

VALEČKA





JAROSLAV VALEČKA

ZWISCHEN WELTEN – WORLDS IN BETWEEN

TRAUM VOM NORDEN

Für den am 27. Oktober 1972 in Prag geborenen Künstler erweist sich vor allen Dingen die Landschaft Nord-Böhmens als schier unerschöpfliches Inspirations-Reservoir, zumal er sich von klein auf dieser reizvollen Berglandschaft (ganz besonders dem Dorf Líska im Lausitzer Gebirge, wo er als Kind lebte) zutiefst verbunden fühlt. Sei es, weil die Seelen kleiner Menschen in besonderer Weise beeindruckbar sind oder sei es, weil die wechselvolle Geschichte dieses Landstrichs eigentümliche, einzigartige Kontraste in ihm gesetzt hat.

Bei der Referenz auf den Norden geht es – wie sich im Folgenden noch deutlich zeigen wird – in Valečkas Fall weniger um Geographisches, als vielmehr um literarische und kunsthistorische Konnotationen und Implikationen des Begriffs.

Die menschliche Sprache ist nicht gänzlich akkurat. Besonders dann nicht, wenn sprachlicher Ausdruck dazu herangezogen wird, Geisteszustände fasslich zu machen.

Am Phänomen „Traum“ verdeutlicht sich dieses Dilemma: Einem Verständnis von Träumen folgend, demgemäß diese an der Schnittstelle von Wunsch und Furcht gewissermaßen die, durch unsere jeweiligen Erfahrungen und Wahrnehmungen bereicherte, Synthese jener beiden Grundtendenzen der menschlichen Existenz bilden, scheinen sie die Funktion einer Art mentalen Sicherheitsventils innezuhaben, das uns auf der Ebene des Unbewussten weit mehr ist als nur „Wächter des Schlafes“¹ – ein unabdingbarer Regulationsmechanismus unserer Psyche. Was sich uns im Traum, scheinbar chaotisch, jeder Logik enthoben, an skurrilen Bildwelten und Narrationen zeigt, wurde und wird, sowohl in der Geschichte der Kunst² als auch in der Wissenschaft immer wieder zum Quell von Inspiration und/oder Erkenntnis(sen).

Des Weiteren bedeutet der Begriff „Traum“ eine machtvolle, lebendige bildliche Vorstellung, im Sinne eines Zieles, einer Wunscherfüllung, gekoppelt an ein tiefes Gefühl individueller Erfahrung von Sinnstiftung und, damit einhergehend, die Verknüpfung mit einer gewissen Machbarkeitsideologie, dergemäß immer dort, wo Vorstellungskraft auf Tatkraft, Durchhaltevermögen und harte Arbeit treffe, Wunsch-Traumerfüllung tatsächlich auch möglich sei.

Es ist tendenziell letztere Bedeutungskomponente, die sich den Betrachtenden als ein möglicher Schlüssel zur Annäherung an Jaroslav Valečkas Ausstellungstitel anbietet.

¹ „Der Traum ist der Wächter des Schlafes, nicht sein Störer,“ (Sigmund Freud, 1900, Ges.W. II-III, 239)-

² Als, wohl prominentestes, Beispiel hierfür sei André Bretons Aufbäumen gegen die Symbolik der Schein-objektiven, herrschenden Sprache, seine Hinwendung zur Sphäre des Traumhaften, Unbewussten, Absurden, Phantastischen, sein „Erstes Manifest des Surrealismus“ (1924) angeführt: „Ich glaube an die künftige Auflösung dieser scheinbar so gegensätzlichen Zustände von Traum und Wirklichkeit in einer Art absoluter Realität, wenn man so sagen kann: Surrealität. Nach ihrer Eroberung strebe ich, sicher, sie nicht zu erreichen, zu unbekümmert jedoch um meinen Tod, um nicht zumindest die Freuden eines solchen Besitzes abzuwägen.“





Streulicht | 2021 | 125 × 143 cm

ZWISCHEN WELTEN

Stilistisch, formal und inhaltlich lassen sich in Jaroslav Valečka Oeuvre folgende „Kernpunkte“ identifizieren: Expressiver Symbolismus verbindet sich mit naivistischer Morphologie zu einem unverwechselbaren bildkünstlerischen Idiom, das in einer vorwiegend auf Kontrastierungseffekte von Blau- und Gelbtönen ausgerichteten Palette, oft kompositionell noch empha­siert durch auffallend hohe Betrachterstandpunkte sowie beträchtliche Weiten, immer wieder Spielarten der Bildelemente Natur, Architektur und Mensch, mittels Effekten aus der Evokation des Eindrucks von Dämmerung bzw. Nacht versus Mondlicht sowie Schnee und Eis bzw. Wasser versus Feuerlodern, zur künstlerischen Auslotung der existenziellen Erfahrung der Allgegenwart von Tod und Schicksal einsetzt.

Für so manche Betrachtende mögen seine Arbeiten relativ rasch Gedanken an das Schaffen Caspar David Friedrichs, der Surrealistin Leonora Carrington, der Magischen Realisten Franz Sedlacek und Alexander Kanoldt (besonders dessen multiperspektivische Architekturlandschaften), die Architekturdarstellungen Lyonel C.A. Feiningers um 1910 oder auch an das filmische Oeuvre Ingmar Bergmans aufkommen lassen.

Und tatsächlich erschließt sich bei genauerer Betrachtung, dass es sich, im Dienste der Rezeption der Arbeiten Valečkas durchaus als lohnend erweisen könnte, einige jener erwähnten gedanklichen Anknüpfungspunkte innerhalb der Kunstgeschichte ein wenig genauer hinsichtlich ihrer tatsächlichen Relevanz zu untersuchen:

Caspar David Friedrich hatte die Landschaftsmalerei revolutioniert, setzte er doch – in radikalem Bruch mit tradierten landschaftsmalerischen Konzepten, in welchen sie lediglich als Folie für Szenerien gedient hatte – die Landschaft gleichsam als Vehikel für Emotionen ein. Sie wird durch Caspar David Friedrich, respektive kraft seiner unikal­en Art und Weise des Symbolisierens, losgelöst von ihren topographischen Aspekten, zum Sinnbild für das menschliche Dasein.

Darüber hinaus sehen sich Bildpersonal und Betrachtende gleichermaßen mit der Tatsache konfrontiert, dass – nicht nur in der Geschichte, die im Bild erzählt wird, nein, auch auf kompositioneller Ebene – unendliche Weite vor ihnen liegt. Eine Weite, die die Grenzen dessen hintertreibt, was das Individuum bisher wahrgenommen, gedacht und gefühlt hat, Weite für potenziell Neues, das gleichsam beflügelt und bedroht, fasziniert und (über)fördert.³

Bei Caspar David Friedrichs Landschaftsauffassung geht es nicht um die Imitation von Natur, sondern vielmehr um die Verschmelzung spezifischer realer Orte mit Imaginiertem im Dienste einer Idee, wenn er etwa das Böhmi­sche Mittelgebirge und die Nordsee zusammen in ein Bild setzt.

³ Eine existenzielle Erfahrung, die Barnett Newmans „The Sublime is Now“ 1948 erneut gezielt aufgreifen und zum zentralen Gegenstand bildkünstlerischer Auseinandersetzung machen wird

Auf ähnliche Weise verfährt Valečka, dessen großes Interesse an der Landschaftsmalerei sich im Übrigen völlig ungeachtet der Tatsache entwickelt hatte, dass es an der Prager Akademie der Bildenden Künste (AVU), an der er studierte, bereits seit den 1990er Jahren keine diesbezügliche Klasse mehr gab, wenn er Landschaftselemente – etwa eine Ansicht von Liberec/Reichenberg mit einer Darstellung der Burgfestung Königstein im sächsischen Elbsandsteingebirge – zu einer Szenerie kombiniert.

Während aber in Caspar David Friedrichs Arbeiten – die wohl mit zu seinem Markenzeichen zählenden – Repoussoirfiguren eingesetzt werden, um den Blick der Betrachtenden ins Bildgeschehen zu führen, Reflexions- und Identifikationspotenzial zu wecken, erscheint die Figur des einsamen Betrachters oder durch die Landschaft Wandernden bei Valečka oft im Profil oder verlorenen Profil wiedergegeben.

Es kommt allerdings auch vor, dass Valečka sein Bildpersonal gleichsam hinter die durch es selbst in der Landschaft hinterlassenen Spuren zurücktreten lässt, lediglich auf die Präsenz des Menschen verweist, sei es durch die Lichter eines Siedlungsgebietes oder auch durch Grabsteine.

Was hierin bereits anklingt ist, dass die zeitliche Dimension für den Künstler hoch interessant ist. Die Zeit, beziehungsweise eine besondere Art des Umganges mit ihr, spielt in Valečkas Bildern tatsächlich eine zentrale Rolle, zumal er seine Darstellungen immer wieder gewissermaßen entzeitlicht, den Eindruck von Überzeitlichkeit, beziehungsweise des Stillstehens der Zeit evoziert, wozu er auf vier Methoden zurückgreift:

Erstens verweist die prominente Rolle von Schnee und Eis in einigen Bildern ganz klar auf den Winter, respektive auf den perpetuierenden Wechsel der Jahreszeiten.⁴

Zweitens treten kompositionell Konstellationen in seinen Bildern auf, die auf ein Ineinanderschieben der Ebenen von Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft hinweisen, so zeigt er etwa den Souš-Damm umgeben von Lichtern, obwohl dort bereits seit Mitte der 1970er Jahre niemand mehr lebt.

Auch das Immer-Wieder-Aufgreifen des Bildmotivs Architektur, auch in Form von Innenansichten, ist in diesem Kontext von nicht unerheblicher Bedeutung, werden doch die Betrachtenden – zumal sie sich beispielsweise unversehens in Räumen wiederfinden, die an halbdunkle Schloss-Säle erinnern und sogleich, nolens volens, zu unmittelbaren Augenzeugen der dortigen Geschehnisse werden – ihrer Gegenwart entrissen und gleichsam in eine andere Gegenwart katapultiert.

