



# mimochodem by the way

PROJEKTY, MYŠLENKY A KONCEPTY STUDENTŮ A ABSOLVENTŮ  
DOKTORSKÉHO STUDIJNÍHO PROGRAMU NA KATEDŘE  
VÝTVARNÉ VÝCHOVY PDF MU A ODBORNÝCH HOSTŮ

PROJECTS, THOUGHTS AND CONCEPTS OF STUDENTS AND GRADUATES  
OF THE DOCTORAL DEGREE PROGRAMME AT DEPARTMENT OF ART OF FACULTY  
OF EDUCATION OF MASARYK UNIVERSITY AND SPECIALISED GUESTS

MASARYKOVA UNIVERZITA | PEDAGOGICKÁ FAKULTA  
MASARYK UNIVERSITY | FACULTY OF EDUCATION

BRNO 2009

Editor: Mgr. Ludmila Fidlerová  
Ediční spolupráce: Mgr. et MgA. Barbora Svátková

Recenzovali: Mgr. Jindřich Lukavský a Mgr. Jan Zálešák, Ph.D.

Odborná garance: doc. PhDr. Jiří Havlíček a doc. PaedDr. Hana Babyrádová, Ph.D.  
Odborná spolupráce: Professor Kenneth G. Hay BA, MA, PhD, FRSA a Mgr. Martina Iblová, Ph.D.

Spoluřešitelé projektu: Mgr. Lucie Bartoňková, Mgr. Kamila Gojňá,  
MgA. Michaela Jezberová, Mgr. Michaela Mach,  
Mgr. et MgA. Zuzana Štrakošová, Mgr. Marcela Zemanová

Vydáno díky fakultnímu výzkumnému projektu MUNI/41/021/2008 financovaném v roce 2008  
Pedagogickou fakultou Masarykovy univerzity

<http://www.bytheway.org.uk>

Copyright © Masarykova univerzita, 2009

ISBN 978-80-210-4825-6



□ photo: Barbora Svátková

všem dětem ve vesmíru  
aby je rodiče nechali být  
když si hrají  
aby je jenom jemně pozorovali  
a zjistili s čím si hrají  
a to aby jim potom tajně  
na všechna různá místa podsouvali

**Dan Bárta**

**I VESMÍRŮM**  
to UNIVERSES

## KENNETH G. HAY

k.g.hay@leeds.ac.uk



Kenneth G. Hay is Professor of Contemporary Art Practice, Head of the Department of Contemporary Art Practice within the School of Design and Deputy Head of the School of Design at the University of Leeds, UK. His digital, sound and other artworks have been exhibited most recently in Korea (Busan Biennale), Malta(2008), Tainan (2006), Venice Biennale (1996,2003), and the Czech Centre for Experimental Theatre (2003). His publications focus on issues of inter-semiotic translatability, modernist and postmodernist art theory, aesthetics and Italian art and culture.

### CREATIVITY, BY THE WAY...

There are many prevalent myths about artistic creativity. Perhaps the most prevalent is the image of the isolated artistic genius, suffering for their art, misunderstood and undervalued by the society from which s/he springs, but more often than not, to which they are linked only tenuously. This mythical image first appears in the Renaissance, if we are to believe Giorgio Vasari, with eccentric and troubled artistic personalities like Piero di Cosimo, hiding away from society, living off hard boiled eggs which were brought to him daily, because he was afraid of lighting a fire; or Jacopo Pontorno, so paranoid about dust interfering with the glassy smoothness of his paintings that he would sit quite still until it had all settled before applying fresh varnish to his painting. Such images proliferate in Mannerism, where *maniera*, or refined style, celebrated and encouraged eccentricity, and continue through Romanticism, to the Modern period, where they reach their tragic apogee in Van Gogh. They are difficult images to shake off, and myths have a habit of lingering. But myths, as Roland Barthes observed, are useful ways of disguising half-truths, or even total fictions, as fact; and most myths are ideological – they present a partial view as a complete view.

Contrary to the Romantic view of the isolated artist is another image, more accurate, because more complete. The artist as social animal, gregarious, surrounded by colleagues, models, critics, gallerists; discussing ideas with fellow artists, sitting in cafés, arguing over the newspapers, inventing Cubism, writing Manifestos, forming groups and movements. Very little art, in fact, has sprung, unbidden and spontaneous, from an isolated artist's head. Most art comes from other art. Most of the inspiration to write a sonnet comes from reading and falling in love with the sonnet form as perfected by others. We learn what oil painting can do, and want to test its limits for ourselves, because we have seen other paintings. The Italian philosopher Antonio Labriola called this cultural continuity *an endless chain* stretching back into the past and linking us and our ambitions with the aspirations of our antecedents, stretching out beyond their time. We pick up the echoes and the rumours of what has gone before, attune ourselves to hear it well, and then continue its song.

Creativity, seen in this light is less mysteriously the *creatio ex nihilo* – the totally mystical and unprecedented introduction

of something absolutely new into the world – as a process of absorption, transformation and recombination, albeit in a new way, of elements pre-existing in the work of others. It is a social process, which grows out of a specific context in time and space. It explores certain formal or ideological parameters already patent or latent in the work of precursors, within the context of a given social, geographic, temporal, historical, gendered etc. perspective, and comes up with a new amalgam. The impetus to this process is given by equally specific causes: market pressures, philosophical/legal/scientific/religious (in short *superstructural*) climate; geo-political *zeitgeist* etc., as much as it is driven by the power of individual artistic sensibility. This is not to undermine or underestimate the necessity and power of individual artistic sensibility. It is just to recognise the fact, rather than the myth, of artistic creation: that it occurs in and from a group, at a particular time and place, in a particular context, accompanied by discussion, critical analysis and input from others, for a given audience, in a particular social situation.

One such context is the Ph.D programme at Masaryk University, Brno. Another is that existing in the School of Design at the University of Leeds. Yet another is the Cyprus School of Art, Lempa. All three locations are more than geographical signifiers – the three contexts are linked in a complex web of overlapping personalities and histories: student exchanges, staff collaborations, research projects, exhibitions, discussion, cooking, friendships, publications and hospitality. The current project of staff and students from these institutes affords the opportunity to explore such notions of creativity together, to travel and discuss ideas, to exchange staff and students, histories and contexts, in an on-going and open series of collaborations, and via the web-site and publication, to extend the links of this *endless chain* outwards to the world.

Here, I wish only to examine and critique, two contrasting views of the creative process, centring upon the most extreme example of artistic creativity: the notion of *originality* and artistic *genius*, within the context of Ph.D study:

In science, a new contribution to human understanding can be pointed out with some clarity – a new equation, or a more elegant reformulation of an existing formula – can lead to quantifiable and demonstrably new knowledge. How then, do artworks operate? If we accept that artworks **are** intellectual and thereby *ipso facto* contribute to thought, how are we to judge them? And indeed, is judgment a relevant issue here?

It might be reasonably argued that an object/event is either an artwork or it is not, and that if the former, then this is sufficient in itself. A new artwork has been added to the panoply of cultural goods and we should be grateful for this gift. Here, the question hinges on whether to admit or reject something or event to the category of *Art*. Once admitted, we might argue that all manner of categorical diversity can be tolerated under this rubric and there is no need of further judgment. But in the reality of arts funding and University assessment boards, the question would seem to be posed otherwise. Thus: Is the object/event under scrutiny *better or worse* than other objects/events purporting to be art, so that we can know whether to fund it/pass it or not? And here is where we hit the wall of subjectivity. One person's groundbreaking artwork is another person's unmade bed, and who are we or the funding bodies to disagree?

Is the judgment of art then merely a matter of subjective taste or is the aesthetic experience in fact understandable as concrete knowledge? If the former, then there is little hope of resolution or purpose in the judgment of artworks. Each viewer remains locked in the subjective pleasures (or otherwise) of the text. If the latter, what are some of the methodologies by which this can be understood?

Whilst not purporting to answer all of these questions, the following looks at four specific issues at the heart of Ph.Ds in Fine Art/Studio Practice, and argues for the full recognition of artwork-as-research: Firstly the problem of taste. Secondly, the nature of the aesthetic object. Thirdly the notion of appraising publics, and fourthly, the problem of originality. All four topics are at the heart of any flexible conception of art practice as research.

## DEFINING TASTE

*As regards the agreeable every one concedes that his judgment, which he bases on a private feeling, and in which he declares that an object pleases him, is restricted merely to himself personally. Thus he does not take it amiss if, when he says that Canary-wine is agreeable, another corrects the expression and reminds him that he ought to say: It is agreeable to me. This applies not only to the taste of the tongue, the palate, and the throat, but to what may with any one be agreeable to eye or ear. A violet colour is to one soft and lovely, to another dull and faded. One man likes the tone of wind instruments, another prefers that of string instruments. To quarrel over such points with the idea of condemning another's judgments as incorrect when it differs from our own, as if the opposition between the two judgments were logical, would be folly. With the agreeable, therefore, the axiom holds good: Every one has his own taste (that of sense).*

(Immanuel Kant, *Critique of Judgment*)<sup>1</sup>

If judging art works is like wine-tasting, we have to admit that it remains subjective and connoisseurial. As Kant suggests, there's no arguing with taste, and if judgment (and thus funding) is dependent upon taste, then funding councils, critics and assessment exercises risk censure for being but tasteless

and alien pretenders to our sensitivities, trying to tell us what we should like and why. If, on the other hand, there is some rational basis for declaring that this object/activity is an artwork and as such contributes to knowledge in some way, whilst this other object/activity is/does not, then we have the basis for a rational definition of artist-as-researcher, and of art practice as legitimate research activity.

One of the anomalies that Kant observes about the apparent subjectivity of taste is the degree of *consensus* that is however reached by a group of individuals (experts), who might all agree that some wine tastes better than others:

*Yet even in the case of the agreeable we find that the estimates men form do betray a prevalent agreement among them, which leads to our crediting some with taste and denying it to others, and that too, not as an organic sense but as a critical faculty in respect of the agreeable generally.*<sup>2</sup>

But this kind of consensual judgment may well be effective, pragmatically. Perhaps we have no other option but to come to an accommodation with our neighbour's taste, ever hopeful that we might persuade him/her that ours is better. Inevitably, consensual judgment inhabits a different plane to the absolute basis for judgment which Kant is seeking – the cosy plane of human conviviality and sociability, rather than that which Clive Bell called, in his book *Art*, the *cold white peaks* of the absolute<sup>3</sup>. (A chilly landscape much sought after by idealists like Bell).

For this absolute, Kant posits the *Beautiful* as that category which is extra-subjective, and therefore one in which the individual subject has no *vested* (or precisely only a *disinterested*) interest:

*For, since the delight is not based on any inclination of the Subject (or on any deliberate interest), but the Subject feels himself completely free in respect of the liking which he accords to the object, he can find as reason for his delight no personal conditions to which his own subjective self might alone be party. Hence he must regard it as resting on what he may also presuppose in every other person; and therefore he must believe that he has reason for demanding a similar delight from every one.*<sup>4</sup>

Because there is nothing *obliging* the subject to view the object in a particular fashion or to *benefit* from it in any uniquely personal way, he/she is free to respond to it *objectively*, and thus to share in an extra-subjective consensual agreement with his/her peers. In this definition, both beauty and ugliness occupy the same consensual plane, because, for Kant, Taste is, *the faculty of estimating an object or mode of representation by means of delight or aversion* apart from any interest. *The object of such a delight is called beautiful*. Both beauty and its opposite depend upon the same discriminating faculty.

<sup>1</sup> Immanuel Kant, *Critique of Judgment*, (Translated with Analytical Indexes by James Creed Meredith), Oxford, Clarendon Press, 1992; Part 1. Critique of Aesthetic Judgement Book 1. Analytic of the Beautiful Second Moment. Of the Judgement of Taste: Moment of Quantity §7, pp. 51-52.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.52.

<sup>3</sup> Clive Bell, *Art*, London, 1914, reprinted, Oxford University Press, 1987

<sup>4</sup> *Ibid.*, pp.50-51.

## DEFINING THE AESTHETIC

Although consensual judgment may facilitate the differentiation of contemplative objects which are beautiful from those which are ugly, it proves more complex to define the beautiful in itself. Kant gives three inter-related definitions of the *Beautiful* in the Second, Third and Fourth *Moments* of his *Critique*. In the Second, the beautiful is defined as: *...that which, apart from a concept, pleases universally.*<sup>5</sup>

In the context of appraising fine art doctorates, we will use the term the aesthetic as a more acceptable, replacement for the term *Beauty*, within the particular dynamic of its reception by an appraising public, as discussed by Mary A. McCloskey, James O. Young, Timothy Gould and Ted Cohen.

Under this aspect, for a thing (object or mode of representation) to be classified as *Beautiful*, it must be universally accepted as such; Moreover, unlike the objects or modes of Pure Reason, which Kant dealt with in his previous *Critique*, it must do this *without* having recourse to conceptual thinking, but must instead, communicate itself to our judgment through some other kind of (pre- or non-conceptual) mechanism. Kant, here, is defending not only the right but the necessity of some (agreeable or beautiful) things (including art-objects) to appeal directly to our judgment without the mediation of discourse (verbal, logical, conceptual etc.). In this they are distinct from and outside of ethical judgments, which must still rely upon a conceptual framework.

*In respect of the good, it is true that judgments also rightly assert a claim to validity for every one; but the good is only represented as an Object of a universal delight by means of a concept, which is the case neither with the agreeable nor the beautiful.*<sup>6</sup>

As Mary A. McCloskey observes: whereas,

*...with pleasure in the good, universality is thought to be based upon a concept and necessitation upon a formulable rule; with pleasure in the beautiful, despite the fact that there is a comparable universality and necessitation, there is no concept and no formulable rule.*<sup>7</sup>

In other words, it seems that we cannot arrive at an objective basis for the beautiful and the agreeable in the way that we can insist upon the objective necessity of morals. Does this mean, however, that the former remain arbitrary?

In the Third Moment, Kant identifies Beauty as *the Form of Finality in an object, so far as perceived in it* apart from the representation of an end<sup>8</sup> And in the Fourth Moment, Beauty is *...that which, apart from a concept, is cognized as object of a necessary delight.*<sup>9</sup>

Here, Beauty is the result of a particular organisation of constitutive elements in the object or mode of representation which attains to a quality of finality (end), in the sense of *fitness for purpose*, which purpose is to elicit the *harmonious free play of the cognitive faculties*. Whether or not a given form is or is

not *final* for perception cannot be determined by the application of a concept, but can only be *intuited* or felt. This argument is the commonest ground of *formalist* (or idealist) criticism of whatever kind, and simultaneously, its fatal flaw.<sup>10</sup>

The major attribute of the Beautiful (which Kant defines as *the representation to the judging subject by way of the imagination*) is that it is linked to the Good – it *calls forth a desire* in us, because desiring the Good is the categorical imperative – it is that absolute which we are driven to desire absolutely, (ie with dis-interest). We are hungry (or thirsty) for the truth. The Good, because desired by everyone, is similar or parallel to the Beautiful, except that it is based upon a concept where the Beautiful is not. How, though, can the judgment of taste attain to the quality of an absolute, if it is still based upon the particular presentation of an Object to a Subject's perception. Its apparent universality cannot spring directly from concepts because,

*...from concepts, there is no transition to the feeling of pleasure or displeasure but they must instead, ...involve a claim to validity for all men, and must do so apart from universality attached to Objects i.e. there must be coupled with it a claim to subjective universality.*<sup>11</sup>

The Beautiful must therefore be based upon the curious principle of *subjective* universality. Since, for Kant, only those judgments which are based upon a-priori categories can be objective, the judgment of the beautiful cannot be deemed objective unless there exists something resembling a concept which operates, in the case of judgments about the beautiful, as simultaneously public (extra-subjective), regulative and worthwhile in itself. For Kant this is the *Form of Finality*.

