UTA PEYRER
“KINDRED BY CHOICE”
KARL PRANTL

UTA PEYRER
"KINDRED BY CHOICE"
KARL PRANTL

Galerie Klatovy, Klenová

UTA PEYRER KARL PRANTL
"KINDRED BY CHOICE"

Miroslava Hájek

Publikace dokumentuje výstavu Uty Peyrer a Karla Prantla, která byla instalována na zámku Klenová od 3.dubna do 29. května 2011.

Název byl vypůjčen z románu *Die Wahlverwandtschaften*, Johanna Wolfganga von Goethe, který používal termín afinity, *volitelného příbuzenstva*, jako organizační metaforu pro manželství a konflikt mezi odpovědností a vášní. Koncept je založen na starším pojmu chemické spřízněnosti, což může být definováno jako vlastnost, která umožňuje různým chemickým látkám za vybraných okolností tvořit sloučeniny. Skutečnost, která přenesena do oblasti výtvarného umění, nám rovněž dává tři hodnoty, dvě samostatné a třetí, která je dána konečným výsledkem akce vzájemného působení.

Při této příležitosti je pojem podobnosti výchozím bodem ve zkoumání fenoménu, který se objevuje během dvacátého století - výtvarné úsilí a společný život uměleckých párů. Svazky, které obohatily všeobecnou kulturu o novou vzájemnou citlivost, a díky nimž se často dostaly na výtvarnou scénu ženy, které z ní byly v minulosti vyloučeny.

Jednou z těchto dvojic jsou významní rakouští umělci Uta Peyrer a Karl Prantl. Jejich tvorba byla od šedesátých let minulého století v povědomí české informované veřejnosti. Obzvláště dílo Karla Prantla, nedávno zesnulého, ovlivnilo pozitivně mnoho sochařů nejen díky charakteru jeho tvorby, ale také díky jeho průkopnickým iniciativám,

především jako zakladatele sochařských symposií, kam byli zváni také čeští a slovenští tvůrci pracující s klasickým sochařským materiálem - kamenem. Rovněž dílo Uty Peyrer, která je ve své malbě hluboce soustředěná na vztahy individua a kosmu, má blízko k některým českým autorům, jenž byli od šedesátých let minulého století podobnou orientací osloveni.

Záměrem propozice bylo identifikování základních konceptů tvořících esteticko - filosofickou osnovu obou umělců, porovnání procesu a vývoje jejich tvorby a rozpoznání vzájemných vlivů, které se přirozeně vytvářely během jejich společné životní dráhy.

Konfrontace zkoumá tvůrčí vyjádření podobných výtvarných orientací, realizovaných v tak odlišných výrazových prostředcích jako je malba a kamenná socha. Ujasňuje náměty, které se paralelně a nezávisle na sobě vyvíjely na obou stranách a dospěly do pozoruhodných výsledků.

Instalace výstavy byla myšlena jako syntetizující průchod jejich životem. Chtěla zobrazit a zdůraznit dialog, který se během dlouhého období vytvářel mezi jejich vzájemnými díly, to vše zařazeno do historického prostředí, které podtrhuje nadčasový charakter prací obou umělců. V sugestivních prostorách zámku Klenová pohled do sedmi sálů představuje ideálně sedm situací, sedm symbolických okamžiků, ve kterých může divák vytušit nejen estetické, ale i lidské souznění autorů. V každé síni je nejen podtržena příbuznost jejich vyjadřování a chápání universálních otázek, které řeší a tlumočí do výtvarného jazyka, ale i osobní, soukromé, tvůrčí prostory, které autoři rozvíjejí samostatně. Navzdory evidentnímu estetickému souznění, práce obou autorů projevují silnou a autonomní

individualitu. Vybraná díla zdůrazňují důležitou vazbu spojující práce dvou autorů. Jedná se především o hledání a vyjádření nové spirituality, která přesahuje omezení lidských smyslů a vědomí.

Z jedinečné konfrontace jak díla, tak osobnosti těchto dvou umělců, můžeme vyvodit důsledky, které nám pomohou pochopit lépe i jejich samostatné tvůrčí úsilí.

V době, ve které se životní rytmus neuvěřitelně zrychlil, zvolil si Prantl k vyjadřování své estetické myšlenky a k realizaci svých sochařských objektů jako prostředek kámen, který vyžaduje zdlouhavé a namáhavé opracování. Jeho práce vzbuzují dojem věčného života neomezeného lidským pojmem času a prostoru.

Již na konci padesátých let Prantlovy sochy, které začal nazývat převážně *Kameny pro meditaci* (*Stein zur Meditation*), krystalizovaly do geometrické struktury, která ale nebyla nikdy precizní, jako u kamenů mechanicky obráběných. Povrch geometrického tělesa, pojednaný rýhami a žlábky, je rozechvěn vnitřním napětím. Často se objevuje motiv jedné nebo řady vyhloubených kulatých jamek. V některých případech perforuje kamennou hmotu naskrz a tam obzvláště v monumentálních sochách je zřejmé, jak hmotná masa přehodnocuje vnější prostor do vnitřního.

Prantl projevuje neustále silnější zájem o vnitřní život materiálu, obrys sochy, modelované převážně do tvaru krychle, koule, nebo rovnoběžnostěnu, se stane nepravidelným, a žilkování sleduje řada dolíků. Později žilky rozbrázdí povrch kamene, zdá se skoro, že je možné uvidět a vycítit jejich tep.

Přibližně do začátku osmdesátých let si Prantl vybírá pro své práce

materiály monochromní, převážně bílý mramor a černou žulu. Pro sochy, ve kterých eviduje systém kamenných žil, rád používá serpentin. Na přelomu šedesátých a sedmdesátých let vytváří cykly hermetických monolitů z černé žuly různých velikostí. Objekty, perfektně vyhlazené, někdy jen s minimálním zásahem na povrchu, vzbuzují silný emotivní zážitek, zdají se být akumulátory universální energie.

Abychom pochopili Prantlův tvůrčí proces, musíme vzít na vědomí jeho vztah k přírodě. Prantl se cítí částí přírody, jejím anonymním nástrojem. Tesáním kamene jen odkrývá to, co v něm bylo ukryté. Postupem času obnažuje nejen žíly kamene, ale i jeho kostru.

Prantl dokázal mistrně zkloubit malířskou hodnotu skvrnité žuly s živočišnou strukturou, kterou zahlédneme jakoby zakletou v kamenné kře. Stejně působivé jsou sochy realizované ze zelenorudého ussurijského amazonitu. Homogenní zelená, puntíkovaná masa je místy zaplavena červenou barvou, jako by nasákla krví. Sochař umí zvládnout dramatickou kvalitu kamene, aniž by přeháněl jeho přirozený patos.

Karlovy kameny, i když se může zdát, že žijí vlastním životem, jsou ponořeny do hlubokého vnitřního ticha, zatím co vířící barvy obrazů Uty navozují imaginární zhudebněnou atmosféru, promítanou světlem do nekonečna.