⁴ Ad Relevanz des Nordens, in punkto kunstgeschichtlicher Genese: Schneelandschaftsdarstellungen gibt es so – im Sinne der Bildwürdigkeit von Schnee und Eis – erst seit Pieter Bruegel d. Ä. – Stundenbücher und Kalendarien setzen stattdessen jeweils jahreszeittypische Verrichtungen ins Bild; Besonders bei Munch erhält Schnee ganz neue ikonographische Dimensionen, gemäß dem Welt- und Menschenbild des Künstlers;



Pest | 2021 | 150 × 120 cm



Tanz | 2022 | 100 × 125 cm

Drittens setzt Valečka wiederkehrende Ereignisse (etwa Prozessionen) ins Bild, offenbart damit ein in gewisser Weise grundlegend zyklisches Zeitverständnis im Sinne der „Theorie der ewigen Wiederkehr“ des rumänischen Religionsphänomenologen Mircea Eliade⁵. Diese besagt, dass Mythen und Rituale nicht einfach an Hierophanien (laut Eliade den Manifestationen des Heiligen in historischen und profanen Dingen, wie etwa - nota bene - dem Mond, die den Menschen dessen Erkennen überhaupt erst ermöglichen) erinnern, sondern, zumindest in den Köpfen der Religiösen, tatsächlich daran teilhaben. Eliade postulierte, dass die tiefere Bedeutung religiöser Phänomene zu begreifen lediglich durch ein Verstehen von innen heraus, also durch ein Erfassen auf der Gefühlsebene möglich sei.

Viertens handelt es sich überaus oft um Dämmerungsdarstellungen bzw. Nachtstücke. Bereits seit der Spätgotik wird die Spannung zwischen Finsternis und Licht in der abendländischen Malerei bewusst als Fundament für die Darstellung von Extremata der Emotionalen Palette genutzt, bietet doch gerade die Darstellung nächtlicher Szenen Gelegenheit mit starken Kontrasten zu arbeiten, dramatisches Hell und Dunkel als gegensätzliche Impulse einzusetzen. Es geht also von Beginn an um die Psychologisierung von Hell und Dunkel.

Doch wo - der unzweifelhaft kunsthistorisch wohl wirkungsmächtigste Meister der Hell-Dunkel-Malerei - Michelangelo Merisi da Caravaggio⁶ dadurch, in frühbarocker Manier, die Unmittelbarkeit des Augenblicklichen erfahren lässt, sind es bei Valečka die unmittelbaren Eindringlichkeiten des seelischen Erlebens, die durch die malerische Inszenierung von Licht und Schatten auf überaus markante Weise ins Bewusstsein der Betrachtenden drängen, eine innere Drastik sozusagen.

Diese manifestiert sich, wie bereits erwähnt, in Valečkas Bildwelten in der Kontrastierung von Blau- und Gelbtönen.

⁵ 1907-1986

⁶ Ad Relevanz des Nordens, in punkto kunstgeschichtlicher Genese: an dieser Stelle sei eindringlich auf die Bedeutung der Utrechter Caravaggisten und Rembrandts in Sachen Nachtstück verwiesen

DIE KRAFT DER NACHT

1797 bringt Novalis seine „Hymnen an die Nacht“⁷ zu Papier, und auch Caspar David Friedrich fasst, ganz Romantiker, die Nacht als Spiegel der inneren Gestimmtheit auf, begreift sie als geheimnisvollen Raum, in dem sich Vergangenheit und die Ahnung des Kommenden treffen; Tages- und Nachtzyklen und Jahreszeiten sind ihm Symbole der menschlichen Lebensalter.

Anzunehmen ist allerdings, dass der romantische Dichter Karel Hynek Mácha⁸ sowie der, ebenfalls tschechische, Schriftsteller, Archivar, Historiker und Sammler von Volksmärchen und Volksliedern Karel Jaromír Erben⁹ für Valečka mit großer Sicherheit wirkungsmächtiger waren, wobei Folgendes von besonderer Relevanz ist:

Einerseits der Umstand, dass Karel Jaromír Erben sich bei der Auswahl und Interpretation der Märchen und Sagen besonders für Fragen der Härte des Schicksals, den Umgang mit Schuld und Sühne sowie die Ohnmacht der Menschen gegenüber den auf sie wirkenden Naturkräften interessiert, da diese drei Thematiken auch in Valečkas Werken immer wieder neu Verarbeitung finden, sowie andererseits jener, dass Mácha in seinem Hauptwerk, dem 824 Verse umfassenden, 1836 erschienenen Epos „Máj“/„Mai“ den Mai in der Natur verschiedenen Zeiten des menschlichen Lebens gegenübergestellt und zudem die – nota bene abendliche oder nächtliche – Landschaft mit den Topoi des menschlichen Liebesleids, der Angst vor dem Tod und der Sehnsucht nach der Kindheit kontrastiert.

Was bereits 1797 auch bei Goya, in dessen „Caprichos“, an Unheimlichem und Alptraumhaftem, Erschrecken und Entsetzen, angeklungen war, die Finsternis als natürliches Äquivalent seelischer Zustände, findet sich 100 Jahre später auch beim Norweger Edvard Munch wieder, der in Komposition, Ikonographie und Malweise auf unikale und – gerade auch für Valečka – nachhaltig wirkungsmächtige¹⁰ Weise die Nachtseite des menschlichen Erfahrungsspektrums auf seine Bildträger zu bannen suchte, wobei er über die Ebene des Individualen hinauswies. Angst, Neurosen, Depression, Einsamkeit und Verlorenheit erscheinen hier als Stigmata des modernen Menschen.

Die Nacht als Chiffre psychischer Anspannung findet sich auch in der expressionistischen Auffassung der Stadtarchitektur Ludwig Meidners – und auch wenn es bei Valečka mitnichten Großstadtnächte sind, die thematisiert werden, so ergibt sich doch insofern eine gewisse innere Nähe der Werke als zwei Aspekte sehr wohl bei ihm auftauchen:

⁷ „Abwärts wend ich mich zu der heiligen, unaussprechlichen, geheimnisvollen Nacht. Fernab liegt die Welt – in tiefe Gruft versenkt – wüst und einsam ist ihre Stelle (...) Fernen der Erinnerung, Wünsche der Jugend, der Kindheit Träume, des ganzen langen Lebens kurze Freuden und vergebliche Hoffnungen kommen in grauen Kleidern, wie Abendnebel nach der Sonne Untergang(...)“.

⁸ 1810-1836, also ähnlich jung verstorben wie Novalis

⁹ 1811-1870

¹⁰ Vgl. Jaroslav Valečka, „Shadow“, 2016





Stadtlichter | 2021 | 143 × 210 cm

Valečka bietet Seelenlandschaften dar, in denen, wo immer Architektur sichtbar wird, die Perspektive in einer auffälligen Weise eine Schlüsselrolle übernimmt. Hier sind es allerdings eher die Naturgewalten (besonders Feuer), denen gegenüber sich jeder Gedanke an Widerstand nahezu erübrigt – was bleibt ist ein Sich-Versöhnen mit ihrer potenziellen Zerstörungsgewalt, eine gewisse Demuthaltung.

Das Tumultuarische, das Monströse findet sich durchaus, ist ein auch ein hintergründiger, leiser Horror, und zwar derart deutlich, dass sich – in Bezugnahme auf Meidner¹¹ – auch im Kontext der Bildwelten Valečkas durchaus berechtigterweise fragen ließe: Hat der Mensch denn etwa tatsächlich ein „Nacht-Gesicht“, eine Nacht-Identität?

Dennoch sind es, auf den ersten Blick, eigentümlich verträumte, ja fast märchenhaft-idyllisch anmutende Stimmungen, die auf den Bildträgern dieses Künstlers herrschen, nur, dass gleich unter der Oberfläche eine höchst ambivalente Energie pulsiert. Diese bricht sich oftmals in der – maltechnisch im Maximalkontrast von Blau- und Gelbtönen umgesetzten – Anschauung von Feuer Bahn, zerstörend und reinigend zugleich. Der britische Kunsthistoriker Edward Lucie-Smith beschrieb es folgendermaßen¹²:

„Betrachten wir sie [Valečkas Bilder], betreten wir eine verwunschene Welt. Auch dann, wenn die Bildinhalte gewaltvoller Natur sind, scheinen die Betrachtenden doch gleichsam von diesen distanziert. Die Tatsache, dass so viele von Valečkas Landschaften einen hohen Betrachterstandpunkt aufweisen und Ausblick auf große Weite bieten, hat somit auch symbolische Bedeutung inne. So kommt dem Betrachter die Position eines fremden Besuchers zu, der zwar versucht, sich seinen Reim auf die Erfahrung dieser Orte und Geschehnisse zu machen, der sich jedoch letztendlich immer auf eigentümliche Weise außen vor fühlt und fühlen muss, zumal die Spuren und Zeichen des Verhängnisvollen derer er gewahr wird ihn doch niemals unmittelbar betreffen oder gar verstricken.“

Dies führt geradewegs zum nächsten relevanten Aspekt: Der Lichtführung, der Art und Weise, wie Jaroslav Valečka mit Lichtfall und Wirkung spielt: Dabei fällt in besonderer Weise auf, dass zum einen das Mondlicht¹³, zum anderen der Schein des Feuers¹⁴ in seinem Oeuvre diesbezüglich von beträchtlicher Bedeutung sind.

¹¹ Ludwig Meidner „Mein Nachtgesicht“, Selbstbildnis, Öl /Lw., 1913

¹² Edward Lucie-Smith / Martina Vítková / Veronika Marešová / Rea Michalová, Jaroslav Valečka, Prag, 2015. KANT, 11.