*Beauty is the Form of Finality in an object, so far as perceived in it apart from the representation of an end.*<sup>12</sup>

As Wittgenstein was to argue subsequently, Kant argues that individual perceptions cannot be used as the basis of objective judgments because there is no guarantee that anyone else shares one's own intuitions of sense-data. Sensation, then cannot be used as the defining principle of aesthetic judgment. For Kant, only the *form* (as distinct from the *matter*) of sensations can fulfill this rôle. In attempting to define the characteristics of such an aesthetic form, Kant proposes two inter-related views: the form is *final* in the sense that it is the conclusion of its potential – it has achieved a state of finality appropriate to its own perceptual *end*; and secondly, it gives rise or occasions the *free play of the cognitive faculties* – its *end* is to stimulate the faculties of imagination and understanding in an harmonious, free, play. An aesthetic form, so defined, is valuable in itself and does not need any further justification. It exists as an absolute for the contemplation of the thinking subject and need follow no other *rule* than that it be *final for perception*.

What this means is that there can be no a-priori formulae whereby one form or another can be prejudged to guarantee Beauty – only in the realisation of its own finality for perception can an object attain this state.

5 I. Kant, *The Critique of Judgement*, op.cit, Second Moment, §9, p.60.

6 Ibid., §7, p. 53.

7 Mary A. McCloskey, *Kant's Aesthetic*. London, MacMillan Press, 19..

8 I. Kant, op. cit, §17, p.80.

9 Ibid., §22, p. 85.

10 Cf K. G. Hay, *Della Volpe's Critique of Romantic Aesthetics*, Parallax, Vol 1, Leeds, 1996, Opp. 181-90.

11 I. Kant, op.cit., p.51.

12 Ibid., §17, p.80

*In forming an estimate of Objects merely from concepts, all representation of beauty goes by the board. There can, therefore, be no rule according to which any one is to be compelled to recognise anything as beautiful. Whether a dress, a house, or a flower is beautiful is a matter upon which one declines to allow one's judgment to be swayed by any reasons or principles. We want to get a look at the object with our own eyes, just as if our delight depended on sensation.*<sup>13</sup>

Kant avoids the easy categorisation of things beautiful or not. Instead, the individual subject must experiment with the form presented for perception to see if it fulfils the function of Beauty through the stimulation of the understanding and the imagination.

In normal perception, Kant argues, we utilise three cognitive powers: sensibility, imagination and understanding. Of these, the first is *passive* because it merely responds to stimuli, whereas the other two are *active* in that they involve the mind in ordering, analysing and synthesising these stimuli or *intuitions*.

For an object of perception to achieve the status of being an *end for perception* it has to be conceived, intended and purposefully composed to that end. Insofar as there can be no pre-conceived *rules* determining its form or guaranteeing its success, the object depends upon the imagination and skill of its creator to attain this end.

## DEFINING ARTWORLDS

What is useful in Kant's distinction between the subjectivity of taste and the objectivity of the beautiful, is the realisation that no objective judgement about something, be it a Beaujolais or a Bonnard, is possible unless there can be found a set of consensual criteria within an appraising community. Logically, there can and do exist many appraising communities – those of philosophers, fellow artists, critics, funding and assessment boards, being just some examples mentioned above. We might want to think of these appraising communities as types of *artworld*, and their judgments concerning art, attempts to include or exclude certain artefacts or actions from the category *Art*, or put another way, to confer or deny *arthood* upon these artefacts or actions.

James O. Young argues that if *arthood* is relative to an audience, then different artworlds may disagree about the conferring of *arthood* to a particular object or practice:

*I am a member of an art world which accepts that all works of art have cognitive value. Consequently, I can consistently hold that arthood is a perspectival property and that all artworks have cognitive value.*<sup>14</sup>

Seen in this light, appraising art practice at PhD level should prove no more problematic than appraising art practice at Masters or Bachelor level. We already do this, and we already constitute appraising publics, with a set of consensual appraisal criteria. But the fact or practice of appraisal does not address the problem of originality required for a Doctorate, and thus of the specifically **cognitive** aspect of art as research, precisely,

as Kant has pointed out, because there can be no a-priori way to determine how the cognitive component of original thought might be constituted.

Young argues for the cognitive value of artworks and the relativity of multiple *artworlds* which form appraising publics. Appraisal is not problematic within a given *art-world* because the criteria of assessment previously agreed upon by that art-world can be appropriately applied. Thus a modernist-oriented art school will recognise modernist-oriented artworks, but not necessarily post-modernist oriented artworks and vice versa. A problem might ensue in the broader arena where comparability is sought across different (and perhaps contradictory) art-worlds. Whilst his arguments here are useful, his failure to accommodate most modernist and avant-garde art into his definition (of cognitive art) seriously undermines the credibility of his aesthetic judgment. This does not however negate the usefulness of his categorization. Precisely, he falls victim to what both Kant and Wordsworth observed as the *paradox of originality*. The difficulty of identifying and subsequently appreciating new knowledge, precisely because of its newness. This is perhaps the fundamental problem for would-be assessors of Doctorates in art practice. If the full cognitive potential of artworks-as-research is to be realised, it has to be recognized, in the act of appraisal, that their epistemological contribution lies within the work itself rather than the *box* which contains the thesis or written commentary.

## THINKING OUTSIDE THE BOX: DEFINING ORIGINALITY

One of the defining characteristics of a Ph.D in any subject is that it include *original research material*. To the Romantic sensibility, which both Kant and Wordsworth helped form, originality would have been defined by a now outmoded and often overused word – *genius*. Timothy Gould argues that although Wordsworth denied direct knowledge of Kant's *Critique*, there is nevertheless significant common ground to argue that they shared similar views on the nature of genius and its reception. Significant parallels exist between Kant, who argued that: *Genius is the innate mental disposition (ingenium) through which nature gives the rule to art, and fine art is only possible as a product of genius*, and Wordsworth, who declared:

*Of genius, the only proof is, the act of doing well what is worthy to be done, and what was never done before: of genius, in the fine arts the only infallible sign is the widening of the sphere of human sensibility, for the delight, honour and benefit of human nature. Genius is the introduction of a new element into the intellectual universe: or if that not be allowed, it is the application of powers to objects on which they had not before been exercised, or the employment of them in such a manner as to produce effects hitherto unknown.*<sup>15</sup>

Whether we use *genius* in its Romantic sense, or *originality* in the modern sense, the concept's application to artworks is however, especially problematic, *particularly for the audience*. How so? Timothy Gould explains: *...the difficulties for any*

<sup>13</sup> Ibid., §8, p.56.

<sup>14</sup> James O. Young, *Art and Knowledge*, Routledge, London and NY, 2001, p.4.

<sup>15</sup> William Wordsworth, *Poetical Works*, Oxford University Press, 1936, 1966, p.750.

audience or in any mode of reception (as I shall call it) that finds itself presented with works of originality occur because:

*We are to think of the products of genius and originality as something that makes sense in a new way, or simply as making new sense. The relation of originality to its audience is to be investigated as the relation of the capacity for making new sense to the capacity for following such sense.<sup>16</sup>*

Insofar as artists-as-researchers invent new types of knowledge, never seen before, they hit upon a paradox: For their creations to be considered art by their audience, they have to conform to certain pre-agreed (a priori) criteria. Insofar as their creations are genuinely new (and therefore not previously conceptualised) they become more or less unintelligible (as art) to that audience.

Likewise for Kant, originality was the *primary property* of genius; totally opposed to *the spirit of imitation*. Genius is seen as an intervention by Nature into human affairs. It starts or exists outside of our daily life, which for Kant is bound up with and structured by rules. Genius is thus the way to a new rule.

*It may be seen that genius is a talent for producing that which no definite rule can be given: and not an aptitude in the way of cleverness for what can be learned according to some rule; and consequently, originality must be its primary property.*

One of the issues confronting all art publics, including appraising bodies and research boards, is how to distinguish between genuinely innovative art (which contributes to knowledge) and nonsense (which does not). As Kant says:

*Since there may also be original nonsense, its products must at the same time be models; i.e. be exemplary; and consequently, though not themselves derived from imitation; they must serve that purpose for others, i.e. as a standard rule of estimating.<sup>17</sup>*

Works of genius/originality serve both to break existing rules, and to constitute new rules through which art (and knowledge) advances. Originality in art is then, by its nature, *thinking outside the box* into which convention or tradition tries to place it.

A further paradox which Kant observes follows from the observation that products of genius are first and foremost *original*. Genius is diametrically opposed to *imitation*, and yet, for its products to be accepted as art, they **must** serve as the standard for new types of imitation.

Ted Cohen reminds us that this quality of saying something truly new by utilising the existing is one of the defining characteristics of metaphor:

*Seen in this way, a metaphor may be the best available example of what Kant called products of genius – Genius, according to Kant, is the capacity to produce things which are 'original' and hence things*

*which cannot be made sense of by means of any rules of explication, but which nevertheless do make sense<sup>18</sup> (a new sense).*

Works of genius make (new) sense; but because this sense is new, its audience has not (yet) been able to understand it (using the *old* rules).

*On this account, the connection between the work and its reception by others is at least as intimate and as hard to elucidate as the connection between somebody's making sense and somebody's following it.<sup>19</sup>*

Precisely herein lies the *value* and the *risk* that mark the possibility of original work.

The thirst which inspired our wine-taster above, engenders what Dennett has termed an *epistemic hunger* for a conceptual basis of aesthetic judgment, and it may well be that the object of our hunger is, for now, unpalatable to us, because it is in process of redefining our taste.

*The effort to go beyond the existing rules and produce something which cannot be made sense of by the old rules, still presents itself as making sense.<sup>20</sup>*

This is received initially as an affront to our ordinary capacities for sense, but it obliges us to expand these to accommodate the new knowledge which it brings.

*On this showing the product of genius...is an example, not for imitation (for that would mean the loss of the element of genius and just the very soul of the work) but to be followed by another genius – one whom it arouses to a sense of his own originality in putting freedom from the constraint of rules so into force in his art, that for art itself a new rule is won – which is what shows a talent to be exemplary.<sup>21</sup>*

It is, I would argue, precisely this delivery of the apparently unpalatable to our (perhaps jaded) sensibilities which prevents our taste from reifying. Herein lies the value of studio practice-as-research: by obliging us to think *outside the box*, our knowledge is expanded and, by the way, our cultural life is reanimated.

16 Timothy Gould, *The Audience of originality: Kant and Wordsworth on the reception of Genius*, in *Essays in Kant's Aesthetics*, ed. Ted Cohen & Paul Guyer, University of Chicago Press, Chicago & London, 1982, 85, (pp.179-193), p. 180.

17 I. Kant, op.cit., §46, sections 307-8, pp. 168-9.

18 Ted Cohen, *Figurative Speech and Figurative Acts*, in *Journal of Philosophy*, 79, no. 19, November 6, 1975; p. 671.

19 Timothy Gould, op.cit., p. 184.

20 Ibid., p. 186.

21 Kant, op.cit. §49, section 318.





Je doktorandkou doc. PaedDr. Hany Babyrádové, Ph.D. na KVV PdF MU. Dokončuje disertační práci s názvem *Výchova uměním jako tvůrčí způsob poznávání. Percepce Imaginace Kreativita jako mody Transcendence.*

## PŘEDZNAMENÁNÍ

Li reflect the order and pattern in Nature... but it is not pattern thought of as something dead, like a mosaic: it is dynamic pattern as embodied in all things living; and in human relationships, and in the highest human values.

Joseph Needham

Stačilo by vynechat několik srdečních tepů nebo nádechů a životní pohyb ustává. Vše je v pohybu, a toto proudění je hybnou silou všeho. Následující obrazově textová kolekce odráží onen pohyb svým leitmotivem *mimochodem*, jehož prostřednictvím zachycuje aktuální výstupy nepřetržitého vnitřního děje poznání v podobě nepatrných úvah stejně jako realizovaných projektů.

Často se skryté záměry nebo i hlavní důvody toho, proč tvoříme, projeví v jediném podotknutí; toto mimochodem najednou osvětlí kontinuitu projevu a dává pochopit celý osobní vesmír člověka a jeho tvorby.

Zachytit běh, který oživuje a nese vývoj tvůrčího poznávání, je nepodobné snaze zachytit proud řeky, jejíž břehy jsou víceméně dány, voda však přitéká stále nová a z podstaty svého charakteru bude vždy plynout dál. Kam dohlédneme, spatříme tento pohyb, v nás i mezi planetami (v mikrokosmu i makrokosmu). Umělecká tvorba jej *umí* ukládat, sama je touž silou, hýbající tvůrčím člověkem. Konkrétní naplnění univerzální schopnosti tvořivé síly nabývající podoby uměleckého aktu/artefaktu předkládá tato monografie ve volně komponovaných příspěvcích pedagogů, studentů a odborníků z oblasti výtvarného umění i jiných oblastí přesahujících svým záběrem do výtvarné kultury. Sílu tohoto pohybu obsáhla poznámka *pod čarou* malířky a muzejní animátorky Barbory Svátkové, připsaná k tomuto předznamenání:

*Obrazy visí v muzeích a nevím, jestli někdo přemýšlí, že malíř nechtěl udělat obraz, ale obraz se udělal sám, protože ruka malířova byla tažena, protože mu třeba tekly slzy nebo něco jiného... Jsme na cestě jako s tou drožkou Rasvádu.*

Příspěvky v monografii, podobně jako u první společné publikace našeho autorského kolektivu, bylo vhodné rozčlenit do tří oddílů. Předcházející kniha *S lehoulinkou* (MU, Brno 2005), která seznamovala s výtvarnými vyjadřovacími prostředky, vyšla z trojdělení Okem, Rukou, Tělem a duchem, a také tato publikace člení své texty v obdobném smyslu do tří oddílů – Vesmír,

Sadům a Tvorům. I mezi tímto edičním *mimochodem* pak nalézáme určitou paralelu z hlediska nedozírnosti *spatřování*, tvořivého *dotýkání* a naplňovaného *bytí*.

Pokračování koncepce *S lehoulinkou* zde nabývá podoby, kterou lze označit pojmem *nekonkrétní didaktika*, jež nabízí inspiraci prostřednictvím individuální tvorby současných výtvarných pedagogů, studentů, tvůrců a spřízněných odborníků.