Odlišné pojetí významu barvy v malbě Uty Peyrer, kde kmitající malé kulaté plochy díky mnoha vrstvám nanášeného pigmentu, vytvářející iluzi neustále se rozpínajícího průzračného prostoru, se v určitém okamžiku ideálně setkává s pojmem hledání a objevování barvy v kamenech

charakterizujících sochy Karla Prantla. Barva se stává prostředkem k možnosti vyjádření a znázornění vnitřního nekonečného prostoru, který Prantl hledá v mikrokosmu materiálu, především v žule, a v posledním období svého života v norském labradoru, který dokázal zpracovat způsobem zdůrazňujícím optickou kvalitu jeho vnitřních třpytících se částeček.

Symbol prostoru, vázaného na ideál nové abstraktní spirituality, je v práci obou umělců vyjádřen sférickými tvary. V malbě Uty tvoří pulsující sférický shluk barevné mlhoviny evokující vesmírné hloubky, kdežto v sochách Karla jsou evidentní řetězce koulí, které připomínají živočišné

žíly, někdy jen naznačené, rýsující se pod povrchem materiálu napínajíc jeho kamennou pokožku.

Prantl nám představuje myšlenku života v nejširším slova smyslu, propojeného mezi prvky organickými a neorganickými. Téma, slučující tvorbu Uty Peyrer a Karla Prantla, je zejména jejich vyjímečný vztah k času, který oba chápou jako neustálý, bez začátku a konce, ve kterém je nejdůležitější odhalit podstatu bytí.

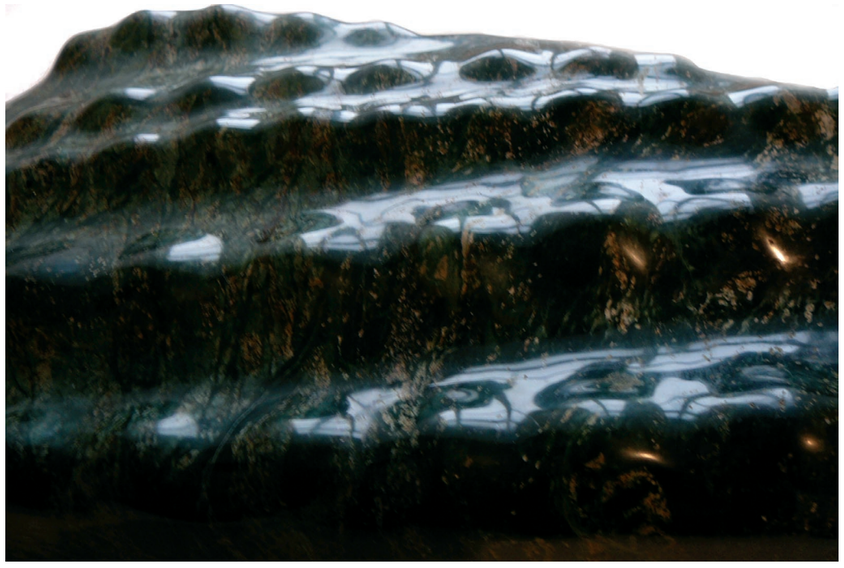
V Utiných malbách je ale dominantním tématem znázornění prostoru prostřednictvim použití barev, čas je přítomný spíše konceptuálně.

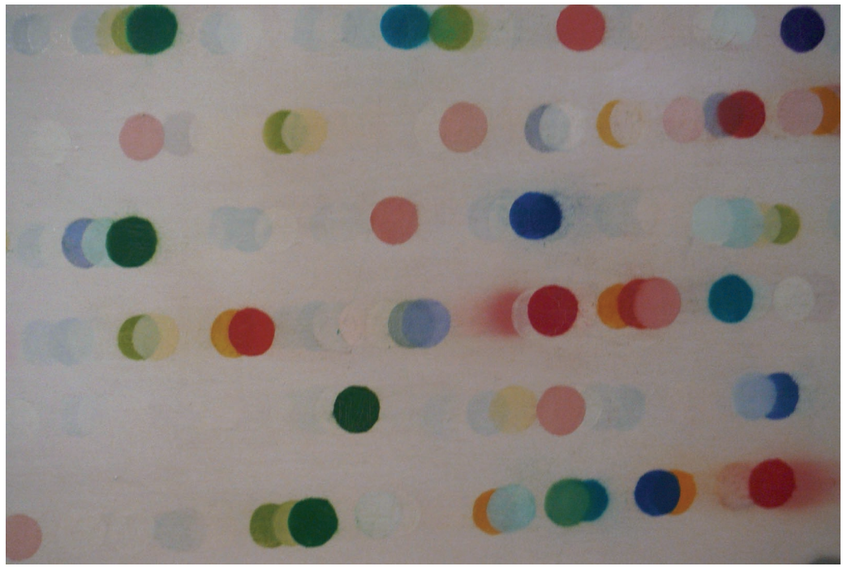
Profesor Herbert Muck, ve svém textu do katalogu výstavy Uty Peyrer "Rozšiřování prostoru a rozpínání času" popsal velmi výstižně pojem času v jejím procesu tvorby.

"Ke vzniklým obrazům se stále znovu vrací. Velká pole sestávající z bodových center jsou extrémně citlivá na sebemenší rušivé vlivy. Změny znamenají, že se všechno musí znovu integrovat na základě jediného impulsu. Jemnými, transparentními tahy štětcem se např. nanese ještě jedna tenoučká vrstvička kraplaku. A obraz se zase o jednu nuanci změní. Tyto mezivýsledky lze pak dále modulovat. Dalo by se říci, že malířka riskuje nové kroky, aby to celé udržela v pohybu, aby obnovila napětí. Říká: „Odvažuji se svobody".

Mnohý stav někdy trvá měsíce a ona před ním tráví hodiny, než uzraje rozhodnutí k dalšímu kroku.

Do těchto obrazů kosmického vzniku a proměny jsou vetkány životní fáze, existenciální období, v nichž Uta sama prochází procesy vzniku a zániku, které dílo dále mění."[1]





Výzkum chromatických efektů zařazuje malbu Uty Peyrer do kontextu mezinárodního výtvarného proudu, který se věnoval této problematice především v průběhu šedesátých a sedmdesátých let. V tomto období převažoval přístup racionální až vědecký (op art), velká většina umělců hledala kontrolovatelné možnosti využití barevných ladění, zkoumali efekty optické, hledali perspektivní iluzi jen prostřednictvím přiblížení různých barev, a tímto způsobem odhalovali také tak zvané barvy sítnicové, které se tvoří přímo v oku, aniž by existovaly fyzicky. Uta tyto poznatky využívá instinktivně a dokáže překonat meze rozumovosti, které malbu v určitém smyslu omezují. Prostory Utiných obrazů obsahují sílu kosmického magnetismu, a zdá se dokonce, že dokážou vyvolat představu jeho zvuku.