¹³ Ad Relevanz des Nordens, in punkto kunstgeschichtlicher Genese: Die erste Mond-Landschaft der europäischen Malerei entstand 1609 in Gestalt von Adam Elsheimers „Flucht nach Ägypten“.

¹⁴ Ad Relevanz des Nordens, in punkto kunstgeschichtlicher Genese: Aert van der Neer war in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts der Erste, der Feuersbrünste bei Nacht zum Bildmotiv wählte.

Valečka, den sein Kunststudium 1994 auch an die Vestlandets Kunstakademi im norwegischen Bergen gebracht hatte, war und ist sich, mit Sicherheit, der kunsthistorischen Tatsache bewusst, dass Mondscheinstimmungen gerade im Oeuvre eines Norwegers eine zentrale Rolle gespielt haben – die Rede ist von Caspar David Friedrichs engem Freund Johann Christian Clausen Dahl.

Wahrlich bemerkenswert ist darüber hinaus, dass sowohl Clausen Dahl als auch Caspar David Friedrich vehement eine Kunstanschauung vertreten, dergemäß das Kunstwerk in erster Linie auf jeden Menschen wirken müsse, auch ohne dass dieser über Kenntnisse in Sachen Kunst verfüge, zumal diese Grundhaltung auch für Valečkas Kunstauffassung prägend ist.

Ein bedeutender Punkt in Sachen Bildaufbau und Narrationsmethode, der beim Betrachtenden der Arbeiten Valečkas keinesfalls außer Acht gelassen werden darf ist, dass seine Bilder ähnliche Wirkungen und Möglichkeiten der Lesbarkeit zeigen wie film stills.

Was in diesem Zusammenhang durchaus an Referenzialität oder zumindest starke innere und äußere Verwandtschaft denken lässt, ist zweifelsohne gerade Ingmar Bergmans Art und Weise, in der er Prozesse der (Selbst-)Reflexion, Fragen der Identität, und die Beschäftigung mit Einsamkeit und Tod bildhaft umsetzt – etwa die Rolle, die Landschaft, die geographischen Gegebenheiten und die Architektur innehaben¹⁵, seine Lichtsetzung, der Einsatz von Rückblenden. Das, was generell, aber besonders bei Bergman, in einer filmischen Einstellung zu sehen ist „legt die Potentiale des Zeigens und der Wahrnehmung fest. (...)trennt das Sichtbare vom Nicht-Sichtbaren und eröffnet eine Bildordnung, einen Spielraum des Sehens im abgegrenzten Bildrahmen“¹⁶, lässt eine ganz eigentümliche, dunkle, poetische Intuition zu Tage treten, der sich, nicht zuletzt, auch in Äußerungen Bergmans über seine Herangehensweise ans Filmemachen auf die Spur kommen lässt:

„Filme machen heißt zu seinen Wurzeln zurückkehren, in die Kindheit.“

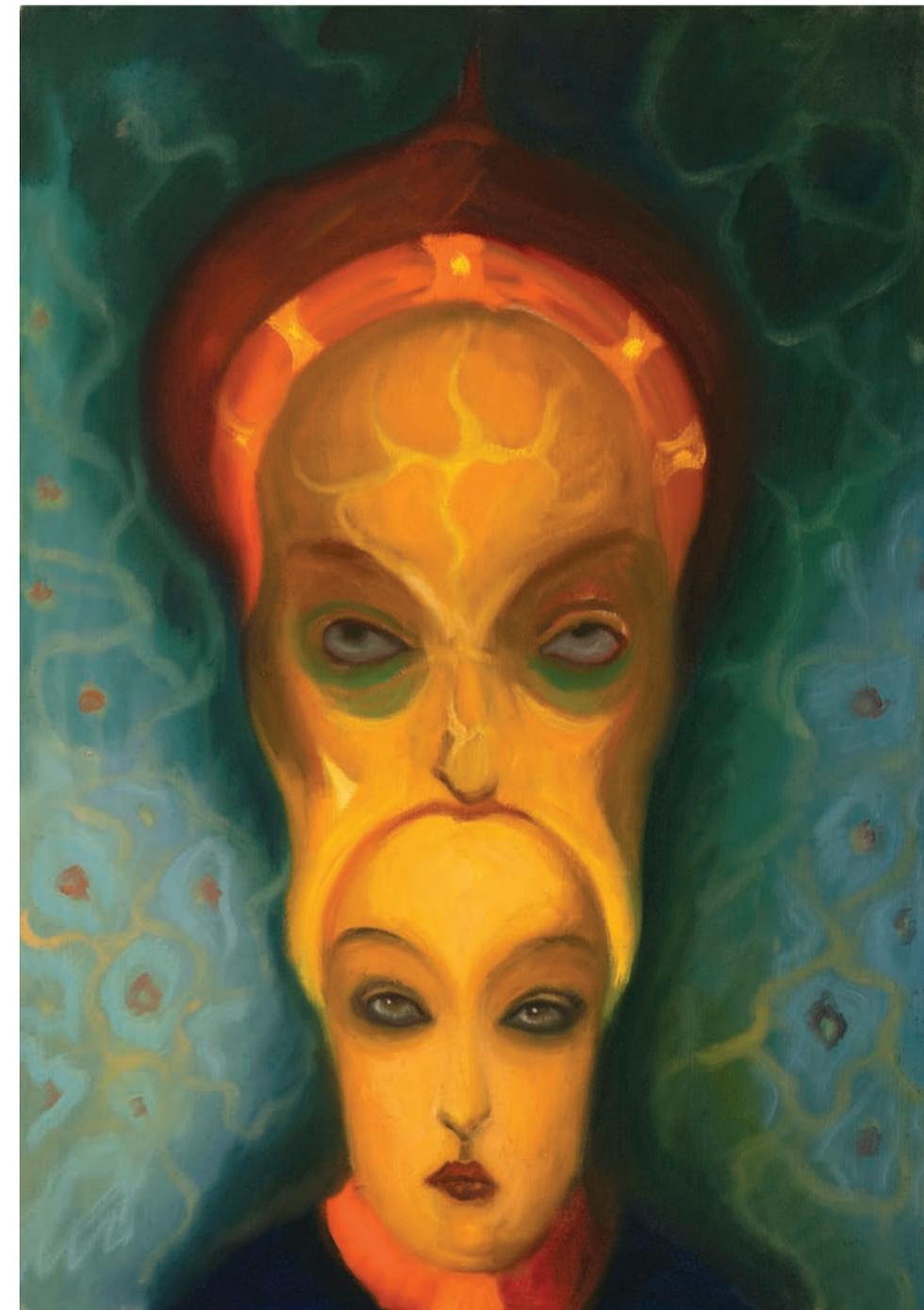
„Wenn der Film kein Dokument ist, ist er ein Traum.“

„Ich werfe einen Speer in die Dunkelheit. Das ist Intuition. Dann muss ich eine Armee in die Finsternis senden, um den Speer zu finden. Das ist Intellekt.“

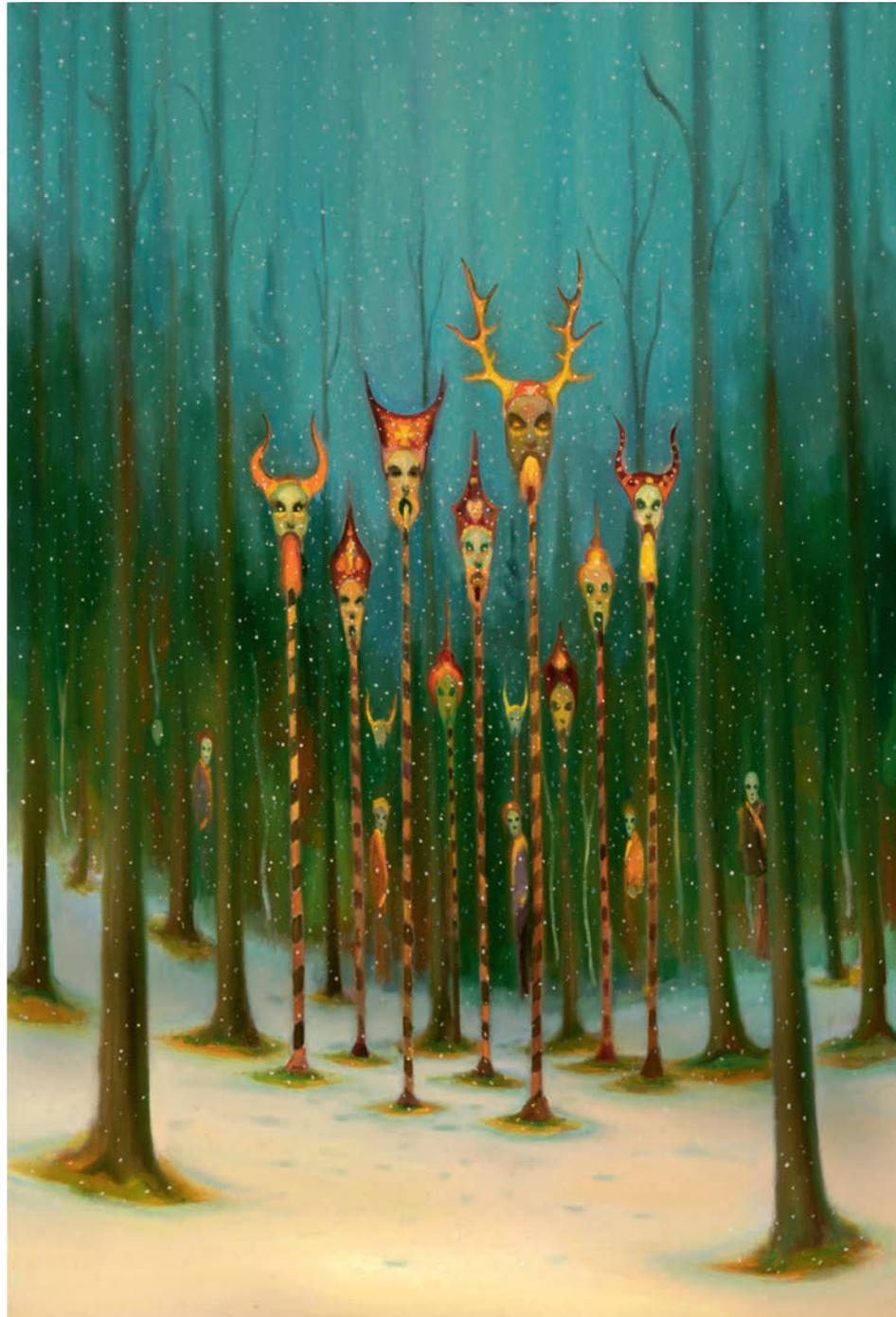
Gedanken, die sich im Kontext von Valečkas Malerei in erstaunlich ähnlicher Weise wiederfinden.