Publikace, kterou otevíráte, zároveň staví na průzračnosti umělecké *transcendence*, neboť to, co víme, se hodnotí jen těžko; to, co umíme, je však vidět ihned.

Záměrem této knihy je tak zachytit ve zlomcích odraz celku plynoucího osobního poznání. Nastíněné tvůrčí procesy samy o sobě tak vnímáme jako procesy výchovně vzdělávací – toho druhu vzdělání, jež je slovy Václava Cílka *zkušeností, která impregnuje osobnost*.<sup>1</sup>

První část věnovaná *Vesmírům* otevírá průhledy do vnitřních krajin svých tvůrců. Po tomto mostě do individuální roviny ducha přecházejí umělci poněkud častěji, jistějším krokem, a daleko *umněji* odtud vynášejí zkušenost zachycovanou vlastním dílem.

Oddíl *Sadům* je zasvěcen autorům, pod jejichž rukama vyrůstá dílo ne nepodobné zahradě, *biotop*, v němž jejich tvorba nalézá funkční místo a začasť překračuje osobní obzor autora života a vblíhá do dalších jako doklad této transcendentní funkčnosti.

Třetí okruh je věnován *Tvorům*, lidem, kteří se dotýkají srdcí druhých lidí tak, jako se svojí tvorbou dotýkají světa. Metaforickou domovinu otevírají každému *příchozímu*, který s nimi nachází společný jazyk a k řemeslu či teorii osobitě přivítávají poznávání onoho způsobu *bytí tvůrcem*.

Po stopách těchto tvořivých a vzdělávacích procesů se vydáme v duchu *Pravidla vanutí*, jednoho z *Poutníkových pravidel* Václava Cílka:

*Duch vane, kam chce, ale někam chce víc. Málokdy vnímá duše v nás přímo duši okolo nás. Nejsme andělé, potřebujeme hmotného prostředníka – místo či předmět. Patří jim úcta, ale ještě větší tomu, kdo jimi hýbá.*<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Cílek, V.: *Dýchat s ptáky*. Praha 2008, s. 202.

<sup>2</sup> *Ibid* s. 214

## PREFACE

Li reflect the order and pattern in Nature... but it is not pattern thought of as something dead, like a mosaic: it is dynamic pattern as embodied in all things living; and in human relationships, and in the highest human values.

Joseph Needham

It's to be done as little as to leave out a few heartbeats or breathes and the movement of life ceases. Everything is in motion and this flow constitutes a driving force of existence. Following composition of pictures and texts reflects such a motion by its leitmotiv *by the way*, through which captures the current outputs of continuous inner process of cognition in the form of short essays, as like as the projects already been realized.

The undercover objects or even main reasons of our creativity are often displayed in just one remark and suddenly enlightens the continuity of one's demonstration and leaving the whole personal universe of an individual and his creativity wide open for understanding.

Capturing of the streaming which invigorates and carries out development of creative cognizing is quite similar to the endeavour of capturing of a river's flow, whose shores are relatively designated, but water keeps flowing in again and again and regarding its very purpose will be still tiding past. As far as we can see, we can spot this motion-inside ourselves, among planets (either of microcosms or macrocosms). Creativity of art is capable to inlay it and simultaneously represents such a power which moves a creative man. The particular fulfilment of universal potentiality of creative force earning the form of an artistic act/artefact is exposed within loosely composed contributions of pedagogues, students, specialists on creative art and even other areas transcending its impact into the culture of art. The force of such a movement is depicted in the note *beyond the line* written by paintress and museum animation maker Barbora Svatkova, added after she has read this preface:

*Paintings have been hanged in museums but I am not sure whether anyone has ever reflected the painter did not wish to create a piece of art, but the painter's hand itself was being led maybe because of his flowing tears or something else... We are on our way like Rasvad's fiacre.*

The articles in this monograph are categorized into three parts, as it was done in case of the first publication of this team of authors. Previous book *With the Liteline* (Masaryk University 2005, Brno, Czech Republic) getting the public acquainted with the expressive means of creative art was based on triform division into parts called Okem (With the eye), Rukou (By the hand) and Tělem i duchem (By body and soul) and even this book follows similar structuring; its three parts are called Vesmírum (to the Universes) Sadům (to the Orchards) and Tvorům (to the Creatures). Between this editor's *by the way* we can find certain parallel in terms of an immense process of beholding, creative osculating and existential fulfilment.

The continuation of the concept drawn out in *With the Liteline* is here shaped into the image which can be referred to as *inconcrete didactics*. This offers an inspiration through the individual creation of contemporary creative art teachers, students, authors and akin specialists.

The publication you're just about to open also bases itself upon brightness of an artistic transcendence, as all we know is not easy to judge but what we can see is visible instantly.

The main objective of this book is to capture reflection of the whole passing of personal knowledge in fragments. We consider these sketched creative processes themselves as upbringing educational procedures- of such education which according to Václav Cílek embodies an experience *impregnating a personality*.

First part dedicated to *the Universes* sets the view – through open to view the inner sceneries of their authors. Artists pass through this bridge leading into an individual level of spirit more often, at safer pace and lift out the experience picked up by their production more *skillfully*.

The section to *the Orchards* is dedicated to the authors whose hands plant a creation not dissimilar to a garden, a biotope, in which their creation positions itself to the purposeful place and oftimes transcends the horizon of author's private life and runs into the others' as a proof of this transcendental functionality.

The third area is devoted to *the Creatures* – people who touch the other people's hearts in the same way their creativity touches the world. They open the metaphorical homeland wide to every incomer who finds the common ground with them, and specifically incorporate the knowledge of that modality of *being a creator* to any craft or theory.

Follow the traces of these creative and educational processes in the spirit of *The Rules of Breezing*, (one of *The Pilgrim's Memories* in line with Václav Cílek): *A spirit blows wherever it wants to but there are certain places which prefers. The inner soul rarely perceives the outer soul. We are not the angels and need a substantial mediator – either a place or a subject. They deserve our honour, but even more regard belongs to those who manage to move them.*

## JIŘÍ HAVLÍČEK

\* 14. 4. 1946 Brno  
havlicek@ped.muni.cz



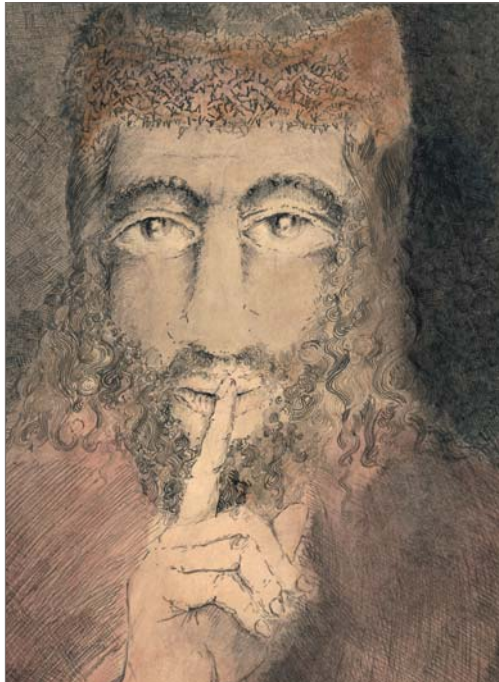
Výtvarník a teoretik umění. Působí na Katedře výtvarné výchovy Pedagogické fakulty Masarykovy univerzity. Koncem šedesátých let vystudoval dějiny výtvarného umění a získal doktorát filosofie. Gnose, kabala a různá heretická hnutí pozdního středověku se staly inspiračním zdrojem jeho grafické tvorby. Tvůrčí proces chápe jako laboratorní činnost. Umělec se stává demiurgem – obnovitelem procesu přírodního tvoření. V jeho práci znovu ožívá klíčový problém renesanční přírodní filozofie: proměna hmoty jako výraz jejího obrození, proměna jedné věci v druhou. EXALTATIO MATERIAE PRIMAE je pro Havlíčka rozpouštěním katedrály symbolů, travestíí a paradigmat. V duchu postmodernistické estetiky vytváří hybridní díla. Barbarsky spojuje klasický lept a akvatintu s iluminací, slepotiskem a knihařskými zásahy (zlacení, emaily). Kresbu tuší kombinuje s litografií a malbou.

College lecturer at the Department of Art Education of the Faculty of Education. His seminars and lectures on the subject – The Development of Art Culture – are aimed at artistic, historical, aesthetic, psychological, anthropological and philosophical issues of art development in Czech and Central European culture and subsequently in the cultures of the whole world. The artist understands the creative process as a laboratory activity. The artist becomes a craftsman – an innovator of the process of nature creativity. In his work the key problem of the Renaissance natural philosophy returns again: the transformation of matter as an expression of one thing into another. EXALTATIO MATERIAE PRIMAE is for Havlíček melting of a cathedral of symbols, travesties and paradigms. In the sense of postmodern aesthetics Havlíček creates the hybrid works of art. In a barbarous way he combines the classical etching and the aquatint with the illumination, the intaglio and the bookbinder's work (gilding, enamels). He combines the ink drawing with the lithographic print and the painting.

*Neustálé faustovské hledání je hnací silou Havlíčkovy tvorby. Svou symbolikou a rafinovaným artismem vyrůstá z odkazu minulosti i z racionální technické civilizace přítomnosti a budoucnosti. Je osobitým a nezaměnitelným příspěvkem do proudu českého fantastického umění.*

(PhDr. Jiřina Hocke)

## ...MIMOCHODEM DVĚ LETMÉ VZPOMÍNKY K VLASTNÍ TVORBĚ...



Blázen

*Tam někde mimo svět lidí jiná jsou nebesa a jiná zem  
(Li Po, V horách – Otázka a odpověď)*

První vzpomínka Mimochoďníkova z dětství mne vede do hloubi předškolního věku...

Tehdy ve věku kolem čtvrtého a pátého roku mne fascinovala čarodějná schopnost dospělých, kteří ovládali zázrak: ze změní pro mne naprosto nepochopitelných klikyháků a stigmat, hemžících se černě na bělostném pozadí stránek knihy nebo rozlehlé plachty novin – luštit a do souvislého vyprávění v mluvené řeči, tlumočit příběhy a události skutečné či neskutečné.

To umění jsem jim tiše upřímně záviděl a obdivoval je takřka jako kouzelníky a mocné mágy.

Vskutku nepřeháním, neboť jsem je považoval za velmi mocné, když jsem bezmocně žadonil, aby mi něco přečetli z těch pro mne nepochopitelných notací.

Vyprávěli plynule a živě, vlastně dnes vím, že jen četli, co bylo dáno a psáno, hráli jako obratní virtuózy podle notového záznamu, ale jejich interpretace mne naplňovala němým úžasem a obdivem, byť vyprávění netvořili oni sami, ale jen přednášeli podle záznamu.

Když jsem trpce nahlas litoval, že něco tak nedostupného a zázračného neovládám, usmívali se shovívavě, utěšovali mne a slibovali mi, že za nedlouhý čas se tomuto umění oživit znaky všemocného písma naučím i já.

Já a můj o dva roky mladší bratr jsme si zatím prohlíželi obrazové ilustrace v pohádkových knížkách.



□ Poslední večeře

Trochu bezmocně jsme se je snažili napodobit a interpretovat a mnoho pěkných knih poničili čmáráním do nich.

Zamyslím-li se nad tím, co vlastně ta změt čarů máru a klíky háků měla představovat, řekl bych dnes, že cosi mezi sněním a zkušeností reality, přesněji mezi obrázkovým písmem a psanými obrázky. To je však málo, protože to bylo dětské kouzlení: byli jsme současně básníky, spisovateli, malíři, avšak hlavně barsbarskými čaroději, šamany mimo svět dospělých a ten svět jsme toužili pochopit a uchopit, což tak trochu znamenalo ničit jej probouráváním se do něj mimo brány institucionalizované výchovy a výuky. Trochu předčasně, ale zato s chutí malých básníků vandalů...

Čárali jsme mocnými vzmachy přes ty nerozluštitelné černé texty, asi tak jako sotva opeřené ptáče cvičí svá zakrnělá křídélka a učí se létat, předtím, než opustí rodné hnízdo a vznese se do volného prostoru. Jsem dnes své zesnulé matce vděčen, že nám toto barbarství trpěla, i když na ničení si stěžovala. Díky její toleranci jsem si oblíbil kreslení a i přes nevělu mých učitelů – později ve škole – kreslil ve výuce různých předmětů na každý malý kousek papíru, co mi přišel pod ruku, takže jsem často nosil domů v žákovské knížce poznámky druhu – je soustavně nepozorný, čmárá si...

Učil jsem se vlastně, jak si teprve dnes plně uvědomuji, pro mne prvotnímu a základnímu umění: nikoliv jak tvořit slova v mateřském či jiném naučeném jazyce, ale jak vtělovat myš-

lenky a představy jako jakési hologramy do obrazů celostního charakteru, do mentálních plánů zachycujících procházení tajuplným labyrintem imaginace bez Ariadnina vlákna jazyka a řeči.

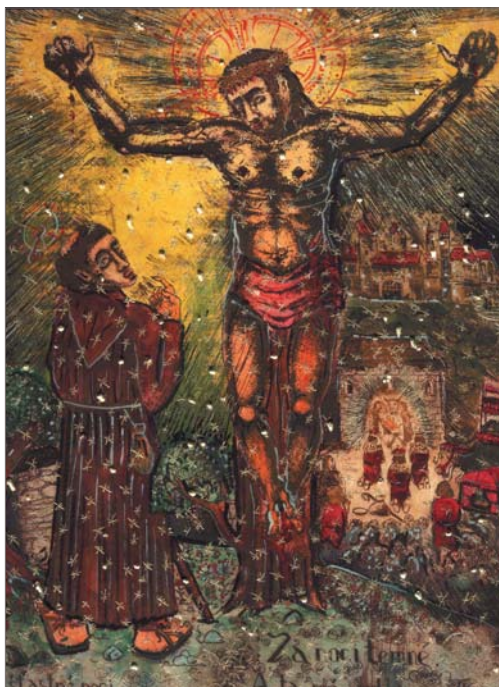
Byly to vždy němé hry, a pokud k nim patřila slova – pak jenom jako vzdálené stíny ztrácející se ve tříptu linií a barevných interpolací...

Obrazy pro mne vždy byly prvotní, tak jako pro jiné jsou prvotní slova, i když tomu příliš nevěřím a nemyslím, že intelekt je ovládan bičem rozumu a kavalkádami slov...

Slova jsou mi hudbou vyluzovanou smyčcem představivosti na strunách vzpomínek, letmých obrazů a doteků na nich ulpívajících.

Proto se instinktivně a intuitivně přikláním k onomu pro mne vskutku vědeckému tvůrčímu pojetí, které není jen papouškováním naučených sekvencí, ale experimentováním s mentálními konstrukty a skladbami, postupem mnohem bližším poetice hudby nežli suchopýru exaktně se tvářících popisů, hemžících se číslicemi a logickými abstrakty. Příznávám sice i oněm jejich mohutnou informační hodnotu, nepatřím však k jejich obdivovatelům a uctíváčům a nelituji toho. Proč?

