století – minimal art, konceptuální umění ... Jeho

cesta je vzácná právě tím, že se obohacuje o nové prostředky a nové myšlenkové postupy, ale přitom se jeho dílo – byť v nejminimálnější podobě – stále vztahuje ke klasickému médiu malby a ke klasickým syžetům, které bývaly jejich prostřednictvím zobrazovány. Je to umělec, který se zcela nevzdal obou těchto aspektů, ale modifikoval a ozvláštnil je v našem prostředí asi nejdůsledněji a nejoriginálněji.

Jiří Valoch 2005

Although Jiří Kubový is certainly one of the most significant personalities in the area of Czech Art, we must admit that his work has received much less attention than it has deserved. Part of the reason for this is that the artist has spent his entire life in Ústí nad Labem, which has never been a centre for contemporary art, and in the previous regime during so-called normalisation, he was also the type whose work was considered unacceptable according to official demands (and the ideological demands put upon him to subordinate were unacceptable to the artist himself), but there is a certain share in that is sometimes received as a bit more restrained, and even the artist's own characteristics in his work have this—it's difficult to categorise, it's not associated with any programme of the time, it's radical in a different way from radical advocates of other artistic opinions. What is more, it irritates in that it remains by certain ties anchored in the visually perceived reality, especially in nature and its phenomena, but it reflects reality absolutely disengaged and anew. There remains fidelity in the phenomenon of the image, however its form from the beginning of its aspiration calls attention to itself so consistently and strongly, that in this aspect it is comparable perhaps only to the work of Jan Kotlík. The exhibition in Galerie Caesar, conceived by the artist himself, is actually from this perspective quite worthwhile, because it *de facto* confronts for the first time the very first achievements from the years 1973 and 1974 with the works which are the most disengaged (created in the years 1982 and 1983) and with the newest cycle *Krajiny* (*Landscapes*, 2005). It is like a concise retrospective, if we allow ourselves to be aware of it, of what stayed present with Kubový and what in his works has changed . . . At the same time we are aware that the artist's first period has practically never been introduced in any exhibition. When I made the connection between Jan Kotlík, I wanted to point out the fact that both of these artists quite radically changed the codification of the form of the painting—they broke the conventions of the right-angle format, most often the square or the rectangle, as unnecessary preconditions and the basis of other painter attacks . . . Artists of all opinion categories considered and still consider these elementary ruled geometric forms as an adequate perspective for further works. Only these two artists in the Czech context image challenged and thematised the optimisation of codified forms—which was possible actually due to the significant approach of conceptual thinking at the end of the 1960s and in the 1970s. As a certain method of the conceptual challenging of the ordinary form of the painting, we must take in all the paintings of Jiří Kubový, beginning with the earliest. We see that he substituted the ordinary, standardised form of the painting with rigorously irregular cut-out shapes, which precisely corresponded to the painted forms. We could say that other artists subordinated their most various types of painted articulations in codified rectangles or squares, while Kubový on the other hand subordinated the form of the painting itself in its visual articulation. Such a radical approach was really only possible due to the fact that above all in the most rigorous types of analytical painting (which were *de facto* application of conceptual thinking on the phenomenality of the painting itself) in the 1970s, the given qualities and characteristics of the painting themselves became his new theme. Kubový however does not work only according to this analysis, as we know do several foreign artists,