¹⁵ Wie in „Die Stunde des Wolfs“/ „Vargtimmen“ (1968) und „Persona“ (1966)

¹⁶ Vgl. Prümm, Karl: Stilbildende Aspekte der Kameraarbeit. Umriss einer fotografischen Filmanalyse. In: Ders./Bierhoff, Silke/Körnich, Matthias (Hrsg.); Kamerastile im aktuellen Film. Berichte und Analysen. Marburg 1999, 29.



Maske der Angst | 2021 | 100 × 80 cm



Köpfe | 2022 | 170 × 115 cm

EIN OBSTINATER STUCKIST

Abschließend gilt es noch in besonderer Weise zu betonen, dass eine präzise Verortung seines Oeuvres ohne Berücksichtigung der spezifischen Implikationen seiner Mitgliedschaft in der Künstlergruppe Natvrdlí (Die Obstinatén)¹⁷ sowie, vor allem, in der Stuckisten-Bewegung¹⁸ kaum möglich ist, deren tschechischer Zweig, unter dem Namen „Prager Stuckisten“¹⁹ 2004 begründet worden war, wobei Jaroslav Valečka mittlerweile der Gruppe der „Zentraleuropäischen Stuckisten“²⁰ angehört, die sich, nach Konflikten, 2012 formiert hat.

Den Begründern Billy Childish und Charles Thomson ging es darum, der, ihrer Auffassung nach, tief zynischen, desillusionierten postmodernen Attitüde, deren Hauptorientierungspunkte – in, einer gewissen infantilen Unreife geschuldeter, Ermangelung der Fähigkeit nunmehr noch an irgendetwas zu glauben – Geld und Status seien, einen Katalog tatsächlich greifbarer, solider Grundwerte²¹ entgegenzuschleudern.

Dergestalt motiviert veröffentlichten sie 1999 zwanzig Punkte²², „gegen Konzeptualismus, Hedonismus und den Kult des Ego-Künstlers“; hier heißt es unter anderem: „Kunst, die nur in einer Galerie als Kunst erkannt werden kann, ist keine Kunst. (...) Künstler, die nicht malen, sind keine Künstler. (...) Post-Modernismus hat sich durch seinen voreiligen Versuch, das Schlaue und Geistreiche in der modernen Kunst nachzuäffen, in eine Sackgasse der Idiotie verrannt. Was einmal ein tiefgründiger und provokanter Prozeß war (wie Dadaismus), hat einer banalen Schläue, was kommerzielle Verwertbarkeit betrifft, Platz gemacht. Der Stuckist fordert eine Kunst, in der alle Aspekte menschlicher Erfahrung lebendig sind, und die es wagt, ihre Ideen vermitteltst ursprünglicher Farbstoffe zu kommunizieren, und die sich selbst möglichst als überhaupt nicht clever wahrnimmt. (...)“

¹⁷ Hierzu gehören, neben Jaroslav Valečka, Karel Jerie, MlCI, Lukáš Miffek, sowie die Theoretikerin Rea Michalová.

¹⁸ Ursprünglich 1999 in London von Charles Thomson und Billy Childish gegründet, verstand und versteht sich der Stuckismus nicht nur, aber auch, als Gegenbewegung zu den 1988 durch den Galeristen Charles Saatchi initiierten „Young British Artists“ (YBA), zu deren populärsten Vertretern wohl Damien Hirst zählt, wobei die Bezeichnung Stuckismus aus einer Auseinandersetzung zwischen Childish und seiner damaligen Lebensgefährtin, der YBA-Künstlerin Tracey Emin hervor ging, in deren Verlauf Emin Childish vorgeworfen hatte, dessen Festhalten an dem Medium Malerei sei ein Symptom dafür, dass er und seine Kunst „stuck“, also steckengeblieben, seien.

¹⁹ Gründer war der Kunsthistoriker und Fotograf Robert Janás. Mitglieder waren Filip Kudrnáč, Kateřina Pažoutová, Martin Salajka, Jaroslav Valečka, später kamen Jiří Hauschka, Jaromír 99, Markéta Urbanová sowie Jan Gemrot hinzu.

²⁰ Neben Jaroslav Valečka gehören hierzu Jiří Hauschka, Markéta Korečková, Ján Macko und Markéta Urbanová.

²¹ So Charles Thomson in einem Interview mit Edgeworth Johnstone vom 23. November 2012.

²² <https://www.stuckism.com/jwelt.html>

Der Stuckist hat die Pflicht seine/ihre Neurose und Unschuld zu erkunden, indem er Gemälde anfertigt, sie in der Öffentlichkeit ausstellt und auf diese Weise die Gesellschaft bereichert, indem er eine gemeinsame Form individueller Erfahrung und eine individuelle Form einer gemeinsamen Erfahrung verfügbar macht. (...) Malerei ist geheimnisvoll, sie schafft Welten innerhalb von Welten, sie gewährt Zugang zu unbekanntem psychischen Wirklichkeiten, in denen wir leben. Die Ergebnisse unterscheiden sich radikal vom verwendeten Material. (...) Der Stuckist hat es aufgegeben, mühselige Spielchen mit Neuheit, Schock und Kinkerlitzchen zu spielen. Der Stuckist blickt weder rückwärts noch vorwärts, sondern ist mit dem Studium der menschlichen Verfassung beschäftigt. Die Stuckisten verfechten Prozeßhaftigkeit gegen Cleverness, Realismus gegen Abstraktion, Inhalt gegen Leere, Humor gegen Geistreichtum und Malerei gegen Selbstgefälligkeit. (...) Wenn es der Wunsch des Concept-Künstlers ist, immer clever zu sein, dann ist es die Pflicht des Stuckisten, immer falsch zu liegen. (...) Stuckismus umfaßt alles, was er ablehnt. Wir lehnen nur ab, was am Endpunkt endet – Stuckismus fängt am Endpunkt an! (...) Stuckismus ist Anti-ismus. Stuckismus wird kein Ismus weil Stuckismus kein Stuckism ist. Er ist steckengeblieben!“

Aus Sicht des britischen Kunsthistorikers Edward Lucie-Smith sind es vor allen Dingen drei Paradoxien, die im Kontext des, für ihn fundamental rebellischen, Stuckismus essenzielle Bedeutung innehaben, wobei er die von Grund auf demokratische, auf die Selbstermächtigung Kreativer abzielende Natur der Bewegung stark betont:

Erstens, dass die Verweigerung des Sich-Anpassens durch die Stuckisten gerade mittels Anwendung traditioneller Formen und Techniken vollzogen werde.

Zweitens die Bedrohung, die der Stuckismus zunehmend für die etablierten, offiziellen avantgardistischen Strömungen darstelle, wobei das darin steckende Oxymoron allein schon grundsätzliche Fragen für ihn aufwerfe. Drittens, dass der Stuckismus als, wie Lucie-Smith darlegt, grundsätzlich provinzielles Phänomen, sich – dank moderner Kommunikationsmedien – internationalisiert habe und dabei das dialogische Moment immer wichtiger werde.

„Heutzutage ist es nicht länger möglich, den Leuten vorschreiben zu wollen, was sie über Kunst zu denken haben. Sie erwarten, mit den Künstlern sprechen zu können, sie erwarten Dialog. Und dieser Dialog ist es, den wir hier feiern!“²³