Nejsem tvůrčí matematickým géniem, ani hudebním skladatelem, neosvojil jsem si taje univerzální matematické komunikace v její vskutku špičkové kreativní podobě, ale zato se mi již v raném školním věku dostalo jiného poněkud trpkého poučení...



□ Jan z Kříže

*My cherubíny tajemně představujeme – mysteriózně symbolizujeme  
– a životadárné Trojici třísvatou píseň zpíváme, odložme nyní veškeré  
světské starosti – dosvědčujeme tady uchvátnost světa.*

*Hymnus nad slovem Člověka z ortodoxní liturgie (parafráze)*

V onom zmiňovaném předškolním věku jsem si totiž často prohlížel celostránkové barevné ilustrace od Arthura Scheinera v pohádkových knížkách mých i v mnohem bohatších knihovnách mých přátel ze zámožnějších měšťanských rodin.

Seděl jsem při tom často celé hodiny osaměle na koberci a rozevřené knihy byly rozloženy všude kolem. Písmu jsem sice zhora nerozuměl, zato jsem tehdy vládl jinou schopností.

Byl jsem jako uhranut, zcela uchváten názorností a přesností těch pohádkových obrázků neskutečných světů. Mnohem později mi bylo sděleno, že jde o iluzivní dvojrozměrná zobrazení, – tehdy však byl pro mou vzrušenou dětskou představivost každý ten obraz branou a klíčem k netušeným světům...

Uměl jsem zcela bez potíží do nich doslova vstupovat, pohybovat se suverénně uvnitř každého zobrazení, obcházet předměty a bytosti v nich malířem znázorněné a neuvěřitelný zážrak – procházet jimi jako trojrozměrnými kulisami po cestách vinoucích se tajupnými tmavými lesy, přes modravé hory do stinných údolí, ke vzdáleným loukám zalitým slunečním či měsíčním svitem. Putoval jsem kolem potůčků a hlaholících bystřin, řek a jezer k chaloupkám, vesnicím, měštům a hradům v nedozírné dálce... a víly, skřítky, hashrmani, ohniváci, obři a čarodějnice, rytíři i andělé, lidé dobří i špatní, démoni i spasitelé – vtančili tam se mnou v nekonečném chorovodu za švitoření a zpěvu tisícového

pestrobarevného plectva. Rozuměl jsem řeči zvířat a moudře jí s nimi promlouval v tajemných zákoutích pohádek, bájí a mýtů...

To nebyla poetika fantazie, jak bych si rád dnes vysvětlil, ale neuvěřitelná schopnost pohybu v paralelních světech, reálnějších nežli ten, v němž jsem jako dítě za oněch časů byl a žil.

Ocítal jsem se totiž nikoliv v trojrozměrných statických iluzích, ale v mnohorozměrných příbězích souběžných světů. Ten nás byl vskutku jen jedním z mnoha jiných.

Záhy po vstupu do školních lavic jsem však seznal, čím zařátím...

Tato neuvěřitelná schopnost byla organicky a logicky spojena s tím, že jsem neuměl číst psané texty.

Pohádky mi byly čteny dospělými nebo vyprávěny živou řečí!

Rovněž jsem si v oněch časech zcela vědomě osvojil schopnost řídit své sny. Každíčkou noc jsem snil své sny na pokračování, řetězil je v návaznosti..., ovládal je jako kouzelný koberec z pohádek Tisíce a jedné noci, byl Šeherezádou, kalifem i čápem současně.

Tyto magické schopnosti jsem však postupně a potupně ztrácel, pozvolna se vytrácely se školní drezúrou.

Naučil jsem se kostrbatě a pomalu slíbená umění – čtení a psaní, ba i počítat a spoustu jiných užitečných, ale i zhora neužitečných věcí.

A tak postupně přestaly být kýžené, původně čarodějné moci, zážrakem, zevšedněly a někdy dokonce byly i břemenem. Imaginaci a jejímu prvotnímu rozletu byla důkladně přistřížena křídla. Rozvoj mysli a intelektu, snad tomu říkají – magickou cestou – ti co již nadobro zapomněli, byl přehrazen, zastaven, sveden jinam. A tak jsem postupně zapomínal snít a s nastupující pubertou směnil ubohé trosky ustupujících létacích snů za erotické fantasmagorie a život dospívajícího jinocha.

Záliba v kreslení a malování mi našťěstí zůstala a časem jsem ji vypěstoval k určité dovednosti, avšak onu skutečnou magii dětství jsem již nenalezl a nahradil ji snad jen šedí obvyklé intelektuální komunikace, láskou k ženám i četbou, ba psaním veršů a surrealistických textů v podivuhodné směsici.

Okřídlená nesmrtelná imaginace, magická schopnost manipulovat s obrazy, příběhy snů, s vizuální realitou, přešla pozvolna ve schopnost dešifrovat znakové notace a obchodovat s významy, neboť to je pravým smyslem ekonomiky jazykové a řečové komunikace. Publikum v určité jazykově spřízněné sociální a kulturní skupině je touto dovedností doslova uhranuto jako myška zahnaná do kouta, zoufale přitížená ke chladné skalní stěně pod ledovým šlahounem upřeného hadího pohledu bez mrknutí, bez víček – a budiž polknuta jako ta slova nevyřčená milované řeči mateřské a pohřbena v lůně poezie nenapsané...

Srdce lká řečí osamělého mozku, vznášejícího se v pomyslném empyraeu na kluzké houpačce mentálních a intelektuálních konstrukcí – pravá muka sdílení s dušemi stejně zatracenými v očištění slov.

Dnes jsem blížek názoru, ba přesvědčen, že takzvaný předhistorický člověk žil a stále je v nás zpřítomňován skrze naše dětství v realitě mýtu a v její poetice – dokonce snad mnohem úporněji reálný nežli jeho iluzorně dominující a vzdálený pokrivený stín – uměle jako homunkulus v alchymistově ampuli vypěstovaný – človíček historický, mandragora oživlá v časovém intervalu zhruba deseti tisíc posledních solárních oběhů.

Uměle zkonstruovaný historický člověk je ukován v mřížoví dějin jako démoni z pohádek.

Zbav jej okovů a promění se ve strašidelnou krvavou obludu Revoluce a balsfemický Re-forem. Pořádek světa bude obrácen naruby jako pověstná rukavička...

Křehká konstrukce zvěděčtělých dějin, stále opravovaných a přepisovaných jako poetický palimpsest podle proměnlivých požadavků mocných tohoto světa a potřeb i choutek služebných interpretů, stejně jako obratnost manipulace s řečí a jazykem, spojená se znalostí písmového kódu si nás nadobro podmanila a snaží se zcela vyloučit jakékoliv magické schopnosti. Čím je však toto čarování s pamětí, kouzlení s fakty?

Se světem a jeho obrazem je totiž ustavičně bezohledně manipulováno.

Naposled jsou tím vinna média či jiný pomyslný šotek, jenž se pološílené paní Racionalitě, té bohyni dávné francouzské revoluce, vloučil nespátrřen pod její bojovnou frygickou čapku. Bláznivá čarodějnice v antické republikánské tóze, snad samotná bohyně Kálí, s falickou čapkou spagyriku uctívána v chrámu sekty scientistů...

Christopher Dawson, historik a filosof evropanství katolicky orientovaný, autor studie Porozumět Evropě, spatřuje tragickou problematiku rozštěpení ducha Evropy v jeho sekularizaci. Univerzálnost je obětována rozběsněnému nacionalismu, prýšticímu z barbarických kmenových kořenů jednotlivých etnických komunit, náhradou jednotící spirituální ideje zbožštěním lidského ratia v chrámu Rozumu:

...Osvícenectví se postupně přeměňovalo v jakýsi druh protináboženství. Duchovní síly, jimž byl upírán jejich tradiční náboženský projev, našly svoje vyústění v novém revolučním kultu, ztěles-

něm v Deklaraci práv člověka a inspirovaném iracionální vírou v Rozum a bezmeznými nadějemi v pokrok lidstva po osvobození od věkovitého útlaku kněží a králů. Politická demokracie a ekonomický liberalismus byly praktickými výsledky těchto názorů a snaha uskutečnit je drastickým rozchodem s minulostí a zavedením nových racionálních institucí vedla k Francouzské revoluci, k vládě teroru a k císařskému imperialismu Napoleonově...

Můj osobní postoj je přinejmenším v lingvistickém ohledu značně radikálnější.

Idolatrie, uctívání obrazů je střídána uctíváním slovní komunikace, přičemž universální církevní jazyk liturgie je vystřídán překladem do národních jazyků. Posvátný jazyk ikonické celosti beze slov, protože jde o vyjádření universálního tvůrčího božského Slova, jež je po věky na počátku všeho stvořeného, at již silami božskými nebo jejich obrazem – mohutnostmi lidskými –, je obětován kmenovým nářečím. rozpadá se v Bábel zmateného hašteření...

Ve fázi konečné, což můžeme dnes doložit, je kolektivní podvědomí současných Evropanů opět sjednocováno na bázi zjednodušené komunikace, ovládáno diktátem vizuálního principu zcela absurdně odbožštěného a odlišštěného. Bezduchost a až satanická agresivita světa reklamy, kšeftu se sportem, lokálními válečnými konflikty, gladiátorským zápolením politických lídrů jsou stigmaty nové kulturnosti konsumerismu, zvláštěního to universálního náboženství, jež má být bezudným násilím vnuceno lidstvu celé modré planety...

Magické je vytěsněno médii techné – to v prvním sledu a v lineární posloupnosti historických kulturních okruhů.



□ Pilát Pontský



□ Sefer Jecira

Poetika mýtu odívá se hávem filozofie, doprovázené svým neoddělitelným psychopompem – absurdně sekularizovaným a institucionalizovaným pseudonáboženstvím, někdy převlečeným za maškara ideologickou a sociálně-politickou. To pro ty, co manipulují či jsou manipulováni. Societa stává se zbytnějším fetišem, komunikuje jen sama se sebou, dokonce médiem deifikované svobodné volby, což je nejpustší klam soudobého kolektivního blouznění..., tato hra na pokračování se předvádí nejširšímu publiku jako karikatura ceremonií dávných monarchií – v masmédiích dnes a denně a je obsáhle komentována a interpretována.

Jiný nežli tento kolektivní sen není uznáván za legitimní.

Z her zapomenutého dětství zůstal ještě preferován cynicky komercializovaný sport, vlastně dokonalejší karikatura gladiá-

torského zápolení a pro vyrovnání skryté touhy, plynoucí z obecně potlačované a regulované brutality – kruté nefalšované válečné hry v přímém přenosu s krvavými oběťmi...

Tento veřejný teror informací je respektovanou formou obludného kolektivního snu.

Tato societa totiž konzumuje, to jest doslova pohlcuje a požívá, samu sebe jako legendární auroboros a pomalu hyne ve vlastních výkalech, sekundárním to odpadu scestného myšlení. Její potenciál spirituality není již magický, nýbrž skatologický.

Umění již dávno popřelo svůj vlastní smysl a účel, stalo se ornamentem a němým svědkem tohoto dění: anti-uměním.

Fenomén tajemství zaniká, je zcizován nejrůznějšími technologickými postupy.

Vytěsňená magie se však mstí – v konstruktu virtuálního elektronického světa, sdíleného těmi šťastnějšími. Ostatní neúspěšně putují na smetišť dějin, odkud jsou občas ve vybraných skupinkách a s patřičným halasem demonstrativně zachraňováni rozmanitými a málo efektivními sociálními programy.

Živý svět je paradoxně začarován do neprostupné spleti stigmat a silokřivek znaků, metafor, hieroglyfů a symbolonických struktur.

Bezprostřední okouzlení tvořící bytosti je zakódováno do těchto houštin jako šipková Růženka do snu, z něhož se sama nemůže probudit.

Vše živoucí ustrnulo ve statické bezčasovosti jazykových, logických a sémantických figur. Racionalita pohltila samu sebe v bezedné analytické posedlosti. Výklad smyslu stal se tautologickým a pokud směřuje k transcendenci je ovládán dominací sebezpopnění. Jediná smysluplná informace je pak ryzí a nezkrslená dezinformace, šum na pozadí vyprázdněnosti.

Toť sermon, jež třeba ukončit, ukoptěná lamentace, a proto se ve vzpomínce druhé a protentokrát závěrečné, vrátím k tvůrčímu vzdmachu jinocha a mladého muže, chráníc se vzpomínat na zítřek mého zrání a stáří...

Druhá vzpomínka směřuje do světů dospívajícího zdání..., pochyb–lásky–víry.

#### GRAPHICA ALCHYMICA SIVE CATHOLICA

In dolci jubilo singhet ende weset vro! Al onse herten wohne leit in presepio, dat lichtete als die sonne in matris gremio. Ergo merito, ergo merito, des sullen alle herten sweven in gaudio.	Ve sladkém jásetu pějte a těšte se, hle, blaho veškeré v jeslích zde spočívá. Září jak slunce s Matčina klína. Nuž tedy, právem nuž tedy, právem ať srdce veškerá chvějí se slastí!
---	--

(nejstarší německá makarónská píseň)

Prvním grafickým listem, jehož prostřednictvím jsem se vědomě naklonil nad tematickou hlubinu křesťanské esoteriky, byl mědilept Sefer Jecira, který vznikl během roku 1971. Svou kruhovou, písmovou i obrazovou kompozicí je věrnou reprodukcí originálního díla nizozemského rytce Pauluse van der Doorta z Antverp. Rytce pracoval pod vedením lipského teosofa Heinricha Khunratha na sérii obrazců, jež byly roku 1609 publikovány ve spise Amphitheatrum Sapientiae Aeternae Solius Verae Christiano-Kabalicum, Divino-Magicum, Nec Non Physico-Chymicum...

Je to fóliový svazek známý sběratelům starých mědirytin i těm, jak praví francouzský hermetik Papus (Dr. G. Encausse) ve své proslulé Kabale, kteří se z různých důvodů zabývají esoterním výkladem náboženských systémů.

Khunrath v Amphiteatru imaginativní formou předvádí brilantní propojení tradiční židovské kabaly a křesťanství, vzájemné nadčasové obohacování základních představ obou světů. Neméně pozoruhodné je i to, že rosikruciánský Khunrathův obrazec je podoběn kontemplačním mandalám orientálního typu. Emblémy a hieroglyfy, vznikající nesčetnými kombinacemi představ o Sva-



□ Terezie z Ávil

té Trojici, Božím Synovi, prarodičích Adamovi a Evě, kabalistických světech, Stromu Života spolu s hebrejskými skrytými jmény Božími, názvy nebeských hierarchií a přikázáními Desatera mi nadobro učarovaly. Výklad byl mnohoznačný a já všude kolem sebe rozpoznával stopy posvátného jazyka.