Obrazy Uty Peyrer jsou významně charakterizovány hudbou přeloženou do barev, může se říci, že evokují představu zbarvených partitur hudebních skladeb. Její díla navazují na orfistické zkušenosti umělců, kteří jako první pojednávali abstraktní tématiku, jako byl například František Kupka, nebo Sonia a Robert Delaunay. I když větší souvislost, možná podvědomou, je možno nalézt s obrazy Romola Romaniho (1884-1916), které představují kapky dopadající na hladinu vody a evokují zvuky kadencované. Také muzikálnost Utiny malby je rytmická a můžeme ji doslova slyšet, obzvláště v sálu věnovanému Stevu Reichovi.

Mnohostranné skutečnosti vesmírů zkoumané a objevované v uměleckých dílech obou umělců jsou odlišné, i když spolu úzce souvisí. Karl Prantl odhaluje duševno nekonečné hmoty a Uta Peyrer duševno

nekonečného prostoru.

Myslím, že při pohledu na vystavené práce je zřejmé, jak se vzájemně doplňují, a kolik podnětů se automaticky rodilo mezi umělci během jejich společného života. Z toho můžeme vyvodit, jak důležité je pro pochopení různých uměleckých jazyků vnímat síť souvislostí, uvědomit si jejich logiku a zařazení do celkové problematiky dějin umění.

Poznámky

[1] Herbert Muck, Kosmologické časoprostorové obrazy, Katalog Uta Peyrer, CMVU, Praha 2006

UTA PEYRER KARL PRANTL

"KINDRED BY CHOICE"

Miroslava Hájek

The publication documents the exhibition by Uta Peyrer and Karl Prantl that was installed at Klenová Castle from 3 April to 29 May 2011.

The exhibition's name was borrowed from Johann Wolfgang von Goethe's novel *Die Wahlverwandtschaften*, which used the concept of affinity (the novel's title can also be translated as "*elective affinities*"), as an organizational metaphor for marriage and for the conflict between responsibility and passion. This concept of elective affinities is based on the older concept of chemical affinity, which can be defined as the characteristic that enables chemical substances, under certain circumstances, to form compounds. Applied to the visual arts, we arrive at three factors: two independent factors and a third one resulting from the final outcome of the mutual interaction of the first two.

In our case, the concept of affinity forms the starting point for an exploration of a phenomenon that appeared over the course of the twentieth century – the artistic work and shared life of artistic couples. These unions have enriched our culture in general and brought a new and mutual sensitivity that in many cases enabled women to participate in an art scene from which they had previously been excluded.

Renowned Austrian artists Uta Peyrer and Karl Prantl are one such couple. Their work first became known to the interested Czech public

in the 1960s. The art of the recently deceased Prantl in particular has had a positive influence on many sculptors – not just through the character of his work, but also thanks to his groundbreaking initiatives such as his founding of several sculptural symposia to which Czech and Slovak artists working with classic sculptural material (stone) were invited as well. Peyrer's work – paintings with an intense focus on the individual's relationship to the cosmos – also exhibits an affinity to certain Czech artists who found themselves attracted to a similar artistic orientation in the 1960s.

Our aim was to explore the basic shared concepts that formed these two artists' aesthetic and philosophical approach, to compare their artistic processes and development, and to identify the mutual influences that were a natural result of their life together.

In our confrontation of these two artists, we explore the creative expression of similar artistic orientations, realized in such different media as painting and stone sculpture. We identify the themes that, both independently and in parallel, developed on both sides in order to result in remarkable artistic outcomes.

The exhibition was designed as a synthesizing walk through the artists' lives. Its aim was to depict and emphasize the dialog that formed between their works during their long life together, all within a historical context that underscores the timeless nature of their work. The suggestive interior spaces of Klenová Castle offer a view into seven rooms representing seven situations, seven symbolic moments during which the viewer may sense the artists' aesthetic as well as human kinship. Each room underscores not

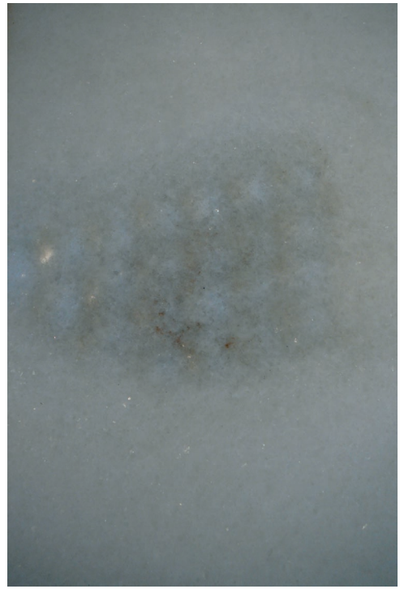
only the affinity of their artistic expression and the way in which they translate universal questions into the language of art, but also presents the personal, private, and creative spaces that each artist developed independently. Despite their clear aesthetic harmony, both artists' works show a strong and autonomous individuality.

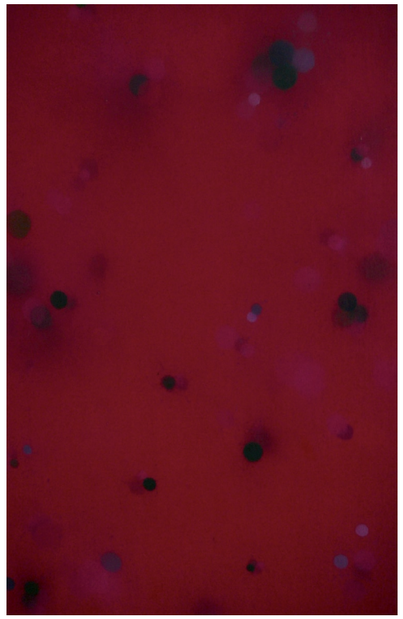
The selected works emphasize the important bond that connects the two artists' work. First and foremost, this bond consists in their search for and expression of a new spirituality that extends beyond the limits of the human senses and human understanding.

This unique confrontation of their works and personalities allows us to better understand their independent artistic efforts as well.

At a time when the pace of life inexorably increased and grew more frantic, Prantl chose to express his aesthetic ideas and to realize his sculptures using stone – a material that requires lengthy and exhausting work by hand. Prantl's works evoke a sense of eternal life unhindered by human concepts of space and time.

Already by the late 1950s, Prantl's sculptures – most of which he had begun calling *Stones for Meditations* (*Stein zur Meditation*) – had crystallized into geometric structures, though these were never as precise as mechanically worked stones. The surfaces of his geometric bodies, treated with grooves and furrows, tremble with an inner tension. We frequently encounter the motif of one or several rounded pits worked into the stone. In some cases, these perforate all the way through the stone; especially in his large-scale sculptures, the mass of the stone reinterprets outer space within inner space.





Prantl shows an ever-increasing interest in the inner life of matter. The outlines of his sculptures – cubes, spheres, or parallelograms – become irregular, with the stone's veins following along a series of indentations. Later, the veins churn up the surface of the stone, and it is as if we can see and feel its pulse.