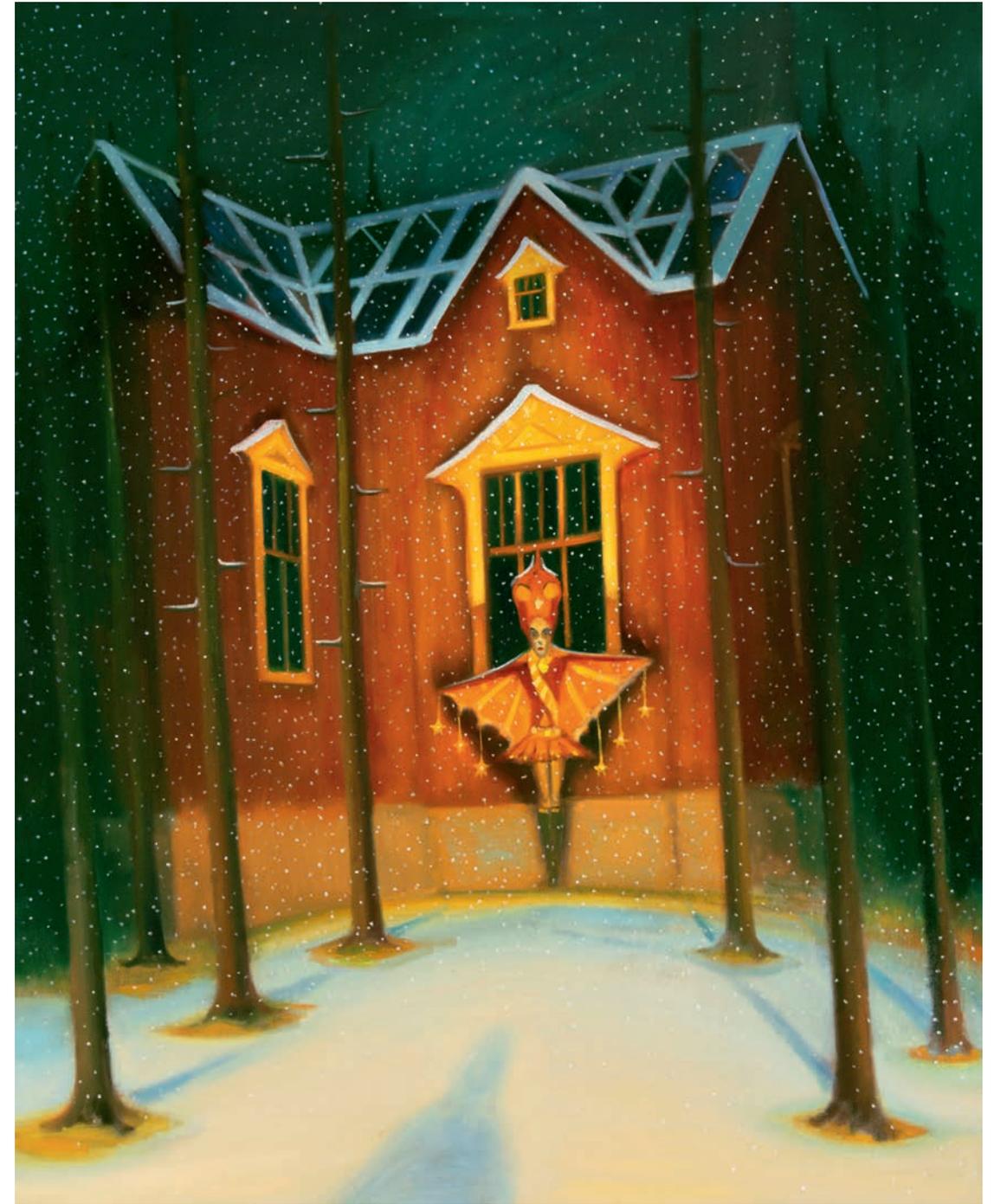
²³ Anlässlich der Londoner Eröffnung einer Ausstellung im Mai 2013, in der auch Arbeiten Valečkas zu sehen waren – siehe: <https://www.youtube.com/watch?v=qXe13gSudDo>



Flackern | 2021 | 115 x 210 cm



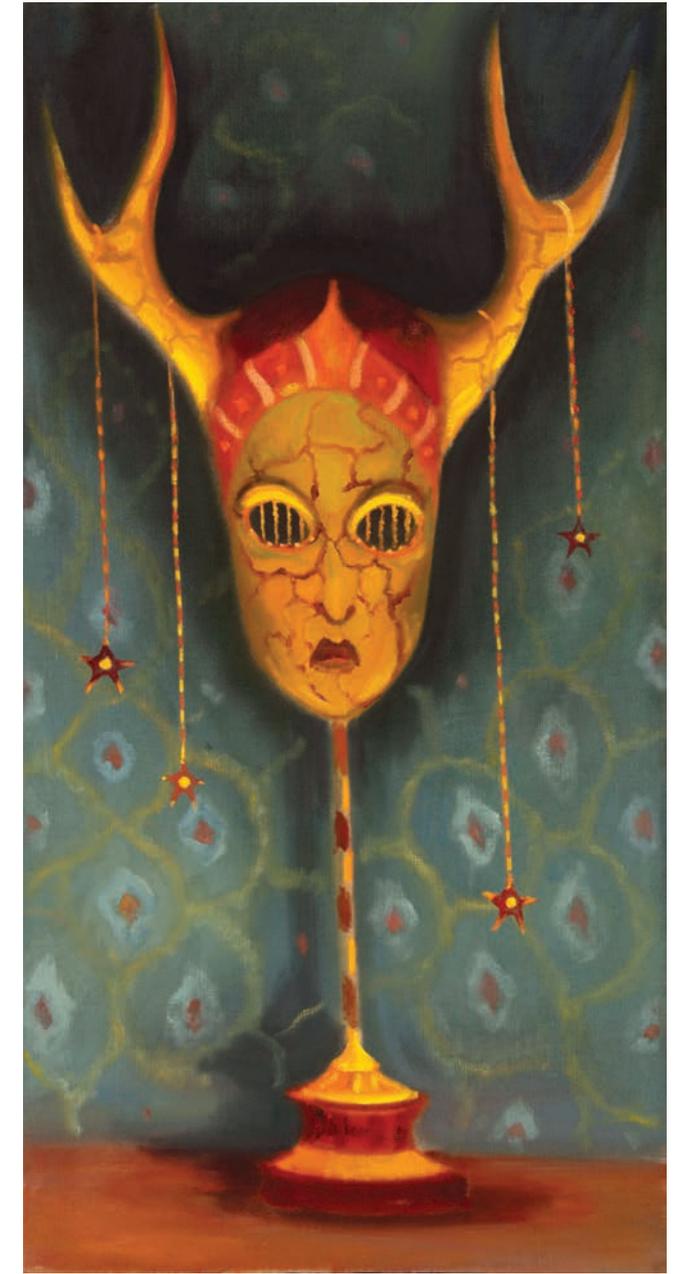
Beerdigung einer Hummel
2019 | 170 × 125 cm