Asi rok poté došlo k osudovému setkání se Stanislavem Malým. Mladý sochař a básník, původem z Nových Hradů u Litomyšle, po ukončení studia na pražské Akademii výtvarných umění krátkou dobu působil se mnou jako učitel na katedře výtvarné výchovy pedagogické fakulty Masarykovy univerzity v Brně. Pro otevřenost svých křesťanských postojů, personalistickou duchovní orientaci a mohutný vliv na studenty katedry byl donucen opustit půdu univerzity. Stýkali jsme se na fakultě i mimo ni, sblížili jsme se. Později, když musel odejít z Brna do rodných východních Čech, jsem pravidelně za ním dojížděl sám i se společnými přáteli.

Osobnost Malého působila zvláštním pastoračním vlivem. Plně se ve mně obnovil zájem o křesťanskou tematiku po několikaletém období surrealistické aktivity, které jsem se věnoval jako člen brněnské surrealistické skupiny Lacoste. Ta se ostatně rozpadla v důsledku srpnových událostí na prahu roku 1970.

Křesťansky orientovaná výtvarná díla pro jejich nezakrytý otevřený konservativismus nebylo možno veřejně prezentovat, avšak právě tato nucená skrytost mne dráždila a přitahovala svou nepřirozenou absurditou. Dnes, kdy je situace zdánlivě naruby, musím přiznat, že vlastně již od počátku osmdesátých let netvořím další práce v duchu jakéhosi katolického figurálního tradicionalismu. Všechny posvátné představy se mi postupně proměnily v inkarnát Svatého Těla. Není důležité, chybí-li aura či dokonce možnost interpretace. Ale to předbímám.

Noční rozmluvy se Stanislavem Malým v létech 1972 až 1974, kdy pobýval v Brně, podstatnou měrou rozšířily mé poznání o významné zdroje evropské křesťanské mystiky. Básnické



dílo Stanislava Malého totiž vznikalo souběžně s jeho tvorbou sochařskou. Nemohu posoudit ani dnes, co je prvotní, co k čemu je vlastně komentářem. Duchovní osvícení a inspiraci nalezl v odkazu ávilského mystika Juana de la Cruz. Jeho dílo Výstup na horu Karmel v Ovečkově komentovaném vydání tehdy nejen podrobně studoval, ale řídil se jím i ve svých morálních a životních postojích. Pramen, jehož zdroj byl ve španělské větvi evropské křesťanské mystiky – u sv. Ignáce z Loyoly, u sv. Jana z Kříže a sv. Terezie z Ávily – se nakonec proměnil v plameny, jímž jsem neodolal ani já.

Pochopitelně, že dnes po létech si uvědomuji, že reflexe rosikrucianské, karmelitánské či jezuitské mystiky nepředstavují v mém díle limitující momenty. Přesto však dotek nebyl povrchní: jízva, jak vím, se již nikdy neuzavře.

Jsou taková setkání stigmaty našich životů?

Nevím, neboť v pozemské perspektivě nemohu najít přiměřenou odpověď.

Na několika listech používám citáty z básnické tvorby Stanislava Malého (Extase sv. Terezie, Heinrich Suso). Žel zůstal zatím jen fragment většího zamýšleného cyklu Evropští křesťanští mystici, jenž měl být doprovázen Malého básněmi.

Jiné listy (sv. Jan z Kříže, Bratr vlk, Stigmatizace sv. Františka) jsem pojal do v pořadí druhé bibliofilie pod titulem Ježíšek, kterou jsem uspořádal na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let.

První série vznikla vlastně kolem roku 1975 pod názvem Ježíš Kristus. Zatím mé listy nejrozměrnějšího formátu.

Jedním z posledních velkých listů je Betlém. Přípravou jsem jej řadu let a použil informace získané studiem lidových Betlémů Moravy, Čech i Slovenska. Lidové křesťanství na mne působilo jako aristokratický rozměr duše prostého člověka, stejně čistý i naivní v upřímné jasnosti.

Hlubinnou křesťanskou dimenzi evropského lidství nelze zapřít. Ani zběsilým vymknutím komunistické inverze. Mezi synkretismem gnostických učení prvních století po Kristu a ideologickým chaosem dvacátého století lze vést paralelu, jak přesvědčivě dokazuje Eric Voegelin. Démonická posedlost ideologií je však pro mne skryta v doktrinářské touze ideologů vymezovat a oktrojovat pravidla, dogmata, zákony. Jak scestné. Co bylo dříve? Hra nebo pravidla, pravidla nebo hra? Scholastický laboratorní problém intelektuální patafyziky.

Ostatně mohu parafrázovat vlastní text k výstavě v olomoucké Galerii v podloubí z roku 1982.

Tyto zjevné kontaminace neposlouží k uspokojivému vysvětlení oslňující materializace černého světla. Záblesk pravdy rozpoznáme spíše v upřímné jednoduchosti lidové pašijové hry, kde utrpení světla zbaveno gnostické předpojatosti má kontemplativní hodnotu přímo úměrnou harmonii citové a rozumové složky s láskyplnou angažovaností účastníka. Během tohoto psychodramatu není pak zapotřebí čerpat z hlubin nevědomí probuzení pro další experimenty kriticky odhalující skryté významy a ohraničující jejich neomezenou virtualitu.

Graphica alchymica sive catholica je usilováním o trvalé setkávání s tajemstvím tvůrčího aktu v celé jeho zahalené nahotě...

Odtud mne vzpomínka vede k úvahám obsaženým v ineditním sborníku Ars scatologica z roku 1986.

V sérii skatologických myšlenek Denis Hollier v překladu básníka Pavla Řezníčka v jeho samizdatové revue Doutník zmiňuje

Parmenidovu otázku Sokratovi:

A věci jako tyhlety, které by se mohly zdát spíše směšné, Sokrate, vlasy, bláto, špína nebo další věci bez významu a hodnoty – je třeba jim dát také Ideu (Formu), každé zvlášť, samotné, oddělené od věci, jež se dotýkají našich rukou?

Příznačná je Sokratova odpověď:

... O těchto věcech, které vidíme, soudím, že ty také jsou; ale uznávati nějakou jejich ideu bylo by snad příliš divné. Věru již kdysi mne napadla pochybnost, zdali tomu není se všemi věcmi stejně; potom kdykoli se postavím na to stanovisko, prchám pryč z obavy, abych snad nespádl do nějaké prohlubně tlachání a tam nezahynul; vracím se tedy tam, k věcem, o kterých jsme právě mluvili, že mají ideje, a těmi se usilovně zabývám.

Denis Hollier správně podotýká, že pro blízkost skatologie se smíchem či smíčovou kulturou (M. Bachtin), nemůže k ní filozof zaujmout stanovisko jiné nežli odsuzující, eventuálně vyhýbavé. Ve filosofickém textu smích představuje již neslušnost. Je nepatřičný a nepřislušný. Smích není seriózní argumentací.

Jaká nepřekročitelná propast tu zeje mezi světem pohanské antiky a křesťanstvím, mezi světem křesťanství a soudobým postindustriálním šosáctvím. Kdo dnes plně pochopí středověkou fascinaci relikvií, tímto záhadným reliktem posvátného utrpení, schopným iniciovat zázraky?

Vždyť naše doba se dusí všedností, její ekologická agónie je jen odleskem agónie duchovní, inverzí principu martyria. Takže ukřžování budeme konečně všichni?

A tak se ustavičně vracím ke svým grafickým listům. Iluminuji je, doplňuji zlácením, knihařskými zásahy v emailech a slepotiskem. Vytvářím hybridy proti pravidlům ortodoxní grafiky.

Tyto vyhasinající jiskry světa středověku jsou snad paranoickou slitinou „moderní“ grafiky a iluminací dávných manuskriptů. Přitahují mne barvotisky z minulého i předminulého století, obdařené mdlou pachutí skomírající psyché fin du siècle znásilňované fúnicím démonem průmyslové epochy. Zde jsou meze opět zřetelné. Branka pokory se otevírá, můžeme jen sklonit hlavu a vstoupit...

Dívké pláně keltského ducha, jež se ubránily dobrodiní Pax romana, poseté samotářskými balvany pod nebeským blankytem náhorní plošiny i hlas osiřelé bytosti, znovu a opět vystupující na Horu: to vše přes vlny oceánu času dolehlo i ke mně jako neslyšná ozvěna Malého veršů.

Pochopil jsem, proč se vracím do kraje severovýchodních Čech, kdesi blízko polských a slezských hranic, domova několika generací kameníků. Poznal jsem smysl toho, že krajina Vysočiny a orlického podhůří postupně splývá v mé osobní paměti s francouzskou Bretání a náhorní plošinou kolem španělské Ávily.

Nejsou to pocity kosmopolity, ale probouzející se vědomí mého evropského domova..., protože Evropa je naší skutečnou vlastí, do níž se opět po desetiletích vracíme.

...a úplně mimochodem: velmi lituji, že neumím psát kaligrafickým štětcem na hladinu rybníka v odlesku Luny o půlnoci s dávným druhem Li Po, přitukávat si dračí miskou naplněnou až po okraj pálenkou z rýže, pak zrcadlem odejít do chýše skryté v oblačných horách mezi Přátele...

A to budiž příslibem Mimochochodníkovým pro Pars III

Dixit.

## DAVID FIŠER

\* 20. 8. 1980  
divatse@seznam.cz



Jmenuji se David Fišer, narodil jsem se ve středostavovské rodině 20. 8. L.P. 1980 v Brně. Jsem absolventem PdF MU v roce 2004 a frekventantem 6. ročníku FaVU v Brně. K profesi? Ničím nejsem. Možná bych napsal „řadový občan“. Jo, to je moje profese!



□ bez názvu



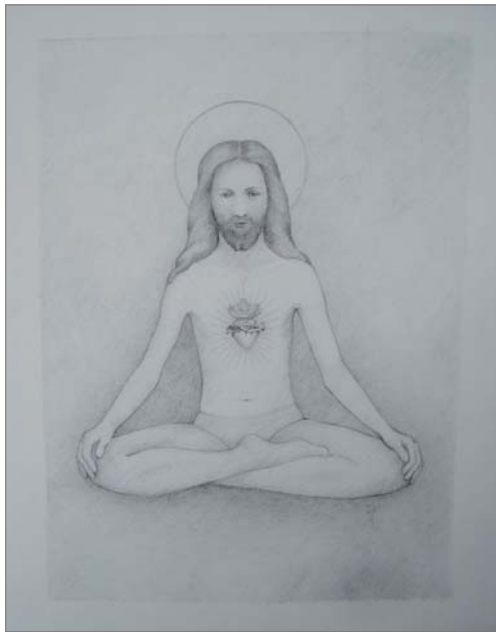
□ Quiet offer



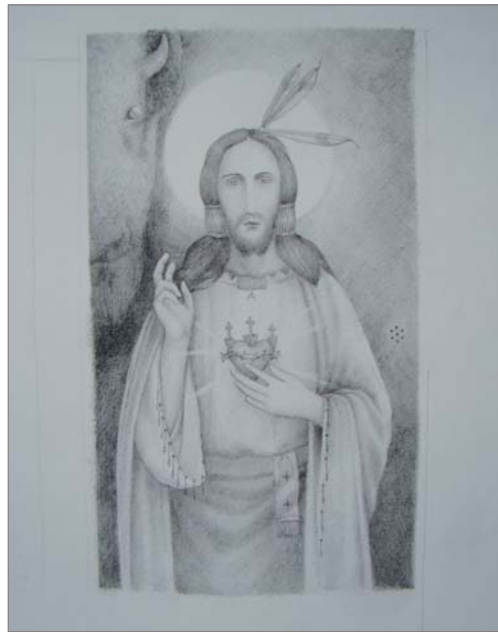
□ Jan Křtitel, stoka Ponávky, 2006

IVESMÍRUM / to UNIVERSES

► DAVID FISER



□ J.K.



□ J.K.



□ bez názvu

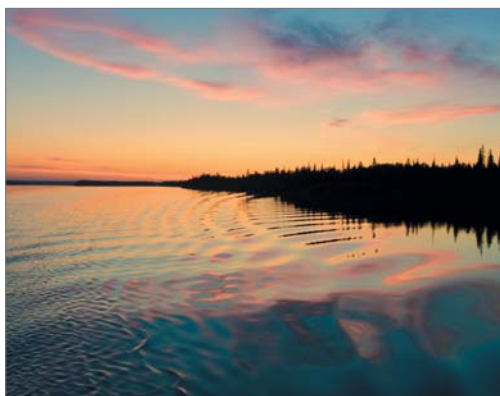
# ALEXANDER BOBKIN

\* 1952 Novokuznetsk, Siberia  
albobkin@xs4all.nl



Alexander Bobkin, born 1952 in Novokuznetsk, Siberia. Independent Arts and Crafts Professional. Lives and works in Netherlands.

... my interest in women and in people in general, and in life and in art, photography, history, politics, sex is driven by curiosity... curiosity keeps us growing and alive and keeps other people interesting to us. Or not, and we find people who are interesting. But most of all, it keeps me interested in myself, in my response to the world, and to others, interested in what I feel and perceive and, in the end, I am driven to paint, draw, photograph, find out what people smell and taste like, make love...\*



□ Siberia 2007

IVESMIRUM / to UNIVERSES



## BEHIND THE VISIBLE IMAGE

A human being is, by nature, a traveller, always searching for new horizons. An artist is pre-eminently a traveller, ceaselessly searching for something new. The Russian avant-garde movement emerged in the early part of the 20th century seeking new artistic forms. Not satisfied with identical representations of visible reality, they created their own forms with their own reality. Alexander Bobkin shared this view. His conflict with the academy style in which he was trained was its lack of wanderlust. The static, academic style, however technically perfect it may be, was too preoccupied with visible reality. This journey is not spiritual and, for Bobkin, not interesting. He had no interest in external reality, but rather internal similitude: *What you paint is not important; the mental reality behind it is what bestows life on a work of art.* This is the journey of Alexander Bobkin, a journey into the hidden reality behind the visible image.



### □ Cyprus 2008

■ 03.08.2008 / ■ 04.08.2008 Northern Cyprus / ■ 04.08.2008 / ■ 05.08.2008 Rock of Aphrodite / ■ 26.07.2008 Lemba / ■ 28.07.2008



□ Cyprus 2008, 20x13cm oilbar paper

▶ ALEXANDER BOBKIN



□ After Cyprus, 64x50cm oilbar paper



# MARTA SVOBODOVÁ

\* 1983 Ostrava  
marta.svoboda@gmail.cz



absolventka FaVU, VUT Brno / doktorské studium na PedF MU  
členka skupiny Budoár Staré Dámy

„Věci dělám jaksi mimochodem.  
Kdybych měla být programově hudebnice  
nebo výtvarnice, tak to jde do kytek.“

## CO NENÍ MOŽNÉ VYTVOŘIT TAK, ŽE ČLOVĚK VÍ PROČ A JAK

**Mimochodem** existuje v času i v prostoru.  
**Mimochodec** je každý, kdo si zkracuje cestu po trávě.  
Ryzí **mimochodem** lze zkoumat až zpětně,  
protože v době kdy jde, jsme úplně mimo.  
**Mimo-chod**, nebo-li mimo provoz.