Roughly until the beginning of the 1980s, Prantl works with mono - chrome material, primarily white marble and black granite. For his sculptures marked by stone veins, he likes to use serpentine. At the turn of the sixties and seventies, he creates a series of hermetic black granite monoliths of varying sizes. These perfectly smoothed objects, sometimes with only a minimum of surface working, create a strong emotional experience, as if they had accumulated the energy of the universe.

In order to properly understand Prantl's creative process, we must understand his relationship to nature. Prantl feels himself to be a part of nature, its anonymous tool. The act of sculpting stone merely reveals what was hidden inside. With time, he lays bare not only the stone's veins, but also its bones.

Prantl succeeded in combining the painterly quality of spotted granite with a living structure that feels as if it were frozen, spellbound, in petrified ice. Equally impressive are his sculptures made using greenish-red Ussuriysk amazonite. In places, the uniform green, dotted mass is suffused with a red color as if it were soaked in blood. Prantl succeeds in mastering the stone's dramatic character without exaggerating its natural pathos.

Although Karl's stones seem to live their own life, they are immersed

in a deep inner silence. By comparison, the swirling colors of Uta's paintings bring to mind a musical atmosphere projected into infinity by light.

Eventually, Peyrer's different approach to the meaning of color meets up with Prantl's search for and discovery of color in his stone sculptures. Uta uses layers of pigment to create vibrating round surfaces that give the illusion of a lucid, eternally expanding space. For Prantl, color is a tool for expressing and depicting the eternal inner space that he sought within the microcosm of his stone material – primarily granite and, during the last phase of his life, Norwegian Labrador – which he succeeded in working in such a manner as to emphasize the optic qualities of its shimmering interior.

Both artists express the ideal of a new and abstract spirituality using spherical shapes. In Uta's paintings, a cluster of spheres forms a colorful nebula that reminds us of the depths of the cosmos, while Karl's sculptures contain chains of spheres reminiscent of living veins – sometimes only hinted at – spreading out beneath the stone's "skin."

Prantl presents us with his view of life within the broadest meaning of the word, connected by organic and inorganic elements.

One particular theme shared by the work of both Peyrer and Prantl is their extraordinary relationship to time, which they understand as continuous, without beginning and end, where the most important thing is to reveal the essence of being.

Nevertheless, the dominant theme in Uta's paintings is the depiction of space through the use of colors; time is present in a more conceptual sense.

In his text for the exhibition catalog to Peyrer's exhibition "*Expanding*

Space and Stretching Time," professor Herbert Muck offered a fitting description of the concepts of space and time in her work.

"She constantly returns to paintings she has begun. Large fields, composed of point centres, are extremely sensitive to even the smallest disturbances. Changes mean, that everything must be integrated again on the basis of a single impulse. With fine, transparent brushstrokes, another thin layer of paint is applied, and a new nuance changes the painting. Those intermediary results can be modulated further. It could be said that the painter risks taking new steps in order to keep the whole in motion, to renew the tension. She says: "I risk freedom". Often a painting will remain unchanged for several months, and she will spend hours in front of it before she decides to take the next step.

Into these paintings of cosmic creation and metamorphosis are woven the phases of life, periods of existence in which Uta herself undergoes the processes of creation and extinction, which allow a work to come into existence and change".[1]

Peyrer's exploration of chromatic effects places her work alongside that of other international artists who focused on this issue, primarily in the 1960s and '70s. This period was marked by a prevailingly rational or even scientific approach (op-art), with many artists searching for controllable possibilities for the use of color balance, experimenting with optical effects, and trying to create the illusion of perspective by merely approximating various colors, thus revealing so-called retinal colors, which are formed directly in the eye without existing in real life. Uta applies this knowledge instinctively, and succeeds in overcoming the limits of rational understanding, which in a certain sense limit painting.

The spaces in Uta's paintings contain the strength of cosmic magnetism, and even appear capable of giving us an impression of its sound.

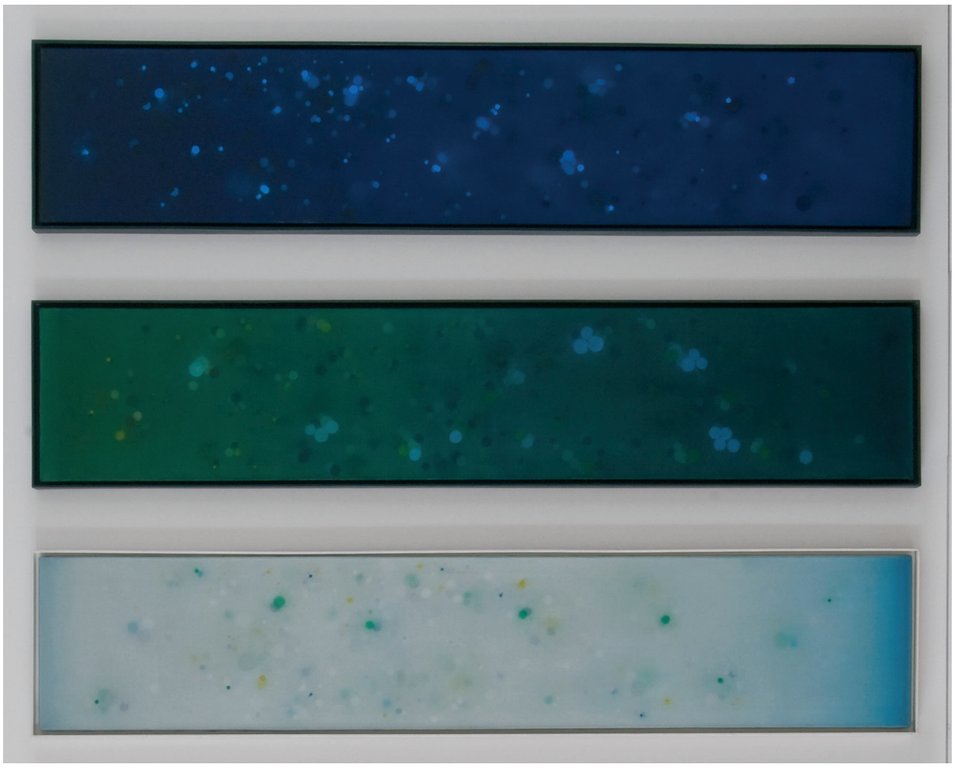
Uta Peyrer's paintings are music translated into color. They remind us of colorful musical scores. Her work follows in the footsteps of the Orphic paintings of the early abstractionists such as František Kupka or Sonia and Robert Delaunay. Nevertheless, we can find a greater connection, perhaps unconscious, with the paintings of Romolo Romani (1884-1916), which depict drops falling onto a watery surface and in which we may hear rhythmic sounds. The musicality of Uta's paintings is rhythmic as well; we can almost hear it, especially in the room dedicated to Steve Reich.