Schatten
2022 | 150 × 120 cm



Rauch auf dem Wasser | 2022 | 125 × 143 cm



Maske des Waldes | 2022 | 130 × 65 cm



Kugelblitz
2022 | 120 × 100 cm



Nagetiere
2021 | 80 × 70 cm



Licht im Wald | 2019 | 115 × 135 cm



Im Wasser | 2021 | 58 × 68 cm



Kinder mit Laterne
2021 | 100 × 200 cm



Betrunkene Dame | 2021 | 100 × 150 cm



Weiße Nacht | 2022 | 115 × 210 cm



Fischen | 2021 | 115 × 150 cm

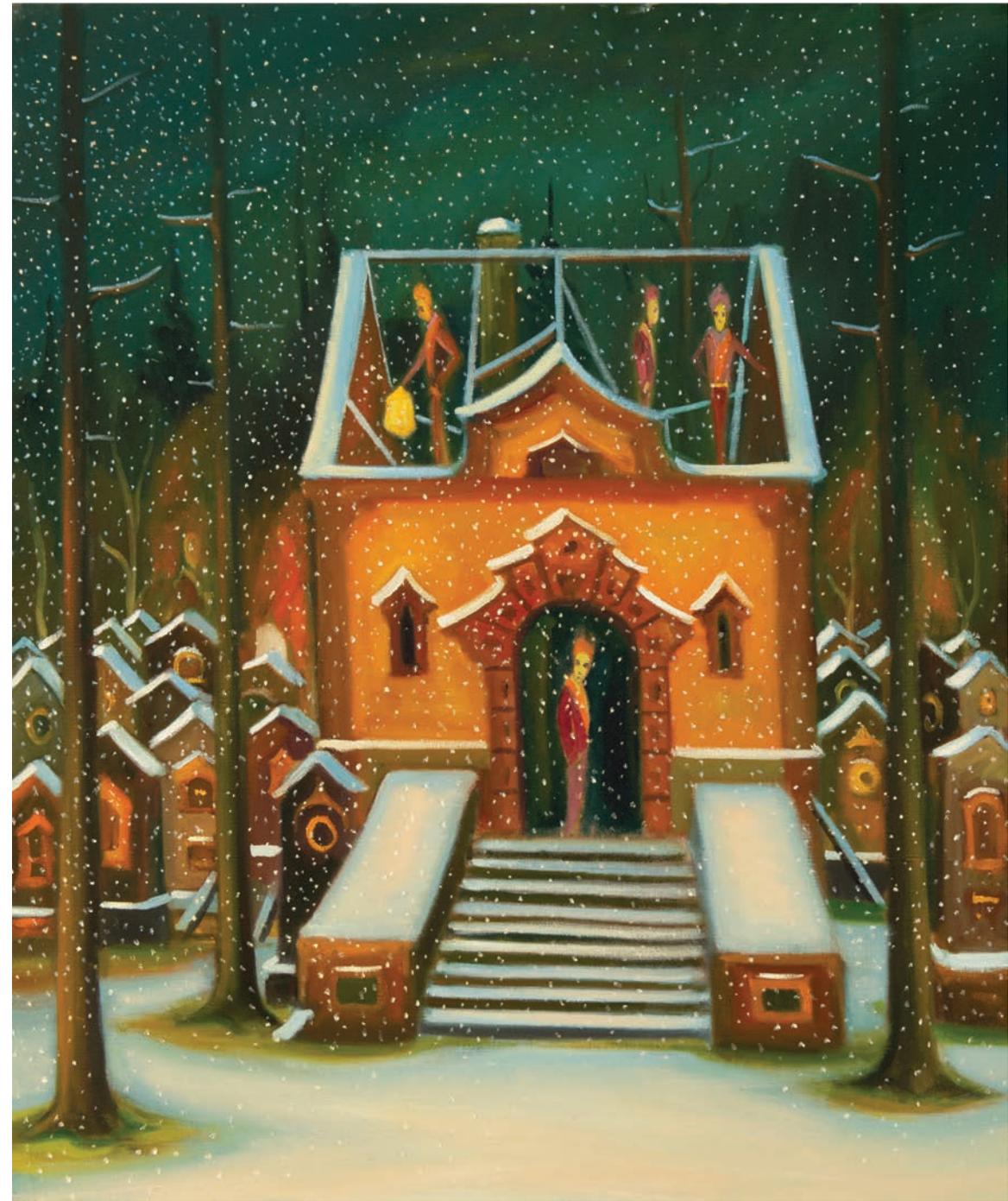


Unfall | 2022 | 140 × 210 cm



Sternklare Nacht
2022 | 100 × 100 cm

**Die Jungen
auf dem Friedhof**
2022 | 120 × 100 cm





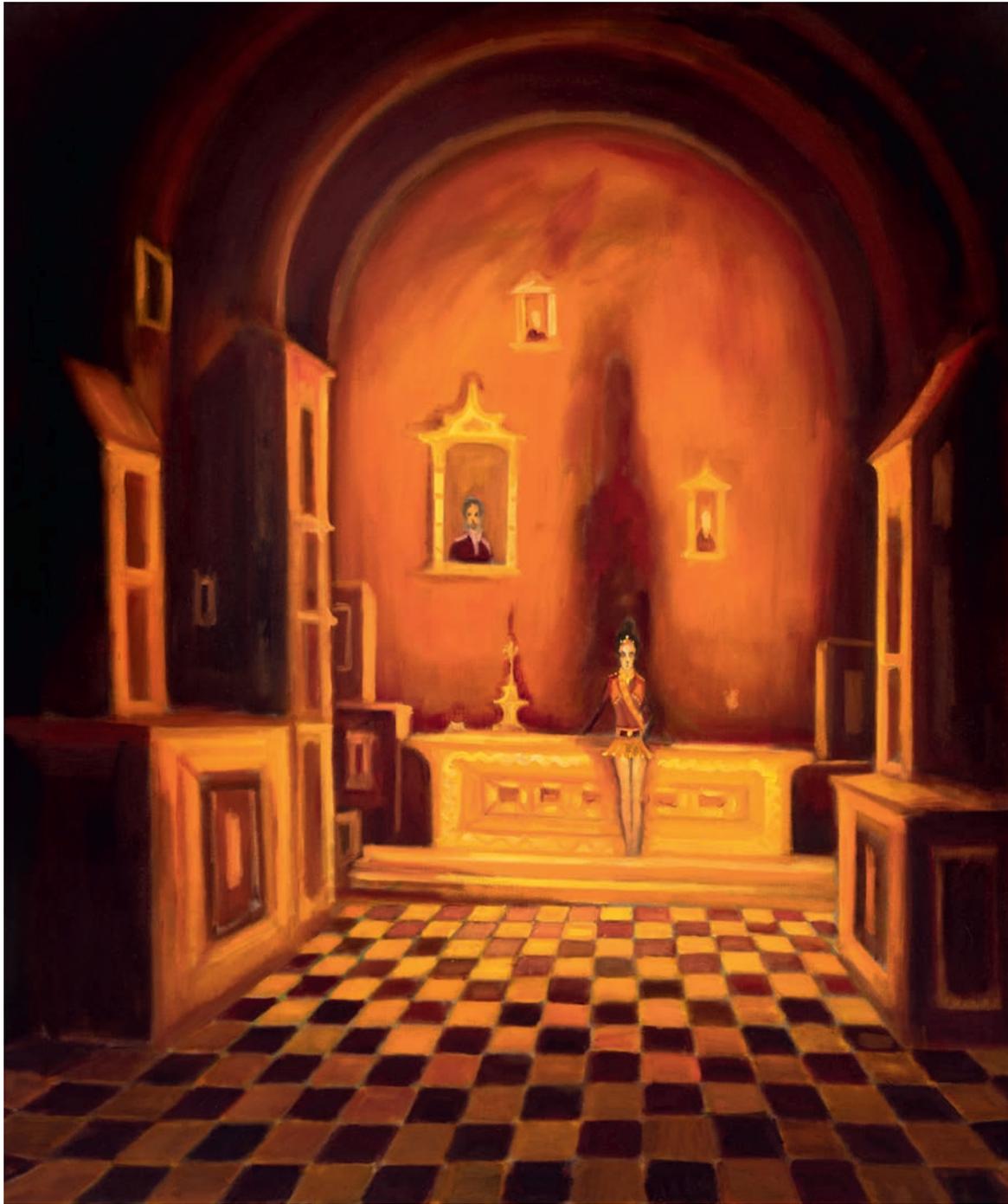
Nacht
2022 | 150 × 120 cm



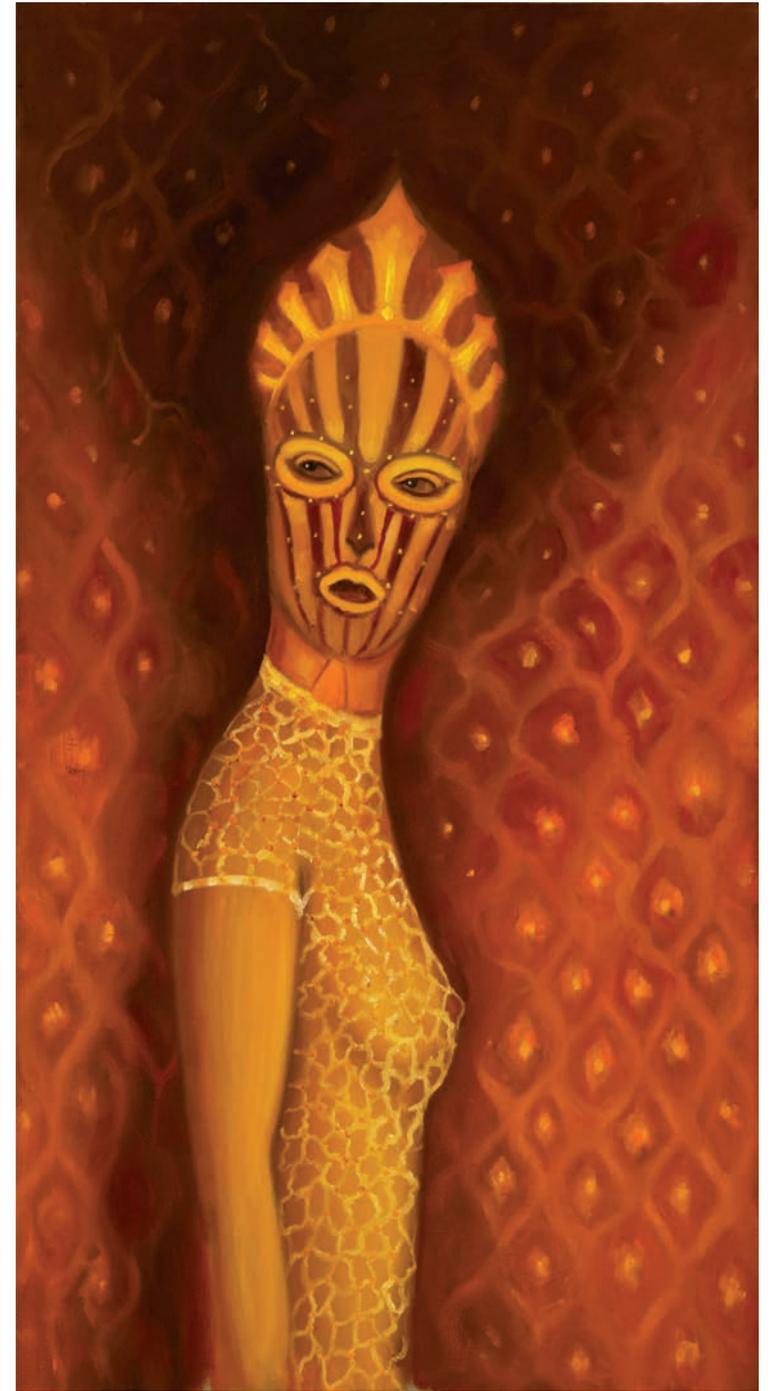
Maske
2022 | 100 × 80 cm



Über der Stadt | 2022 | 115 x 210 cm



Zeremonie
2021 | 150 × 125 cm



Dunkle Dame
2022 | 150 × 85 cm



Kinder | 2021 | 125 × 100 cm



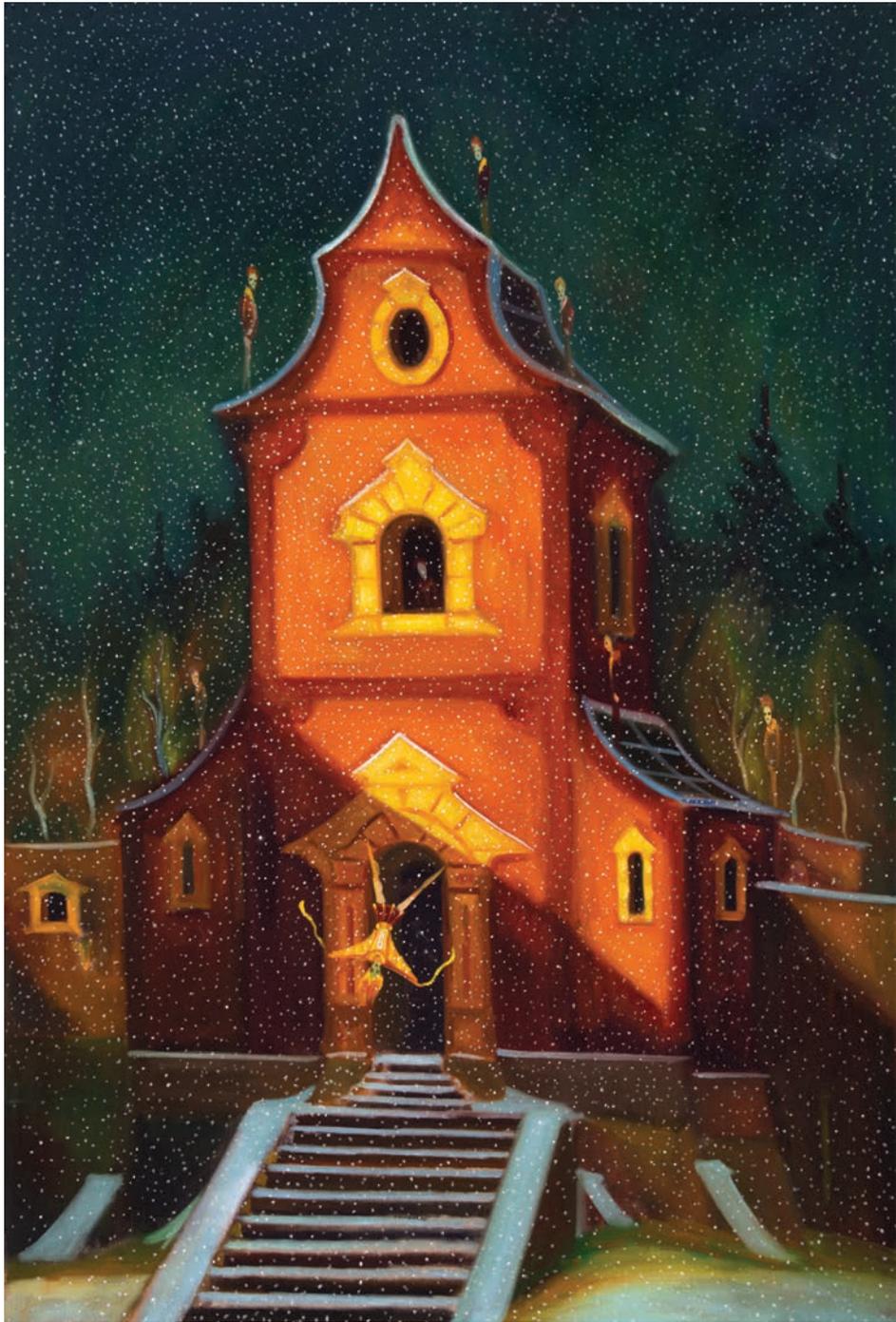
Waldtheater | 2021 | 170 × 125 cm



Roter Asteroid | 2021 | 115 × 210 cm



Yacht | 2021 | 143 × 210 cm



Tod werfen | 2021 | 170 × 115 cm



Waldpuppen | 2021 | 170 × 115 cm



Maskeraden auf einem Boot | 2021 | 115 × 210 cm



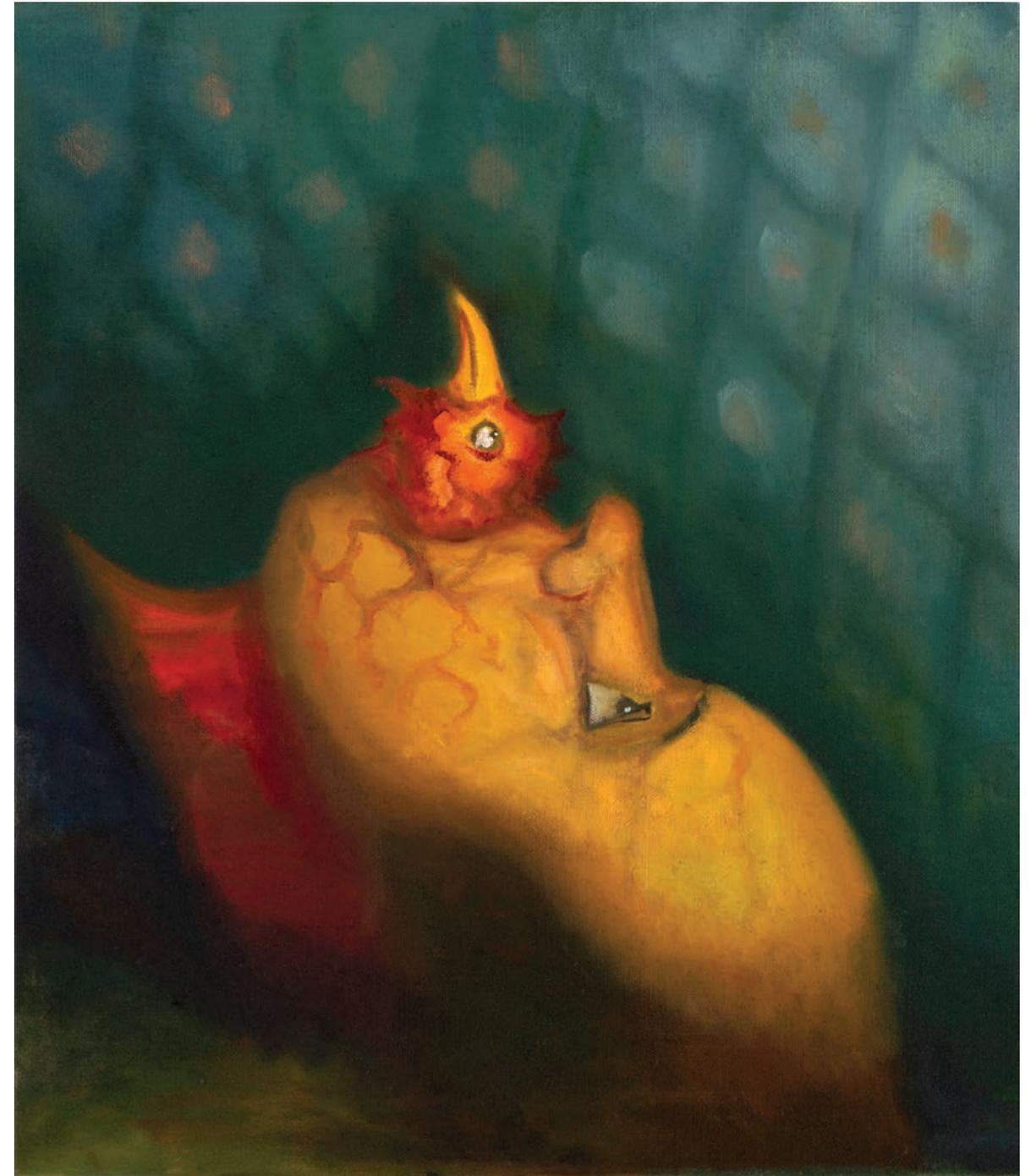
Katze | 2021 | 80 × 70 cm



Insekt | 2020 | 70 × 50 cm



Ein beschämter Ehemann
2021 | 143 × 115 cm



Geräuchertes Huhn
2021 | 60 × 50 cm



Nacht | 2021 | 50 × 60 cm



Tänzerin | 2022 | 100 × 143 cm



Lauf | 2021 | 115 × 150 cm

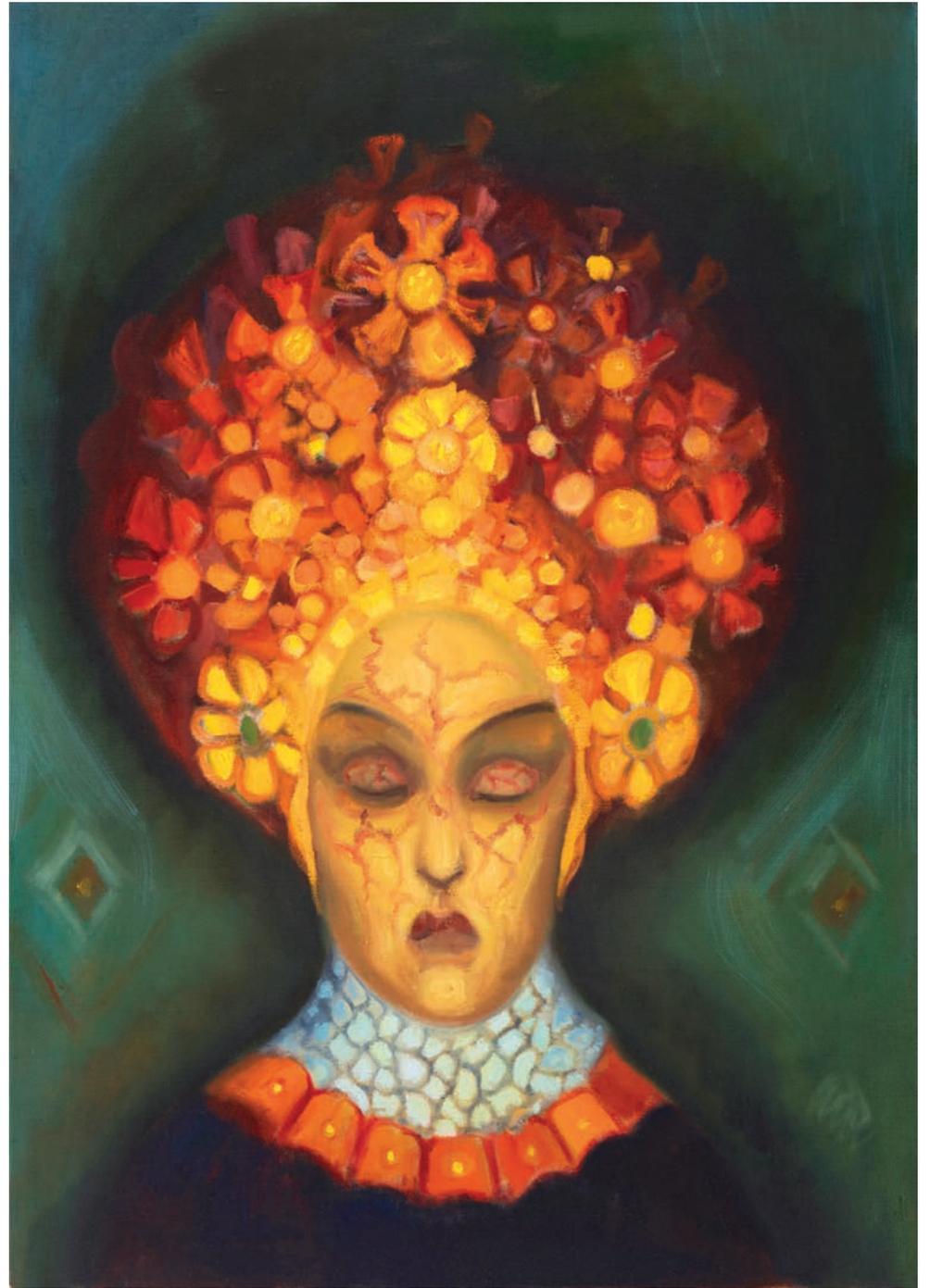


Hexe | 2021 | 100 × 143 cm





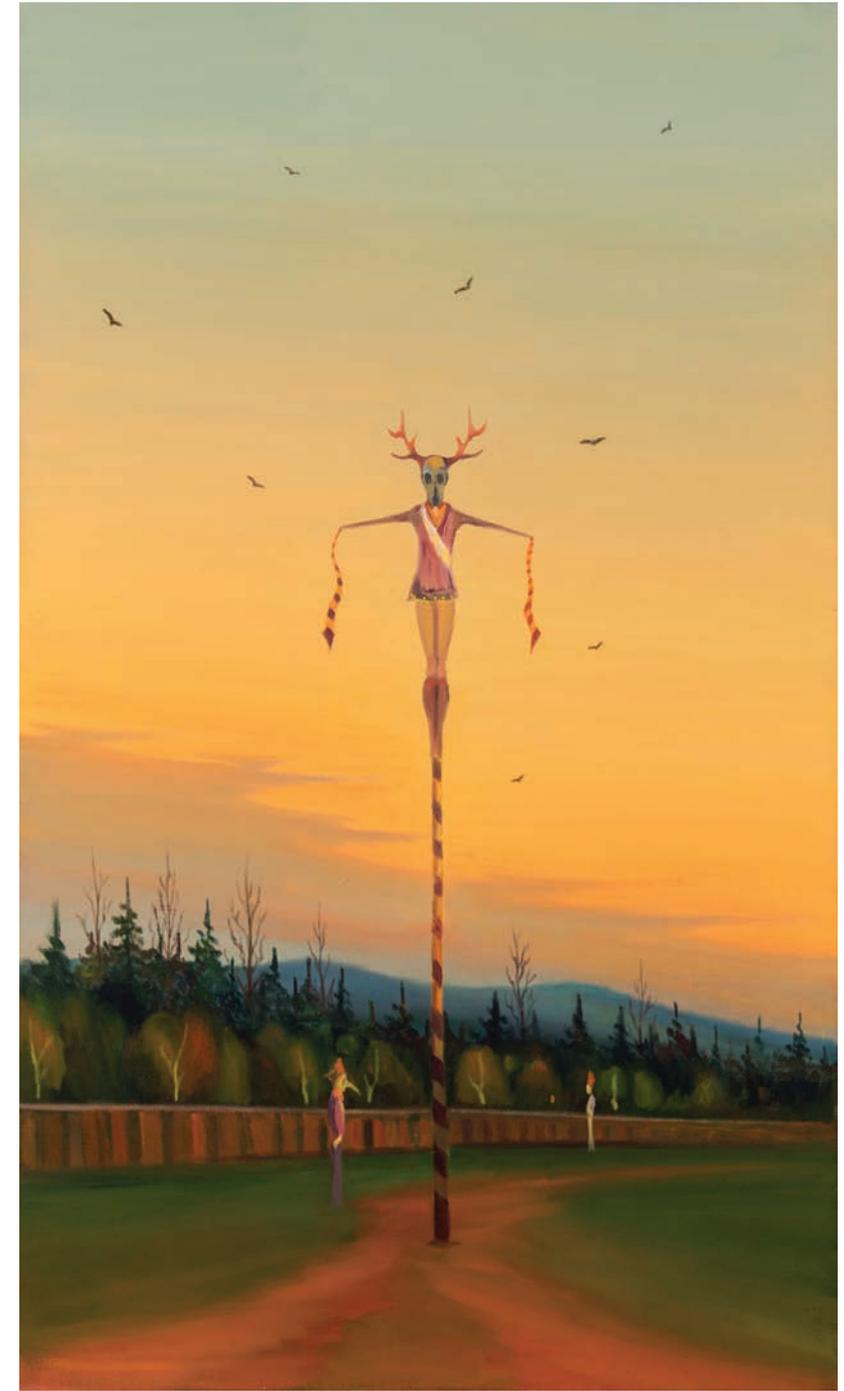
Verbranntes Auge
2022 | 80 × 70 cm



Toter
2021 | 100 × 70 cm



Nacht | 2019 | 150 × 100 cm.



Morana | 2022 | 170 × 100 cm



Karussell | 2021 | 135 × 100 cm



Tierkopf | 2020 | 150 × 100 cm



Schein | 2020 | 115 x 200 cm



1



2



3

JAROSLAV VALEČKA

geboren 27. 10. 1972

STUDIEN:

- 1991–1998 Kunstakademie Prag
- 1994 Vestlandes Kunstakademi, Bergen
- 1995 Staatliche Kunstakademie Karlsruhe
- 1996 Wilhelm de Koonig academy Rotterdam

EINZELAUSSTELLUNGEN (Auswahl):

- 1998 Haus der Kunst, České Budějovice
- 2002 Galerie mladých, Brno
- 2006 Galerie Pintner, Frankfurt am Main
- 2006 Regionale Galerie, Jihlava (mit M. Korečková)
- 2009 Václav Rabas Galerie, Rakovník
- 2011 Red Gate Gallery, London (mit J. Hauschka)
- 2012 Kunsthaus Opava
- 2013 Vltavín Galerie, Prag
- 2015 Václav Špála Galerie, Prag
- 2016 Stadt Galerie, Pardubice
- 2016 GASK, Kutná Hora
- 2017 Regionale Galerie Liberec
- 2018 Gallery of Critics, Prag
- 2020 Kunstgalerie Most
- 2021 Mikoláš Aleš Südböhmische Galerie, České Budějovice
- 2021 Galerie 1, Prag

GRUPPENAUSSTELLUNGEN (Auswahl):

- 1995 Ausstellung der Stipendiaten, Lichthalle Karlsruhe
- 1995 SBC Art Competition, London
- 1998 Absolventen der Akademie der bildenden Künste, Nationalgalerie, Prag
- 2003 Perfect Tense, Reithalle der Prager Burg, Prag
- 2007 Stuck in the Middle of November, Topičův salon, Prag
- 2008 All about Prague, White Box Gallery, Munich
- 2009 TRANSFER, The Bohemian National Hall, New York
- 2011 Enemies of Art, Lauderdale House, London
- 2011 Art Prague in Brussel, Prague House, Brussel

- 2011 DYS...II. Nationalgalerie, Prag
- 2012 Stuckists: Elizabethian Avant-Garde, Bermondsey Project, London
- 2013 STUCK between Prague and London, Noliás 11 Gallery, London
- 2014 Borderline-Syndrom, OSTRALE, Dresden
- 2015 Remodernising the Mainstream, Studio 3 Gallery, University of Kent
- 2016 Borderline-Syndrom, Alfred Kubin Galerie, München
- 2016 The Stuckists Art Show, View Two Gallery, Liverpool
- 2017 The Stuckists, Cass Art Inslington, London
- 2017 Gegenstand: Widerstand, OstDeutsche galerie, Regensburg
- 2018 Hinter dem Bild, Galerie GASK, Kutná Hora