**Záznam melodie, která neobstála hudebně.**  
0:52

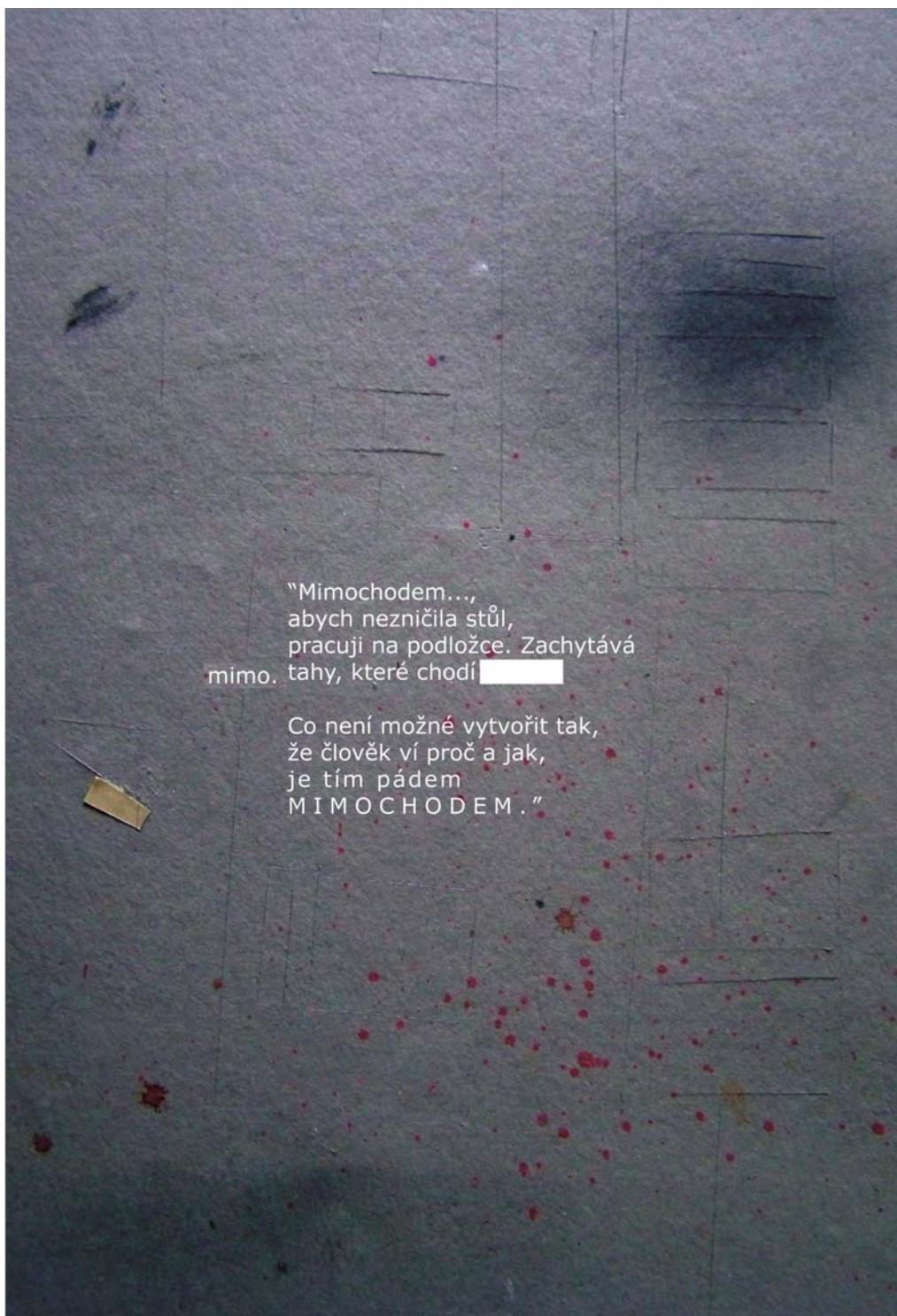


**Slova a věty, které vypadly z textů písní.**  
U postele mám deník. Když usínám, píšu do něj poslepu co mne napadá.  
Z většiny se stanou písničky. Ty, ze kterých ne, nechávám tady:

TVAR MANDARIN MOCKRÁST OSOBY OKEN  
PŘEBÝVÁ DNE, ZÁF SE ODLUPUJE ZE MNE  
PŘECHÁZEJÍ NA KAMENY  
MYŠI KRESLÍM MYŠLENKY  
ZÁSPÁM V ČERVENÉ UMŘEŠTUJÍ VĚCELY A JEJÍ SMRT  
KOROŽNÍ, PŘODÍMAJÍCÍ  
MATEMÁTICKÝ JAKO ŽARČENÍ SROVNÁVÁNÍ  
PODRBÍ SE MEZI SKALNÍČKY KŮŽE  
ZROHOVATĚLÉ KŮŽE  
MĚ, NOSOROŽCE  
ODPĚTĚ  
VÁBI MUŽE PÁNVI ZVUKO  
DOBROU NOC KDYŽ NAPÍŠEŠ, TAK  
????????????????????  
KONTAKT PŘEDPŘÍPRAV  
ZASRANÍ VĚCÍ, JE UTRŽENÍ VĚCÍ  
A UED' SMRT  
KROKEM I PRÁVĚ  
DE BRUO NOC  
KROKEM I PRÁVĚ  
MĚSÍČNÍK  
ESTER

[Měně mimo a více chodem najdete na: [www.budoar.cz](http://www.budoar.cz)]

IVESMIRUM / to UNIVERSES



"Mimochodem...,  
abych nezničila stůl,  
pracuji na podložce. Zachytává  
mimo. tahy, které chodí [redacted]"

Co není možné vytvořit tak,  
že člověk ví proč a jak,  
je tím pádem  
MIMOCHODEM."

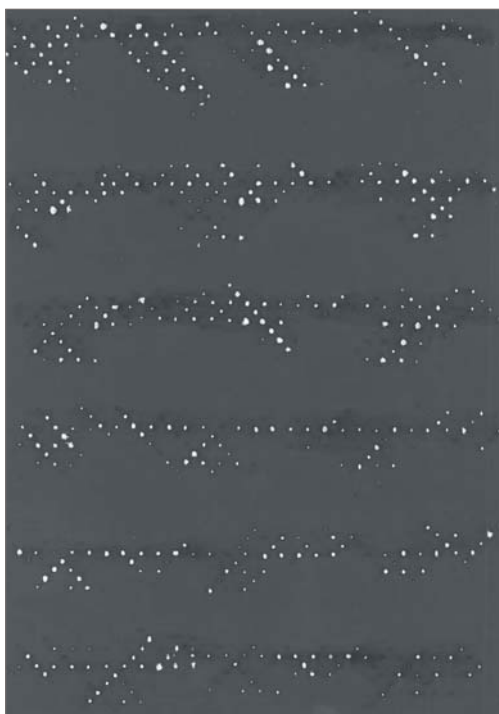
## DANA CHATRNÁ

\* Brno



Výtvarnice, grafička, absolventka Školy uměleckých řemesel v Brně  
(od roku 2007 Střední škola umění a designu Brno), kde od roku 1996 vyučuje grafiku.

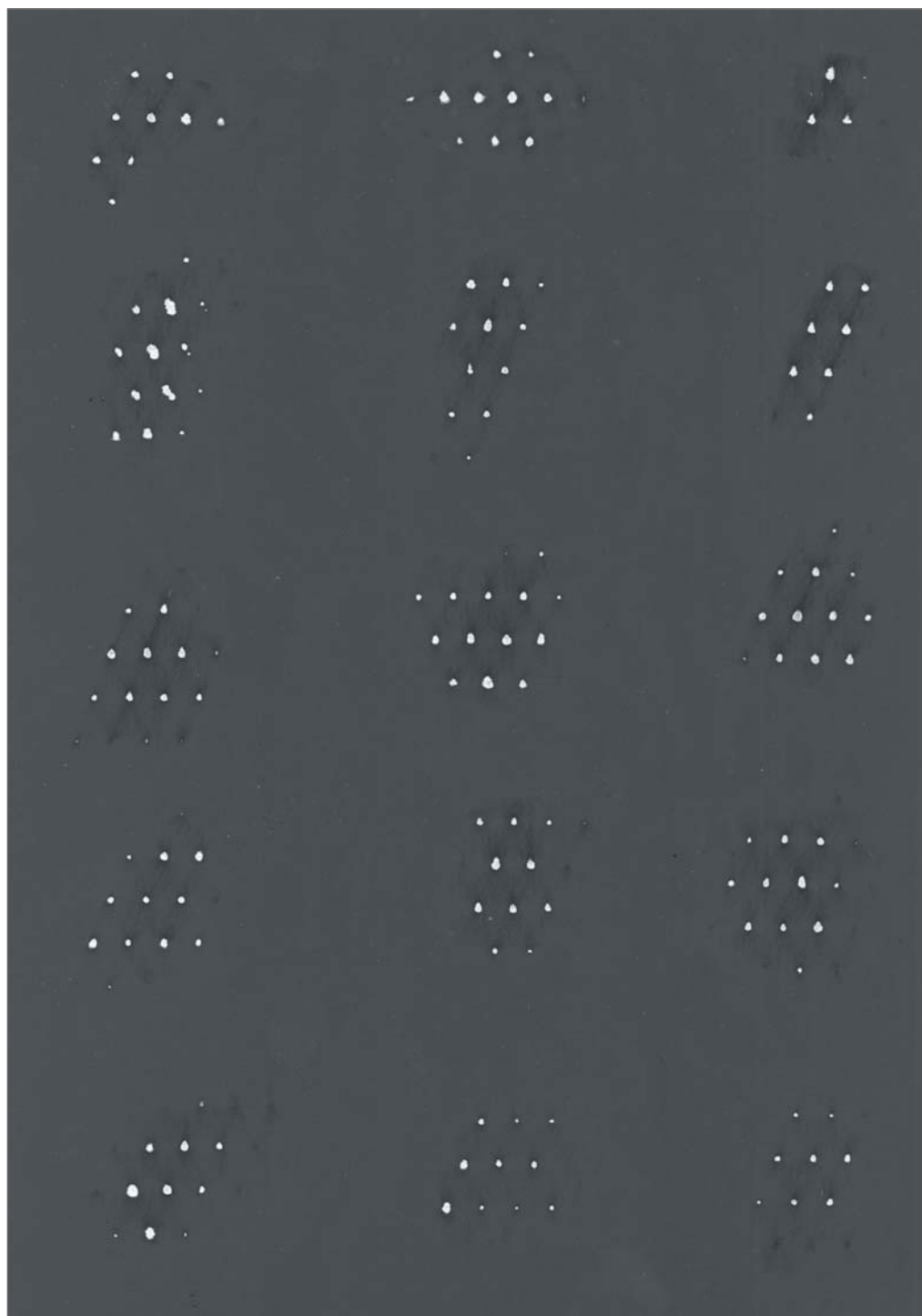
### SOUKROMÁ SOUHVĚZDÍ



□ Soukromá souhvězdí, 200 x 140 mm, papír, struhadlo po babičce, žiletka, 2006

IVESMÍRŮM / to UNIVERSES

► DANA CHATRŇÁ



□ Soukromá souhvězdí, 200 x 140 mm, papír, struhadlo po babičce, žiletka, 2006

## JAN BRUŽEŇÁK ml.

\* 26. 5. 1978 Brno  
janbruzenak@seznam.cz



Vystudoval učitelství angličtiny na Univerzitě Pardubice, Waldorfskou pedagogiku se specializací třídní učitel a učitel jazyků (Aj, Nj) a uměleckých řemesel pro základní školu na Freie Hochschule Stuttgart – Seminar für Waldorfpädagogik v Německu. 2002–2006 praktikoval učitelské řemeslo na waldorfských školách v zahraničí (Německo, Spojené království, Austrálie) i u nás (Semily). Poté co se rozhodl opustit půdu institucionalizovaného školství, pobýval v jógovém centru Šrí Dévpuridži ášram ve Žďárce u Skutče, kde se věnoval jógové praxi, zahradničení, vaření a řemeslným pracím a podílel se na organizování seminářů. Nyní působí v Pelhřimově, kde se soukromě věnuje výuce jógy a jazyků a spolu s přáteli provozuje obchůdek s čajovnou Ananada. Krom toho tvoří zvláště ve sféře poezie a hudby a v oblasti umělecko-řemeslné.

### NAPLNĚNÍ

Často se setkávám s lidmi, kteří dělají práci, která je nebaví. Kolikrát jsou z ní nešťastní, ale přesto nemají odvahu ji opustit, protože jsou na ní buď finančně závislí, anebo si ani nedovedou představit, že by mohli dělat něco jiného. Spousta lidí vlastně ani neví, co by je opravdu naplňovalo, a tak tráví značnou část svého života činnostmi, která jim nic nedává, stejně jako oni do ní nic ze sebe nedávají. Vydělávají prostě peníze na živobytí.

(Příznejme si upřímně: Kdo z nás vykonává své povolání a kdo chodí do zaměstnání?)

Lidé jsou různí, mají odlišné schopnosti. Jsou lidé spokojení i nešťastní, pracovití i líní, někteří jasně vědí, co chtějí, mnozí si se svým životem nevědí moc rady, jedni se umějí prosadit, druzí zůstávají v pozadí, někdo má vysoké nároky, někdo vystačí s málem, někteří opovrhují druhými, jiní si zas neváží sami sebe... a každý toužíme po štěstí a spokojenosti (alespoň to předpokládám) a každý po svém...

Jsou tací, kteří pracují jako součást výrobní linky, kde není velký rozdíl mezi mechanickou a lidskou rukou a hodiny tráví monotónní činností. Přesto jsou produkty jejich práce (kolikrát) velice užitečné. Jiní se zas živí tím, že tvoří – umělci, kteří vytvářejí díla, jež nemají vyloženě praktické využití, ale dělají jim samým a (někdy) i ostatním radost. Někteří lidé následují svůj vnitřní hlas, někteří pokyny nadřízených, někde jsou fantazie, tvořivost, intuice a inspirace nezbytné, jinde se s nimi nepočítá.

Zdá se mi, že jsou tvořivost a fantazie mnohdy považovány za výsadu umělců a jako umělci jsou označováni jen hudebníci, výtvarníci, literáti a herci.

Dle mého názoru je však tvořivost něčím bytostně lidským. Je tím, co dělá člověka člověkem. Bez tvořivosti a bez fantazie by neexistoval vývoj. Tvořivost chápu jako univerzální nástroj k poznávání sebe i světa, jako schopnost pohroužit se do předmětu poznávání a nechat jej na sebe působit – a čekat, co vzájemná interakce přinese, co objekt, kterým se zabývám (ať už to je něco venku, nebo uvnitř mě) skrze mne řekne. Fantazii, která je s tvořivostí úzce spjatá, považuji za schopnost dívat se na věci z různých úhlů, jinak než je obvyklé a zažité, schopnost překonat zaběhlé vzorce vlastního myšlení a připustit nové možnosti. Může sklouznout k vymýšlení nesmyslů, které nemají hlubší vý-

znam, může však pomoci zachytit odlesk pravdy, pravé skutečnosti a přinášet nová řešení, ukazovat nové cesty.