but he connects this subordination of the traditional painting to a new, relatively complex expression. The key aspect of these paintings is not only the surprising newness of the cut-out form, that is merely a part, it is a further combining with linear elements in the form of wooden sticks and/or wires. For the first time connected in such, morphologically quite expressive formal compositions, a foundation is created which is then afterwards treated in a painterly fashion . . . Perhaps we can also understand these at that time relatively complex visual compositions as *sui generis* reflexes to conceptual thinking. In Kubový's paintings of the time, not only the complementariness of geometric and organic forms was thematised, on the same painted surfaces different types of the artist's signature met—perhaps different methods of painting abstraction, from geometric to lyrical, and even various figurative motifs, sometimes making reference to the world of mass communication. These are thus quite complex, polymorphous, but also polyphonic works, whose communication is articulated as a reciprocal relationship with whole series of idioms in modern art. One totally original aspect was the integration for example of illuminated light bulbs or functional sound speakers. These technical elements were the vehicles of other connotations, but at the same time there were also exercising their original functions—components of this type of painting were then lights constantly shining or speakers playing sounds. Integrated light or sound as new components of a painting signalise to us Kubový's kinship with protagonists of the “new sensitivity” of the 1960s. It's as if he wanted in these altered conditions, to synthesise something out of them, which they themselves brought into the world of art . . . It is simply a case of today's interpretation, whether we characterise Kubový's first paintings as quite complex concepts or whether we attribute to them a certain anticipation of postmodern thinking. Other reductions in painting syntax speak for this “conceptual interpretation”, which we can follow in another stream of the artist's work. He was always at the time an exceptionally original artist, whose place in Czechoslovak art has still remained important after three decades. The constant in the entire *oeuvre* of Jiří Kubový is experimentation and thematisation of the form of the painting itself, although its syntax changes. It frees itself and in the most radical examples, leads to complete dissolution, even of the remnants of traditional painting, which in that era the artist still appreciated. This is true primarily in the entire cycle *Sítě* (*Networks*) from the early 1980s, and in a group of paintings in which the colours are applied in the most minimal form possible: the outline of a rectangle, created with twine, stretched between nails on a wall surface. At the same time it is interesting in that this twine rectangles are interpreted attacks against paint, in that they *de facto* create a certain minimal, but semantically identifiable concept of landscape—something earlier possibly in landscapes done with basic colour characteristics. The networks are more complicated still, even if here they are also minimalistically freeing the structure of the vehicle—the greater part of the cycle is made up completely of cross-hatching of tense white meshes, into which small objects, again referring to the world of nature or reflecting the relationship of man and nature, only minimally intervene. However in some of them we find whole configurations of small twiglets, which in their natural organic forms create a sort of conceptual bond with the precise rational straight line. The entire group of Kubový's *Networks* are definitely one of the most wonderful examples of radical minimalisation and dematerialisation in Czechoslovak art, comparable to similar examples on the world scene—and his uniqueness and specificability we find in the reflection of the relationship of man and nature, which we must again perceive as one of the forms of conceptual thinking. We see now that this artist is developing his existential problems still further in the time when new, completely different phenomena are arriving on the international scene—and he does not identify with them, as would an artist earlier characterised as postmodern. He is the type of artist for whom it is still important to explore certain problems which are in conjunction with the commencement of conceptual thinking, confirmed in the structure of his entire work up to the present day. At the same time however

it shows it can quite originally transform and modify that which it has grown into. He took advantage of prefabricated lined tablets in quite complex ways, even when the individual attacks were for the most part almost minimal—simultaneously of course he admits however that they are *sui generis* found objects. On these then in a large cycle, symptomatically called *Kresby na dřevě* (*Drawings on Wood*, 1994), he developed a scale of possible assaults on how to actually realise a drawing, beginning with actual lines and drawing with pastels to painting to stretching coloured thread between driven nails (reminiscent of his paintings on twine). The realisation at the same time works at first glance subtly and freely, but again in these in the form of simple graphic symbols artistic key significance is discovered, whether it be a bird, a cloud, or the peak of some hill. The work of Jiří Kubový is thus still connected with the concepts that relate to our experience of the world around us—staying however simultaneously still freer and freer morphologically. Freeing up of artistic works however is not the freeing up of minimalist or neo-concretist structures (even if the not uninteresting fact exists that actually with artists such orientation is felt in the majority as the most kindred and also among them often makes personal friends). His own path however does not lead to completely impersonal articulation, even when successively used forms keep diminishing, so that meanwhile the most concise solution to his problem have been above all the realisations from the collection *Landscapes* in 2005. But not even here does his specific reduction lead to clean geometry, it is actually only a component of semantics and a syntactically more complex whole. The majority here are dominated by two parallel horizontal lines, which we can perceive as symbols of the earth and sky; these are connected for the most part by a diagonal, however on both metre-long horizontals we find located again in the artist's work such characteristic irregular organic forms, which through their formal freeness function on one hand as a conceptually opposite pole of clean geometry horizontal and diagonal, but on the other hand also represent again another symbol system, which allows us to perceive them as references to several phenomena of nature which we see around us. They are thus a sort of symbol of landscape, though extremely reduced, but it is not something that would eliminate significance. And what is more, all of these elements are of course painted in colours, thus it is again a new form of the artist's work. Whether or not Jiří Kubový wants to abandon the specific possibilities of painting, he wants to maximally innovate in conjunction with several methods of artistic communication which were brought to art in the 1960s and 1970s: minimal art, and conceptual art . . . His path is rare, in that it enriches itself in new media and new theoretical approaches, but at the same time his work—even in the most minimal form—still applies itself to the classic medium of painting and to classic subjects which have been pictured through that medium. He is an artist who has not given up either of these aspects, but modified and called attention to them, and in our context probably the most rigourously and most originally.

Jiří Valoch 2005