The multifaceted realities of the universes explored and discovered in the art of these two artists are different, but closely related. Karl Prantl reveals the spirituality of infinite matter, while Uta Peyrer reveals the spirituality of infinite space.

I am convinced that the exhibited works give a clear insight into how they supplement one another and how many new ideas were born during the artists' life together. As a result, we understand how important it is, if we want to understand various artistic languages, to be aware of the web of contexts and interrelations, to understand its logic, and to classify it within the general history of art.

Footnotes

[1] Herbert Muck, Cosmological Space-Time Pictures, Uta Peyrer catalog, ČMVU, Praha 2006



UTA PEYRER KARL PRANTL
"KINDRED BY CHOICE"

Miroslava Hájek

Diese Publikation dokumentiert die Ausstellung von Uta Peyrer und Karl Prantl, die im Schloss Klenová vom 3. April bis 29. Mai 2011 stattfand.

Der Titel nimmt Bezug auf den Roman *Die Wahlverwandtschaften* von Johann Wolfgang von Goethe. Goethe verwendete das Konzept einer *Wahlverwandtschaft* als Metapher für die Ehe und den Konflikt zwischen Verantwortung und Leidenschaft. Das Konzept ist von der älteren Idee einer chemischen „Affinität" abgeleitet. Affinität kann als eine Eigenschaft definiert werden, welche es verschiedenen chemischen Stoffen ermöglicht, unter gewissen Bedingungen chemische Verbindungen zu schaffen. In das Bereich der Bildenden Künste übertragen, ergeben sich gleich drei Kennwerte – zwei unabhängige und ein dritter, der sich aus der Interaktion der ersten zwei ergibt.

Das Konzept der Affinität dient als Ausgangspunkt für die Untersuchung eines Phänomens, das sich im 20. Jahrhundert sichtbar macht: das gemeinsame Leben und das künstlerische Schaffen von Künstlerpaaren. Diese Bündnisse haben unsere allgemeine Kultur mit einer neuen gegenseitlichen Empfindlichkeit bereichert, und gaben vielen Frauen die Möglichkeit, sich auf der Kunstszene durchzusetzen – von der sie in der Vergangenheit ausgeschlossen waren.

Auch die wichtigen österreichischen Künstler Uta Peyrer

und Karl Prantl formten solch ein Paar. Ihre Kunst war schon in den sechziger Jahren der informierten tschechischen Öffentlichkeit bekannt. Der vor kurzem verstorbene Karl Prantl hatte einen positiven Einfluss auf viele Bildhauer nicht nur durch sein Werk, sondern auch durch seine bahnbrechenden Initiativen. Insbesondere gründete Prantl verschiedene Bildhauersymposien, zu welchen auch tschechische und slowakische Künstler, die mit klassischem Bildhauermaterial (Stein) arbeiteten, eingeladen waren. Auch die Kunst von Uta Peyrer, deren Gemälde durch eine tiefe Auseinandersetzung mit dem Verhältnis zwischen Individuum und Kosmos gekennzeichnet sind, zeigt Ähnlichkeiten mit einigen tschechischen Künstlern, die in den sechziger Jahren zu einem ähnlichen Stil neigten.

Unser Ziel war es, die grundlegenden Konzepte der ästhetisch-philosophischen Grundzüge beider Künstler zu identifizieren, ihre Schaffensprozesse und künstlerische Entwicklung zu vergleichen, und die gegenseitigen Einflüsse, die sich ganz organisch während ihres gemeinsamen Lebens bildeten, zu beschreiben.

Die Gegenüberstellung dieser zwei Künstler erkundet die Art mit der eine ähnliche künstlerische Orientierung durch solch verschiedene Mittel wie Malerei und Bildhauerei verwirklicht wird. Sie zeigt Motive, die sich parallel aber ganz unabhängig entwickeln und zu bemerkenswerten Ergebnissen führen.

Die Ausstellung wurde als Gang durch das Leben beider Künstler konzipiert. Sie nahm sich vor, den Dialog, der sich über einer langen Zeit zwischen ihren Werken bildete, zu zeigen. All das in einem historischen

Kontext, der den zeitlosen Charakter dieser Werke betont. In den suggestiven Räumlichkeiten des Schlosses Klenová stellen die sieben Räume einen idealen Blick auf sieben Situationen, sieben symbolische Momente, dar. Hier kann der Zuschauer den ästhetischen sowie menschlichen Einklang beider Künstler wahrnehmen. Jeder Raum betont nicht nur die Affinität ihrer Ausdrucksweise und Auffassung universeller Fragen – in die Sprache der Kunst übersetzt – sondern auch die persönlichen, privaten und künstlerischen Fragen, die die Künstler individuell weiterentwickelten. Trotz des klaren ästhetischen Einklangs ihrer Werke zeigen beide Künstler eine starke und autonome Individualität.

Die ausgewählten Werke unterstreichen die wichtige Beziehung, welche die Kunst dieser zwei Künstler verbindet. Es geht in erster Linie um die Suche für und den Ausdruck von einer neuen Spiritualität, die weit über die Grenzen der menschlichen Sinne und des menschlichen Verstands hinausreicht.

Diese einzigartige Aussendersetzung der Kunst und Persönlichkeiten zweier Künstler ermöglicht es uns, interessante Schlussfolgerungen zu ziehen, die uns dabei helfen, auch ihr selbständiges Schaffen zu verstehen.

In einer Zeit, in der sich der Rhythmus des Lebens unglaublich beschleunigte, entschloss sich Prantl, seine ästhetischen Ideen in Stein umzusetzen, d.h., in einem Material, das langwierige und anstrengende Arbeit erfordert. Seine Werke hinterlassen den Eindruck des ewigen Lebens, uneingeschränkt menschlicher Vorstellungen von Zeit und Raum.

Schon zu Ende der 50er Jahre werden Prantls Skulpturen – welche er jetzt überwiegend *Stein zur Meditation* nannte – von geometrischen Strukturen gekennzeichnet, obwohl diese Strukturen nie so präzise wie die Strukturen mechanisch bearbeiteter Steine sind. Die Oberfläche dieser geometrischen Körper, in die Prantl Furchen und Rinnen hineinarbeitet, zittert mit einer inneren Spannung. Häufig trifft man auf ein oder mehrere rund ausgehöhlte Krater. In manchen Fällen durchbohrt Prantl die ganze Masse des Steins; besonders in seinen monumentalen Skulpturen erkennt man gleich, wie die physikalische Masse den äußeren Raum in dem inneren neu interpretiert.

Prantl zeigt ein immer größeres Interesse an das innere Leben der Materie, mit der er arbeitet. Die Umrisse seiner Skulpturen – eines Würfels, einer Kugel oder eines Parallelogramms – werden irregulär, und die Adern laufen an einer Reihe von kleinen Gruben entlang. Später zerfurcht er die Oberfläche des Steins mit Adern, fast so als wäre es möglich, seinen Puls zu sehen und zu spüren.