Ať již *umělec* či *vědec*, oba potřebují ke své práci kromě řemeslné či odborné způsobilosti také schopnost dívat se na věci nově a nepředpojatě. Často se spoléhají na svou intuici a vydávají se neprobádanými cestami, leckdy dlouho čekají na inspiraci, bez níž nejsou schopni udělat další krok. I rutinní činnost zde má své nezastupitelné místo. O co snáze ji však člověk vykonává, když je součástí tvůrčího procesu plného radosti z nového poznání – o co méně je jakákoli činnost rutinou, děláme-li ji s plným vědomím a pokaždé nově. Jakákoliv činnost!

Kéž nás každého naplňuje to, co děláme, kéž každý děláme to, co nás naplňuje! Budme každý umělcem svého života!

### UMĚNÍ VÝCHOVY A VZDĚLÁVÁNÍ

Pedagogika ve svém názvu vyjadřuje své poslání vést děti životem (řec. paida gogos – ten, který vede děti). Na to, k čemu a jak děti vést, se v různých kulturách a pedagogických směrech značně odlišuje.

Na jedné straně existuje pojetí, že je třeba děti formovat k určitému ideálu, podle určitých norem, a zajistit, aby získaly předepsané znalosti. Vychází z předpokladu, že děti na svět přicházejí *nepopsané* a *neopracované* a že je možné stanovit velkoplošně (celostátně) jednotná, pro všechny stejná kritéria. Na druhé straně existuje názor, že děti jsou od přírody dokonalé a nezkažené a že se nejlépe budou rozvíjet, ponechají-li jim dospělí naprostou svobodu a dovolí jim, aby se řídily svými čistými vnitřními impulzy. Jsou to dva extrémy vytržené z kontextu života. Skutečnost není ani černá ani bílá, je barevná a vyžaduje od nás, abychom v každé situaci zvolili vždy tu správnou barvu.

Například podle Rudolfa Steinera by pedagogika měla být tvůrčím procesem, měla by být uměním výchovy. Každý učitel tak může být umělcem. Pedagogika je uměním sociálním, mezilidským a jejími nástroji jsou stejně tak výtvarno a hudba, jako i všechny ostatní předměty. Učitel volí z jemu dostupných prostředků ty, které nejlépe odpovídají konkrétní situaci a potřebám jeho žáků.

## ▮ Viděno úplně od shora:

Stát vytváří podmínky, v nichž si každá škola může sestavit vzdělávací program, který vyhovuje prostředí, do něhož je zasazena a jenž umožňuje učitelům svobodně, podle nejlepšího svědomí a vědomí naplňovat jejich poslání a volit ty nejhodnější prostředky vzhledem k potřebám konkrétních žáků, úměrně konkrétním situacím. (*Pěkně by to bylo, což?*)

Pedagogický proces není uměním v tom smyslu, že by byl pedagog v roli malíře a žák v roli prázdného plátna. Když, tak je učitel spíše sochařem, který opracovává materiál se specifickými vlastnostmi, ze kterých musí vycházet. Žák však není učitelovým dílem. Učitelovým dílem je to, jakých nástrojů při opracovávání použije a kdy. Žák je totiž zároveň divákem, jenž pod učitelovým vedením postupně přebírá zodpovědnost za *tvorování* sebe sama, aby se stal umělcem vlastního života. Je také tím, kdo, ač možná nevědomě, *opracovává* učitele, kdo mu dává zpětnou vazbu a tím příležitost k tomu, aby sám na sobě pracoval a učil se. Pedagogika, kde učivo je cílem, je ryze účelová a tím ve smyslu sociálního umění mrtvá. Pro osobní růst žáka i učitele má pramalý přínos. Je-li pedagogika tvořivým sociálním procesem, stává se v něm učivo nástrojem v rukou umělce-pedagoga, nástrojem, který postupně probouzí a rozvíjí schopnosti diváka-umělce-žáka.

Kolikrát je cíl pedagogického procesu na první pohled skrytý. Ve výtvarné výchově by se mohlo zdát, že je cílem vybavit žáky potřebnými dovednostmi, ukázat jim různé možnosti výtvarného projevu a podporovat v nich kreativitu, aby pak třeba i sami mohli vytvářet vlastní umělecká díla. V pozadí však zůstává například to, že zážitek míchání barev pomůže uvědomit si budoucímu nadanému chemikovi, že smícháním dvou různých substancí vzniká nová, že vlastnosti nové látky záleží na poměru výchozí látek; dalším štětcem prodřený papír pomůže si uvědomit, že všechno má svou míru; jinému zas překonání prvních nezdárů při modelování pomůže posílit sebedůvěru a vědomí, že s trpělivostí se dá ledasčeho dosáhnout; přiměje-li učitel žáka, aby dokončil to, s čím se mu už nechce pokračovat, může posílit jeho vytrvalost; někdo pozná, že kreslení není jeho parketa, ale že přesto jsou lidé, které to naplňuje; někdo zjistí, že i když si myslel, že mu malování vůbec nejde, že je to docela jinak, a i když nebude svá umělecká díla vystavovat v galeriích, může jimi udělat radost sobě i svým blízkým.

Pamatuji se také na jednoho učitele, který se středoškolský modeloval hlavu. Dost se s nimi nazlobil, leckteří tropili vylomeniny a svou práci vůbec nebrali vážně, prostě neměli chuť umělecky tvořit ani se řemeslně zdokonalovat. Na moji otázku, zda má vůbec smysl je do umění nutit a nenechat to na jejich volbě, učitel odpověděl, že s nimi nedělá umění, nýbrž se snaží je naučit disciplíně, aby pak v budoucnu sami byli schopni opravdově umělecky tvořit.

Není vždy všechno tak, jak se zdá.

## OBJEKTIVNÍ A SUBJEKTIVNÍ REALITA

Jsme obecně zvyklí považovat za reálné to, co vnímáme svými smysly, a s tím, co považujeme za reálné, pracuje náš rozum (ničemu jinému nevěří, nic jiného nepřijímá). Vzhledem k tomu, že ostrost smyslů se u různých lidí liší (nehledě k tomu, jak odlišně vnímáme ve srovnání se zvířaty), určili jsme jako objektivní výsledky měření přesných elektronických přístrojů. Rozhodli jsme se tak považovat *vidění* přístroje za normu, podle níž vše poměrujeme. Postavili jsme přístroj do role nestranného *pozorovatele*, který nám zprostředkovává informace o okolních objektech, ale přitom jsme zapomněli, že i onen přístroj má svá omezení, že má své specifické neboli subjektivní vidění světa.

Jde hlavně o to, že přístroje zpracovávají pouze údaje o kvantitě, tedy o prostorových rozměrech, hmotnosti, rychlosti a tak dále. Co se například barev, chutí a vůní týče, ty se již pohybují na hranici objektivního a subjektivního vnímání a věda je většinou nepovažuje za směrodatné, a spíše se je snaží převést do měřitelných hodnot, jako jsou kmitočty či chemické složení. Přístroje nám nedovedou podat informaci o dojmu, kterým na nás (a na ně) objekty působí a už vůbec ne o významu, který pro nás mají, a to jsou přece velmi podstatné součásti naší každodenní reality. Ty zase mnohem lépe dovedou vyjádřit umělci. Je také otázkou, do jaké míry jsou poznatky exaktních vědců jejich subjektivními projekcemi a umělecké výtvoře subjektivním vyjádřením objektivních zákonitostí.

Pravá věda je vskutku tvůrčím procesem, interakcí poznávajícího s poznávaným, v němž podstatnou roli hraje schopnost vědce cele se předmětu poznávání otevřít a nechat jej k sobě hovořit. Formulace nově objevené zákonitosti je výsledkem tvůrčího procesu, souznění vědceva rozumu s jeho intuíci, inspirací a fantazií. Umělec může naopak upadnout do mrtvé rutiny či se ztratit v honbě za originalitou a ve vytváření trendů a měřítek hodnoty uměleckého díla.

Takzvané objektivní, měřitelné údaje tedy nejsou o nic více nebo méně hodnotnou výpověď o skutečnosti, než je výraz umělcův. Přístroj je nástrojem fyzika, štětec malíře a každý nám po svém zprostředkovává své vidění světa. Pro někoho má větší hodnotu, či užitek jedno, pro jiného zas to druhé, záleží na okolnostech. Tím však, že něco považujeme za danou objektivní normu a spoléháme se na její kritéria, místo abychom život vědomě prožívali a rozvíjeli své vlastní nástroje poznání, ochuzujeme sami sebe o možnost jít dál a poznat svět sice subjektivně, zato však hlouběji. Vždyť přece nejde ani tak o to dokázat, že to, co jsme poznali, je objektivně platnou pravdou, jako spíše o to vědět a dál poznávat. Realitu nezměníme tím, jak ji vidíme, ani tím, co si o ní myslíme, ona sama nás vždy přesvědčí o tom, jak pravdiví jsme.

## PROMLUVY K ZEMI

### NA JAŘE

Jsi ozdobená věncem z květů,  
zas oblékáš se barvami  
a v šatech jasně zelených  
tak krásná, Země, zdáš se mi,  
Země, má nevěsto.

### V LÉTĚ

Tančíš se sluncem, měsícem i hvězdami  
a my všichni, Země, tančíme s tebou,  
bosí v tvém teplém náručí,  
pod nebeskou klenbou.

V tvém mateřském lůně  
žiji svůj vesmírný sen.  
Ty jsi, Země,  
a já jsem.

### V ČASE DOZRÁVÁNÍ

Zatímco mě čas vlasy  
protkává stříbrem,  
tobě, Země, sluncem zlátnou,  
červenají se jablky a modrají  
sladkým vínem.  
Jak rád vidím tě naplněnou  
a šťastnou!

Kéž i já umím dát, co ve mě uzrálo,  
než přijde čas odejít.

### NA PODZIM

Země,  
tvá krása uvadá,  
schne a na prach se rozpadá.  
Zdáš se, jako bys umírala.  
Mnozí jsou smutní  
– chtěli by,  
aby ses zase usmívala.

Kéž by tak věděli,  
že usmíváš se uvnitř.

### V ZIMĚ

Mrazivě  
třpytivá,  
zahalená v bílém  
hávu, v šeru se, Země,  
skrýváš.  
Dovol mi prosím naslouchat,  
když pod ledovým příkrovem  
tiše zpíváš.

### V PŘEDJAŘÍ

Už nebude to, Země, dlouho trvat.  
Už cítím, že každou chvíli  
probudíš mě ze zmrzlé samoty  
a ukážeš mi, kolik síly  
jsme našli v odloučení – já i ty.  
Pak jediným radostným rozpukem  
procitne život,  
jenž v tobě stále bděl.

## JOHN SIMS

\* 1952 Canterbury  
jscopyrus@hotmail.co.uk



1969/72 – Graphic design and illustration at Folkestone School of Art  
1972/75 – Illustrator and graphic designer, London  
1975/78 – Art director, Kuwait and Qatar  
1978/84 – Art director / partner Intergraphics, Bahrain  
1985/95 – Art director, Kent  
1995/2002 – Freelance illustrator / graphic designer  
2000 – Began stone carving  
2002/06 – Canterbury Christ Church University, BA Sculpture  
Current – Freelance sculptor

### Exhibitions

2005 – Two man show St. Augustines Abbey, Canterbury  
2005 – Group Show Cleary Gallery, Canterbury  
2005 – One man show St. Peter's Church, Canterbury  
2006 – Group show Canterbury Cathedral

Work for sale at **Castle Arts, Canterbury** – [www.castlearts.co.uk](http://www.castlearts.co.uk) | <http://sculptureinstone.com>

## LONG JOURNEY BETWEEN ISLANDS

### CHILDHOOD, FAMILY AND NATURE

I was born in 1952 in the Cathedral City of Canterbury in the county of Kent in the south east corner of England. Canterbury is a small city with a big history. My family, working class, my father a milkman since leaving the army at the end of WWII. I had an older sister and two younger brothers. Art never featured in my childhood, it was simply not something that was considered, remote from our day to day lives. Nature on the other hand was very much a part of our lives, we never had any spare cash as a family but I don't remember really being aware of this. I do remember well the seemingly endless summers and walks into the countryside around Canterbury. My mother was from a farm workers family, her father travelled around Kent from farm to farm seeking employment, working with heavy horses in a world that had not changed for centuries. A life that was about to be swept away as the tractor took over from the horse in food production. Mother seemed to know all the names of birds, plants and animals and I guess this was the greatest gift that she passed on to me. As soon as I got out from school my friends and I would be off to the woods, orchards, water meadows and river or lakes.

School I mostly hated, my yearly reports always ended with John must try harder to concentrate. Art was OK and I enjoyed history, geography and religious studies, I would be lost in the stories, my imagination carrying me away to distant lands. The dates or anything involving numbers though would have me struggling...I hated and feared them. At age nine I could barely read and my grasp of arithmetic was minimal. My school punished or helped me by making me do extra maths on a Friday afternoon when the rest of the class had art, It never worked. In a similar way my mother stopped me from going to Saturday morning cinema with my friends to practice spelling and reading on a blackboard in the kitchen...this did work, I was reading fluently within three weeks and never looked back. Reading be-

came one of my greatest pleasures on those wet winter days and dark evenings, some novels but more often nature books. It was around this time that I began drawing birds and animals, copying them from books borrowed from the library. We had few books in the house, though oddly now, I do remember being drawn to reproductions of carvings of the winds by Eric Gill and Jacob Epstein in an encyclopaedia of some kind. Time passed, mostly happily. On to senior school with much



□ Goddess V





□ Raising Lazarus IV

the same results...sport in the form of athletics entered my life, I was good at it, particularly running. Football and cricket less so, I was never a team player. I was now fifteen and exams approached to my horror...a career advisor interviewed me asking what I wanted to do...something with nature I said! He suggested farm work or a motor mechanic! I later realised he said this to all the boys and the girls were told to work in shops until they married and had babies. It was a Secondary Modern School, the fact that we had failed to get into Grammar School had us already marked down as failures at life. Our futures would be the same as our parents, a narrow path.

I dreamed of working in Forestry or being a naturalist but knew that I would never get the grades required for this. My art teacher suggested I should go to art school, I might just get enough exam passes for that. He put my name forward for an interview and helped me put together a portfolio of work. I don't remember his name sadly but he was important in changing the direction of my life.