- 2020 The Stuckists, Sayé Art Gallery, Tehran

MONOGRAPHIES:

- V. Tětiva: Jaroslav Valečka, Mikoláš Aleš Südböhmische Galerie, České Budějovice, 2010
- E. Lucie-Smith, M. Vítková, V. Marešová, R. Michalová: Jaroslav Valečka, Kant Prag, 2015
- A. Hnojil, J. Pastor, R. Michalová: Jaroslav Valečka, Area creativa 4, Torino, 2021

VERTRETUNGEN IN SAMMLUNGEN (Auswahl):

- National Galerie Prag, Prag
- Mikoláš Aleš Südböhmische Galerie, České Budějovice
- Zentrum für Zeitgenössische Kunst, Prag
- Festung Königstein, Gmbh
- Foundation de Bourgogne
- Galerie Klatovy Klenová
- Galerie für moderne Kunst, Roudnice nad Labem
- Galerie der Stadt Chrudim
- Galerie der Schönen Künste, Karlovy Vary
- GASK Kutná Hora
- Kunstgalerie Most
- Hlávka-Stiftung, Prag
- Regionale Galerie Liberec
- Václav Rabas Galerie, Rakovník
- Heimatgalerie und museum, Česká Lípa
- Sammlung des Außenministeriums der Tschechischen Republik

Er lebt und arbeitet in Prag und Líska bei Česká Kamenice.
www.valecka.eu



4



5



6

- 1 Maler vor seinem Atelier im Dorf Líska | 2019
- 2 Ausstellung in der Nationalgalerie | Prag 2011
- 3 Ausstellung in der Red Gate Gallery | London 2011
- 4 Ausstellung in der Regionale Galerie Liberec 2017
- 5 Ausstellung in der Kunstgalerie Most | 2020
- 6 Ausstellung in der Mikoláš Aleš Südböhmische Galerie | České Budějovice | 2021

JAROSLAV VALEČKA

Zwischen Welten - Worlds in between

Text: Catrin Hassa

Foto: Ota Palán

Grafische Bearbeitung: Marek Jodas

Druck: Tomos a.s.

Übersetzungen: Soňa Šálková

Auflage: 400 Stück

Alle Gemälde sind mit Ölfarbe auf Leinwand gemalt.

www.twenty-six.at

www.valecka.eu

Gallery twenty-six

By Kunsthandel Lucian Antoni

Schwertgasse 4

A-1010 Vienna

Tel.: +43 (0) 1 482 61 71

Mobil: +43 (0) 676 924 60 77

E-Mail: gallery@twenty-six.at

ISBN 978-80-88372-31-8