Bis ungefähr zum Anfang der 80er Jahre arbeitet Prantl mit einfarbigem Material, überwiegend weißem Marmor und schwarzem Granit. Für seine Skulpturen mit steinernen Adern benutzt er gerne Serpentin. Um die Wende der 60er und 70er Jahre verfasst er mehrere Serien

hermetischer Monolithe aus schwarzem Granit von verschiedenen Größen. Diese perfekt glatt polierten Skulpturen, manche mit einer kaum bearbeiteten Oberfläche, hinterlassen ein starkes emotionelles Erlebnis, als wäre die Energie des Universums in ihnen spürbar.

Wollen wir Prantls schafferischen Prozess verstehen, müssen wir sein Verhältnis zur Natur verstehen. Prantl fühlte sich als Teil der Natur, als ihr anonymes Werkzeug. Als Bildhauer enthüllt er nur das, was schon im Stein verborgen war. Mit der Zeit entblößt er nicht nur die Adern des Steins, sondern auch sein Skelett.

Prantl schaffte es, meisterhaft den malerischen Charakter des gefleckten Granits mit einer in einer steinernen Eisscholle verwünscht erscheinenden animalischen Struktur zu kombinieren. Ebenso wirksam sind seine Skulpturen aus rot-grünem Ussurijskem Amazonit. Die gleichmäßig grüne, gepunktete Masse ist stellenweise mit roter Farbe überströmt, als hätte der Stein Blut in sich aufgesogen. Prantl schafft es, den dramatischen Charakter des Steines zu beherrschen, ohne dabei seinen natürlichen Pathos zu übertreiben.

Karls Steine, auch wenn sie ihr eigenes Leben zu haben scheinen, sind von einer tiefen inneren Stille umgeben, während die wirbelnden Farben Utas Bilder eine imaginäre musikalische Atmosphäre hervorrufen, die durch das Licht ins Endlose projiziert wird.

Irgendwann kommt es zum idealen zusammentreffen von Uta Peyrers andersartigem Ansatz zur Farbe und Karl Prantls Suche nach und Entdeckung von der Farbe in seinen steinernen Skulpturen. Peyrer

benutzt mehrere Schichten von Pigment um flimmernde runde Felder zu malen, die eine Illusion eines endlos sich ausbreitenden Raums erzeugen. Für Prantl wird Farbe zum Mittel des Ausdrucks und der Darstellung des inneren endlosen Raums, den er im Mikrokosmos der Materie sucht – in Granit und, in seiner letzten Lebensphase, im norwegischen Labrador, dessen schimmernde innere Qualität er durch sein bildhauerisches Eingreifen zu herausheben wusste.

Beide Künstler benutzen sphärische Formen, um das Ideal einer neuen abstrakten Spiritualität auszudrücken. In Utas Bildern finden wir die pulsierende sphärische Anhäufung eines farbigen Sternennebels, der uns an die Tiefe des Universums erinnert. In Karls Skulpturen erkennen wir eine Kette von Kugeln, die uns an (manchmal nur angedeutete) Adern erinnern, wie sie sich unter einer steinerneren Haut ausdehnen.

Prantl präsentiert uns die Idee des Lebens im breitesten Sinne des Wortes, verbunden zwischen organischen und unorganischen Elementen. Das gemeinsame Thema von Uta Peyrer und Karl Prantl ist ihr außerordentliches Verhältnis zur Zeit, welche beide Künstler als ewig verstehen, ohne Anfang und ohne Ende, wo es in erster Linie um die Entlarvung des Wesentlichen des Seins geht.

Dennoch ist das dominante Thema in Utas Bildern die Darstellung des Raums durch den Gebrauch von Farben. Zeit ist eher nur im konzeptuellen Sinne anwesend.

In seinem Text zu Uta Peyrers Ausstellung „Räumliche Ausbreitung und zeitliche Ausdehnung“ liefert Professor Herbert Muck eine höchst

passende Beschreibung des Konzepts der Zeit in Peyrers künstlerischem Prozess.

„Die entstandenen Bilder werden immer wieder neu übergangen. Die weiten Felder aus punktförmigen Zentren sind äußerst empfindlich für geringste Störungen. Veränderungen bedeuten, das alles aus einem Impuls heraus wieder neu zu integrieren ist. Mit zartem, transparenten Pinselauftrag wird z.B. eine Schicht Krapplack nochmals dünn darübergelegt. Das Bild verändert sich wieder um eine Nuance. Solche Zwischenergebnisse sind immer noch weiter modulierbar. Neues riskiert sie sozusagen, um das Ganze in Bewegung zu halten, die Spannungen zu erneuern. „Da wage ich Freiheiten", sagt sie.

Monatelang bleibt ein Zustand oft stehen und Stunden verbringt sie davor, bis für einen neuen Einsatz die Entscheidung reif ist.

In diese Bilder kosmischen Werdens und Wandelns sind Lebensphasen eingewoben, existentielle Zeiten, in denen Uta selbst eingeht in die Prozesse des Werdens und Entwerdens, mit denen das Werk wird und sich ändert"[1].

In ihrer Erkundung chromatischer Effekte passen die Bilder Uta Peyrers in die internationale Kunstbewegung der 60er und 70er Jahre, die sich mit diesem Thema befasste. Diese Zeit wurde von einer vorwiegend rationellen bis fast wissenschaftlichen (Op-Art) Haltung geprägt. Viele Künstler suchten kontrollierbare Möglichkeiten der Farbabstimmung, erforschten optische Effekte und versuchten, eine Illusion der Perspektive nur durch die Annäherung verschiedener Farben zu erzielen. Ihre Experimente enthüllten die sogenannten Retinafarben, die sich direkt im Auge formen ohne wirklich zu existieren. Uta arbeitet mit diesen

Erkenntnissen instinktiv. Dabei gelingt es ihr, die Grenzen des Verstands zu überwinden, die in einem gewissen Sinne die Malerei eingrenzen. Die Räume in Utas Bilder enthalten eine kosmisch-magnetische Kraft, und es scheint fast, als könnten sie uns den Klang dieser Kraft vorstellen.

Uta Peyrers Bilder sind Musik in Farbe übersetzt. Sie sind wie gefärbte Partituren. Sie knüpfen an die orphischen Bilder der ersten abstrakten Künstler wie z.B. František Kupka oder Sonia und Robert Delaunay an. Eine noch größere, vielleicht aber unbewusste, Zusammengehörigkeit findet man mit den Bildern von Romolo Romani (1884-1916), in denen Tropfen auf eine Wasseroberfläche fallen und die in uns rhythmische Klänge

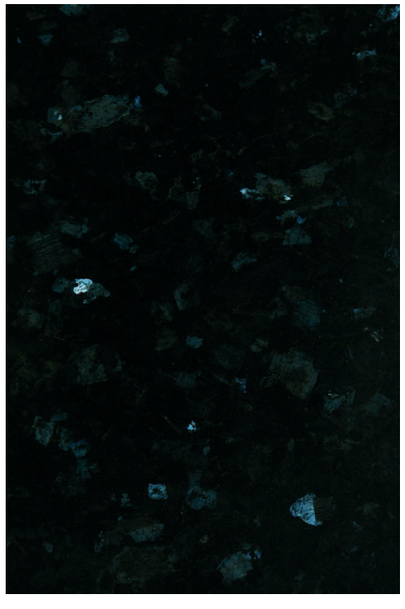
evozieren. Die Musikalität von Utas Bildern ist ebenso rhythmisch; man kann ihre Bilder fast hören, insbesondere in dem Steve Reich gewidmeten Raum.

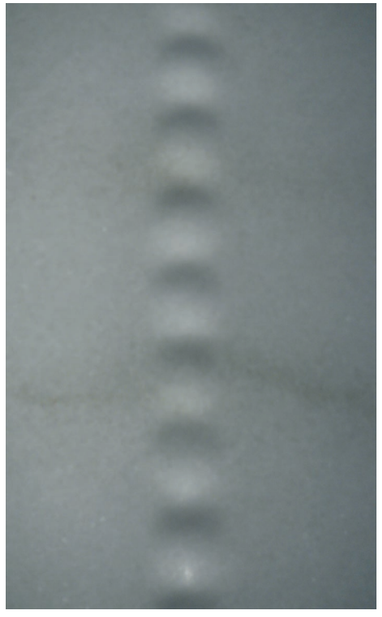
Die vielseitigen Gegebenheiten der Universen, die in den Werken beider Künstler erforscht und entdeckt werden, haben viel gemeinsam, sind aber doch anders. Karl Prantl enthüllt die Geistigkeit unendlicher Materie, Uta Peyrer die Geistigkeit des unendlichen Raumes.

Ich bin der Meinung, dass es uns beim Blick auf die ausgestellten Werke sofort klar wird, wie sie sich gegenseitig ergänzen und wie viele neue Ideen automatisch zwischen diesen beiden Künstlern während ihres gemeinsamen Lebens erzeugt wurden. Wir verstehen wie wichtig es ist, wenn wir verschiede Sprachen der Kunst verstehen wollen, das Netzwerk von Zusammenhängen wahrzunehmen, ihrer Logik bewusst zu sein und sie in der Geschichte der Kunst einzuordnen.

Footnotes

[1] Herbert Muck, Kosmologische Raumzeitbilder, Katalog Uta Peyrer, ČMVU, Praha 2006





Biografie

KARL PRANTL

narodil se 5. 11. 1923 a zemřel 8. 10. 2010 v Pöttschingu, v rakouském Burgenlandu.
V letech 1946-52 vystudoval Akademii výtvarných umení ve Vídni.
První sochy, dřevěné a kamenné, vznikají v zimě na přelomu roku 1950/51.
V roce 1954 vstupuje do umělecké skupiny „Der Kreis".
První výstavu mu organizuje „Neue Galerie der Stadt" v Linci v roce 1955.
Rok na to obdržel šestiměsíční stipendium k studijnímu pobytu v Římě.
K vyzrání jeho umělecké osobnosti přispěla také cesta do Řecka.
Důležité datum v jeho životě je rok 1959, ve kterém uspořádal spolu s Dr. Friedrichem Czaganem a Heinrichem Deutschem „I. Symposium evropských sochařů" v St. Margarethen v Rakousku. Jedenáct sochařů z osmi zemí pracovalo a společně žilo během tří měsíců v kamenném lomu.
Od té doby zde Prantl každý rok v zimě věnoval část svého času přípravám dalších ročníků symposií, a začal se systematicky zúčastňovat a pomáhat při organizování symposií v západní a východní Evropě, později také v Americe a Asii.
Dvě velké výstavy Prantlových monumentálních soch v roce 1995-6, v Yorkshirskem sochařském parku a v roce 1996-7 v zámeckém parku Ambras v Innsbruku potvrdily význam tohoto umělce.

Umělecká a lidská osobnost Karla Prantla měla zvláště v 60.letech významný vliv na utváření uměleckých profilů řady českých a slovenských sochařů, kterým se stala tvůrčí práce především v kameni celoživotním uměleckým posláním. V situaci tehdejší kulturně společenské situace Československa to byl právě Karl Prantl, jenž otevřel řadu možností uplatnění konfrontovat výsledky sochařské práce českých a slovenských sochařů na řadě symposií, především pak na sympoziu v St. Margaretten. Jeho tvorba byla od šedesátých let minulého století v povědomí zdejší informované veřejnosti a ovlivnila některé zdejší sochaře nejen díky charakteru jeho tvorby, ale také díky jeho průkopnickým iniciativám, především jako zakladatele sochařských symposií, kam byli zváni také čeští a slovenští tvůrci pracující s klasickým sochařským materiálem - kamenem. Dilo rakouského sochaře Karla Prantla, legendy moderního evropského sochařství, postavilo kulturní veřejnost neokázale, za to však o to naléhavěji před otázky po odkazu tradice jedné z nejstarších výtvarných disciplin, ale rovněž po smyslu a hledání sochařského výtvarného výrazu na počátku nového milénia. Zcela jednoznačně se ukázalo, jak je stále důležitý pro dnešního diváka kontakt s klasickým sochařským materiálem evokujícím pocity úcty k řemeslné dovednosti a navíc k pokoře tvůrce, který nachází v době dnešních „rozptýlených koncentrací" důvody a nezvratnou jistotu k pokračování v ryze individuálním tvůrčím procesu, kdy vztahy mezi hmotou, psychickým založením tvůrce a jeho inspirace v daném čase nabízejí divákům možnosti reflexe a kontemplace.

Biografie

UTA PEYRER

1939 narozena 22.4. v Oberpullendorfu v Burgenlandu
1956 první obrazy
1957 sňatek s Karl Prantlem
1958 narození dcery Kathariny
1960 narození syna Sebastiana
1964 - 72 účast na symposiích „Malerwochen“
1977 - 78 pracovní pobyt v New Yorku od roku
1978 pracuje v ateliéru v Pöttschingu

Malířské dílo rakouské malířky Uty Peyrer představilo v České republice poprvé České muzeum výtvarných umění v Praze v roce 2006, což ovšem v nejmenším neznamená, že by neexistovaly vzájemné vazby a kontakty od zmíněných šedesátých let s českým uměním. Naopak, také díky životnímu partnerovi sochaři Karlu Prantlovi, iniciátorovi legendárních sochařských symposií, oba umělci projevovali zájem a vřelou náklonnost ke zdejší kulturní situaci.
Autorka je ve své malbě hluboce soustředěná na vztahy individua a kosmu. Její dílo má blízko k některým českým autorům, kteří byli od šedesátých let minulého století podobnou orientací osloveni.
I v dnešním duchovním klimatu je nezbytné reflektovat ty současné výtvarné projevy, které odkazují vědomí vztahů kosmu a lidské existence. V těchto souvislostech je malířský vklad rakouské malířky Uty Peyrer nad jiné ojedinělý a příkladný. Více než čtyřicet let soustředěné tvorby kultivuje zvolenými prostředky ta osobní východiska, která lze jednoznačně označit za ukázkový příklad tvůrčího procesu, ve kterém jsou vztahy existence individua a kosmických souvislostí neodmyslitelné a zcela zřetelné.

Miroslava Hajek

Seznam vytavených prací

KARL PRANTL

1. Gummenerský mramor, 2006-07, 9x28x20 cm
2. Žula, 2000-06, 10x28 cm
3. Dlažební kámen, 2009, 17x296x18 cm
4. Černá žula, 2004, 17x25x18 cm
5. Žula, 20x23x19 cm
6. Bílý mramor, 1976, 14x30x28 cm
7. Mühldorfský mramor, 20x54x42 cm
8. Kubánský serpentýn, 2005, 16x23x42 cm
9. Dlažební kámen, 22x23x20 cm
10. Norský labrador, 2008, 10x110 cm
11. Rudý labrador, 1990-2002, 16x44x30 cm
12. Amazonit, 33x77x23 cm
13. Gummenerský mramor, 2002, 56x31x10 cm
14. Labrador, 2008, 42x25x23 cm
15. Gummenerský mramor, 2007, 78x30x10 cm
16. Indická žula, 2007, 40x20x17 cm
17. Indická žula, 2009, 16x31x65 cm
18. Indická žula, 2009, 30x26x13 cm
19. Ruská žula, 2000-06, 15x88x22 cm
20. Místo, 2005-07, 4x54x21 cm
21. Indická žula, 2009, 10x28 cm
22. Indická žula, 2005-07, 15x20 cm

Seznam vytavených prací

UTA PEYRER

1. Světlý pokoj, 1985-86, olej na plátně, 100x100 cm
2. Světelný pokoj 1985-86, olej na plátně 100x100 cm
3. Světle-zelený pokoj, 1985-86, olej na plátně, 100x100 cm
4. Tři lila místa, 1996-97, olej na plátně, 100x100 cm
5. Modrý zvukový obraz, 2003-2006, olej na plátně, 100x100cm
6. Brzy ráno, 1982, olej na plátně, 100x70 cm
7. Konečně sedm tmavě-červených růží, 1982-83, olej na plátně, 100x70 cm
8. Geografické rozložení a prodloužení, 1983-85, olej na plátně, 200x40 cm
9. Geografické rozložení a prodloužení (Zlatá stezka), 1983-86, olej na plátně, 200x40 cm
10. Geografické rozložení a prodloužení (Zelená plocha), 1983-85, olej na plátně, 200x40 cm
11. Geografické rozložení a prodloužení, 1983-84, olej na plátně, 200x40 cm
12. Geografické rozložení a prodloužení, 1983-85, olej na plátně, 200x40 cm
13. Geografické rozložení a prodloužení, 1983-84, olej na plátně, 200x40 cm
14. Geografické rozložení a prodloužení, 1983, olej na plátně, 200x40 cm
15. Geografické rozložení a prodloužení (Denkordnung als abbild der naturordnung - R. Riedl), 1980-81, olej na plátně, 200x40 cm
16. Brzy ráno, 1983-84, olej na plátně, 200x40 cm
17. Brzy ráno, 1983-84, olej na plátně, 200x40 cm
18. Tmavší pokoj se světlými plochami, 1998-2000, olej na plátně, 150x150 cm
19. Červený pokoj a tři jasné body, 1998-99, olej na plátně, 150x150 cm
20. Proměněn v noci, 1983-85, olej na plátně, 200x40 cm
21. Nosil na sobě krev, 1983, olej na plátně, 200x40 cm
22. Píseň země I. , 1998-2000, olej na plátně,150x150cm

23. Píseň země II., 1998-2000, olej na plátně, 150x150cm

24. Píseň země III. , 1998-2000, olej na plátně, 150x150cm

25. Pocta Stevu Reichovi (Notation I.), 1976-78, olej na plátně, 240x93cm

26. Pocta Stevu Reichovi (Notation II.), 1976-78, olej na plátně, 240x93cm

27. Pocta Stevu Reichovi (Notation III.), 1976-78, olej na plátně, 240x93cm

28. Pocta Stevu Reichovi (Notation IV.), 1976-78, olej na plátně, 240x93cm

29. Pocta Stevu Reichovi (Notation V.), 1976-78, olej na plátně, 240x93cm

30. Pocta Stevu Reichovi (Notation VI.), 1976-78, olej na plátně, 240x93cm

31. Pocta Stevu Reichovi (Notation VII.), 1976-78, olej na plátně, 240x93cm

32. Báseň 1., 1999-2000, olej na plátně, 60x60 cm

33. Báseň 2., 2001-2005, olej na plátně, 60x60 cm

34. Báseň 3., 2001-2005, olej na plátně, 60x60 cm

36. Báseň 4., 2000-2001, olej na plátně, 60x60 cm

36. Báseň 5., 2000-2003, olej na plátně, 60x60 cm

37. Báseň 6., 2000-2004, olej na plátně, 60x60 cm

38. Báseň 7., 1999-2002, olej na plátně, 60x60 cm

39. Báseň 8., 2000-2004, olej na plátně, 60x60 cm

40. Báseň 9., 2001-2004, olej na plátně, 60x60 cm

41. Báseň 10., 2001-2005, olej na plátně, 60x60 cm

42. Báseň 11., 2000-2001, olej na plátně, 60x60 cm

43. Báseň 12., 1999-2001, olej na plátně, 60x60 cm

44. Báseň 13., 2000-2001, olej na plátně, 60x60 cm

45. Báseň 14., 1999-2001, olej na plátně, 60x60 cm

46. Báseň 15., 2001-2005, olej na plátně, 60x60 cm

47. 21. července – Naše zelená země - Náš měsíc, 1969, olej na plátně, 160x180 cm

UTA PEYRER
"KINDRED BY CHOICE"
KARL PRANTL

Publikace byla vydána k výstavě UTA PEYRER KARL PRANTL
konané v Galerii Klenová ve dnech 3. 4. - 29. 5. 2011
Autorka výstavy a textu: Miroslava Hájek
Překlady: Stephan von Pohl
Fotografie interiérů: Petr Zhoř, fotografie detailů: Petr Štěpán
Grafická úprava: Petr Štěpán
Tisk: Východočeská tiskárna spol. s.r.o.

ISBN 978-80-87013-33-5

GALERIE KLATOVY KLENOVÁ

RGČR

rakouské kulturní fórum

Navštivte naše nové webové stránky:
www.rkfpraha.cz (česká jazyková verze);
www.oekfprag.at (německá jazyková verze)

PLZEŇSKÝ KRAJ

Plzeň 2015

ČEZ

Katalog vznikl
s laskavou podporou
skupiny ČEZ