## FOLKESTONE SCHOOL OF ART, LOVE AND A NEW WORLD

In September 1969 I enrolled on a course studying Graphic Design and Illustration at Folkestone School of Art, not even knowing what Graphic Design was! I loved this time, meeting people, girls, and one in particular from a middle class family. I fell almost instantly in love with her, she was confident, slim blonde and beautiful. Her father an architect, I visited her home, designed by him in its own grounds in a village, full of books, music, classical, jazz as well as pop and pictures, originals on the walls. This was heady stuff, a new world, I loved it and her and wanted more of both. Folkestone was a wonderful place for students at that time, a typical Edwardian seaside town with an older area near the harbour. Ferries to France, fishermen, their boats in the harbour unloading fresh fish. In those days even on an applied art course we had many days drawing around the town in the Spring and Summer and life drawing in the colder months. We had parties on the beach, visited galleries, pubs and coffee bars, listening to rock and folk music. We swam naked in the sea, talked and talked through the night. We hitch hiked to the South of France, to naturist camp sites she had been to with her parents. We moved in together, she liked me a lot but not enough it seemed. She fell in love with a middle class painter, got pregnant and died some two years later of leukaemia and I discovered the joys of listening to Leonard Cohen!

## WORK, FAMILY AND STONE CARVING

After college I moved to London and found work illustrating children's books with the illustrator Derek Collard. He had a studio loosely based around the ideas of William Morris, whom he oddly resembled. This was a precarious hand to mouth existence supplemented by cleaning jobs, I was lured away by the offer of a regular salary to a graphic design company. Some three years later and married to an old girlfriend from Canterbury I took a job in Kuwait (hell on earth), then Qatar (less so) and finally Bahrain (not too bad at all). We stayed seven years, a high tax free salary, a growing ego, a good marriage and eventually our first son. I loved the first ten years as a designer, it seemed to fulfil my creative needs and gave us the money to change our lives. We purchased an attractive though neglected house in a village near Canterbury, built around 1450 it was all that we had ever dreamed of. We returned from the Middle East and I took a year off work to renovate the house. I then took a job as an art director in a small advertising agency. With my creative input they won some major accounts, money was rolling in and we had twins, a boy and a girl...by now I felt like superman, nothing could go wrong, life was sweet but I had become cynical about my work and the advertising industry in general, I despised the work, the products, the lies, the massive ego's...but carried on, I tried to do as much illustration as possible and often as art director was able to commission myself to do the work. I had been freelance for some time, I was a workaholic but tried to spend time with my children, fishing, walking, passing on all the things my mother had given me, this was good but inside I was feeling increasingly empty. In January 2000 I went along to an evening class to do stone carving... it was a revelation, I felt at home with this hard stuff, it talked to me! Throughout my career I had continued to draw, using

IVESMIRUM / to UNIVERSES

colour pencils, inks, water colour. I drew scenes and people in the middle east and houses and landscapes in England. I gave them away as gifts or sold them in local galleries. I had a growing interest in art history reading about and looking at paintings in the main. Sculpture never really featured but now I could not stop thinking and reading about it. One of the first to make an impact was the English stone carver and engraver Eric Gill then Epstein, Gaudier-Brzeska and Brancusi. I wanted more of this, one evening was not enough. I realised my design work was suffering, I had totally lost interest, I did less and less. I started to look for work that would allow me to spend more time carving. I managed to convince both my wife and myself, that I should return to college part-time to study sculpture with the idea that I would be able to get a teaching job if I had a degree. September 2002 saw me back at college as a student but now aged fifty!

### CANTERBURY CHRIST CHURCH UNIVERSITY ART DEPARTMENT

The art department at Christ Church was small, hidden away from the main university in a collection of old wartime huts and wonderful purpose built studios and gallery that had been the original Canterbury College of Art. These had been built by Sidney Cooper in the eighteenth century. He was something of a local dignitary and a painter of prize farm animals, enormous oils of bulls, cows and sheep. The general ethos of the department was toward measured drawing, a direct link with Coldstream and the London School, through Euan Uglow and his student and follower David Shutt. Shutt was head of the department who unusually for a painter had a depth of knowledge and understanding of sculpture. The head of sculpture was the Czech émigré Karel Zuvac. Karel had left Czechoslovakia in the late sixties arriving in London, pretty much penny-less, he found odd jobs and eventually became a student at Camberwell and The Royal Academy. Shutt and he had mutual friends, so when Shutt needed a sculpture tutor at Christ Church he contacted Karel.

Karel is not a carver, more a constructor and modeller and placed enormous emphasis on his measured perceptual drawing. It was this drawing that I found so useful in so many ways. It helped me to move away from my stylised illustrations and the many hours spent concentrating and measuring from the model allowed me to retain details of the human form in my visual memory which emerged when stone carving. Again these years were a sheer joy...to be making things, experimenting with construction and modelling in clay and plaster from the life model. I loved the art history lectures and greedily took as much knowledge as I could from my tutors. Reading about and looking at art from all periods whenever I was not actually making. Karel and I slowly became friends rather than student and tutor spending many hours after classes over a pint or two discussing everything. I worked on design and illustration less and less, it conflicted with what I was trying to do. In the winter months I worked in a book shop at the weekends, small salary and a big discount on expensive art books! During the summer I worked for English Heritage. Most days spent alone (apart from the visitors), in the ruins of St. Augustine's Abbey

in Canterbury, surrounded by broken carvings from the Anglo Saxon, Romanesque and Medieval periods. It was though a college visit to Athens, the Acropolis and the power of the



▣ Rubens Drawing

enormous fractured remains of Kouros and Korai from the Archaic period, that convinced me that despite it being unfashionable and in the opinion of some an irrelevance, that I must continue carving and working in stone. It was at this time that I began teaching stone carving techniques to others, I remember how surprised I was at the pleasure I got from seeing others fall in love with the medium. To enjoy the fact that they had been inspired by my enthusiasm to have a go. Karel is now living in Greece recovering from a dark period, I write to him as often as I can.

### CYPRUS...ISLAND OF STONES AND DREAMS

The course completed, I had my BA...still no chance of a job. The positions I had seen being offered in 2002 now required me to have an MA to apply for them. I truly believe the degree devalues art, art tutors and students, fine art should not have become a degree subject and the old art colleges should never have been closed or integrated into the university system, a dubious politically motivated action.

A chance arrived to be artist in residence and take the Post Graduate Diploma in Fine Art at the Cyprus College of Art... I jumped at it, even though I knew I could not survive unless I sold some work. Good friends in England who believed in me helped by buying some of my work prior to leaving. I became aware of the college a few years previously, I knew that Uglow had visited and stayed in the past.

I became aware of the work and life of Stass Paraskos, that he had been teaching painting at Canterbury when I was deep into the world of design and advertising, in fact he lived in a vil-



□ Rubens Drawing

lage near to mine and his children went to school in my village. For some time I had been a keen supporter of the writing on sculpture of Herbert Read, his no bullshit approach I found informative and refreshing. I arrive to find that Read is something of a hero in the Paraskos household and what's more his son Ben would be marking my work. I think I had to come here, destiny maybe!

Nearly a year later I have my Cyprus Diploma and am artist in residence for the Summer Studios here in Lemba. I have done more teaching and mentoring and enjoyed every minute. For me it is real teaching not the box ticking exercise it has become in England. I respond to the students enthusiasm as they respond and are inspired by mine. These young students from mostly British University art departments crave to be taught basic skills, to learn how to draw in a certain way, to carve and model, to gain a confidence in some basic skills that even at MA level they lack. To have the knowledge and experience to perhaps reject these skills if they wish, but it is a choice they can make from a position of strength rather than ignorance.

And my own work...my carving in many ways has changed little, I was already dealing with subjects from Greek Mythology, often interpreting stories from Ovid's Metamorphosis. The stone however is something else, some of it unique, created by the extreme geological events that formed Cyprus. A green/grey/black Serpentine, sometimes full of talc, soft and as easy to carve as Steatite. Sometimes extremely hard and brittle, made up of igneous particles and schists that melted and metamorphosed into an idiosyncratic and often heart breaking rock that can take the highest polish of Brancusi like dimen-

sions. Also a great variety of sedimentary limestone's from soft to extremely hard, dense chalky stuff from the Akamas peninsula to grainy sandstone like deposits from around Lemba to a creamy yellow stone from Limassol that is almost Caen Stone like in character. To wake each day with this variety of stones at my finger tips is a carver's dream come true. All around the evidence of Neolithic and Chalcolithic peoples who lived here and carved similar stones to make their gods and dreams real. To walk on their land and in the footsteps of all the ancient peoples that followed them is inspirational. Maybe it is some of this that feeds my dreams the intensity of which is sometimes frightening. These dreams filled with the past, present and future. Sometimes about mundane daily events, but in which people grow wings and become a part of the landscape seen from a bus window or walked upon the day before. Sometimes they come when I am not asleep, they creep up on me like ghosts. Stass talks of using dreams in his work, I never had, now I have a blank sheet of paper on an easel close to my bed. I wake and draw until I have captured some of the essence of that dream or vision. I work with oil pastel because it prevents me from slipping back into the detailed illustrations of my past.

Recently, due to breaking my glasses, I have been making transcriptions from small reproductions of works by Poussin, Rubens, El Greco. I can't see the detail, they are blurry visions of colour, almost abstract but oddly retaining the movement and some of the power of the originals. I am now doing transcriptions of my dream images, I don't know if they are working yet!

How long will I stay here? I don't know that either...it is almost unbearably hot. Maybe it will be down to my health, conditions are extremely basic and the insects are driving me crazy. In the winter cold and damp, no real heating or running hot water. I am not starving, my work is starting to sell, but for very little compared to England, it will be getting a touch cooler soon, late September, October and November are wonderful and maybe even some rain to make the countryside green again and then yellow.

A Mediterranean yellow that I shall never forget.

## EVA KALIČINSKÁ

\* 1980 porodnice Vyškov  
sameta@post.cz



Absolventka PdF MU, obor český jazyk a výtvarná výchova. Od 2004 do 2007 vedla výtvarnou dílnu v PoS Zastávka, 2007–2008 PR manažerka ve Sdružení Podané ruce, od července 2008 sociální poradenství v Organizaci pro pomoc uprchlíkům. V budoucnosti by se chtěla specializovat na sázení bonsají, nepracovat, tančit, dobře jíst a pít.

### BÍLÝ ČTVEREC NA BÍLÉM POZADÍ

#### OZZY, 21 LET, NIGÉRIE

Výtvarné ateliery v azylových domech pro cizince jsou místem, kde se potkávají děti a dospělí rozdílných církví a různých světadílů, kteří většinou vůbec nemají výtvarné ambice. Návštěva atelieru je činnost dobrovolná a doufat, že na připravený program přijdou ti samí klienti co třeba včera, je pošetilost. Stává se, že někteří žadatelé o mezinárodní ochranu odejdou náhle, bez rozloučení, takže po nich zůstane na stole rozdělaný grafický list nebo na věšáku zapomenutá bunda. Málokteré zařízení jako uprchlický tábor je tak naplněno bezmocí a pasivním čekáním na zážrak. Ažyl nezískají ani dvě procenta lidí.

Výtvarný artefakt se tak často stává jediným prostředkem ke sdělení nebo pochopení.

- 23. 3. 2008 Ozzy z Nigérie (21 let) poprvé navštěvuje výtvarnou dílnu. Ozzy, který do bytového střediska přišel ze záchytného zařízení pro zajištění cizinců, nemluví.
- 24. 4. 2008 Ozzy nemluví s ostatními uprchlíky, se sociální službou, s psychologem, s nikým. Nikdo o něm nic neví.
- 27. 3. 2008. Ozzy sedí, mlčí, ve výtvarném atelieru pozoruje jiné klienty, do jakékoli činnosti se odmítá zapojit.
- 30. 3. 2008. Ozzy na dotaz, jestli by pomohl nachystat plátno na rám, kývá souhlasně (!!!) hlavou.
- 31. 3. 2008. Ozzy stlouká rám. Odpoledne se do dílny vrací, v práci pokračuje.
- 1. 4. 2008 Ukazuje se, že Ozzy není němý. S kladívkem v ruce se, jako by MIMOCHODEM, začne výtvarníka, kterého si pamatuje ještě ze záchytu, ptát na jinou dívku z Nigérie. Že by přítelkyně?
- 2. 4. 2008 Ozzy stloukl rám. Začíná pokládat různé dotazy týkající se běžného života v uprchlickém táboře a života v České republice. Nadále nekomunikuje ani se sociální službou ani s jinými klienty.
- 3. 4. 2008 Začíná šepsovat. Dojde i k malbě?
- 4. 4. 2008 Začít malovat na plátno bývá někdy po čertech těžký úkol. Námětem se stává vzkaz. Ostatní klienti se chopí

činu a pojednávají papíry se vzkazem pro Ozzyho. Na jeden, světe drž se, Ozzy reaguje úsměvem. Ozzy, dávej pozor, obraz může spadnout.

- 5. 4. 2008 Ozzy sedí před bílým napnutým a našepsovaným plátnem.
- 6. 4. 2008. Máčí prst do vody a maluje. Je tam něco? Napsal něco? Na plátně nic není. Oprava, není tam nic vidět.
- 7. 4. 2008 Ozzy odešel z azylového zařízení. Náhle. Bez osobních věcí a rozloučení. Mimochodem, už se nevrátil.

Odešel ze své vůle? Nestalo se mu něco? Přestože nemluví stejným jazykem, nechtěl svým obrazem něco sdělit? Krajní bod, za který už nelze jít? Absolutní bezpředmětnost? Prázdnota? Je to šifra? Nesmysl? Jaká je role člověka pracujícího ve výtvarné dílně v podobném typu zařízení? Jak lehce může otevřít Pandořinu skříňku? A dokáže ji potom zavřít? Jaká volit témata, aby byla tzv. bezpečná pro všechny a zároveň nebyla vyčpělá a prázdná? Jak udělat dílnu každodenně atraktivní i pro ty, které umění a jakákoli výtvarná činnost vůbec nezajímá, ale chtějí prostor jenom sdílet? Jak lze nejlépe prostor uchopit a jaká by měla být pravidla? Nastavit pravidla? Pravidla a hranice? Jak by dílna měla vypadat, aby byla inspirativní a motivující pro děti i dospělé, které spojuje jen to, že odešli navždy ze své země? Kde na to vzít peníze? Má taková dílna na takovém místě smysl? Má smysl o těch lidech vůbec přemýšlet, když se jeden ani neohřeje a druhý zůstane roky? A jak se v tom vyznat? Jak se stane, že se začnete sami cítit uprchlíkem? Jde to jinak? Náhoda?



## MICHAELA MACH

\* 9. 11. 1978 Jindřichův Hradec  
zulejka@atlas.cz



Absolvovala Pedagogickou fakultu MU v Brně (Vv-Sp, 2003), tamtéž (KVV PdF MU) od r. 2003 doktorský studijní program – tématem disertační práce je Mytologické a magické z hlediska živé morfologie. Působila jako výtvarný pedagog v Pobytovém středisku v Zastávce u Brna, v Diagnostickém ústavu pro mládež v Brně, v Domě dětí a mládeže v Jindřichově Hradci. V současné době na mateřské dovolené. Zaměřuje se na reaktualizaci mýtu prostřednictvím výtvarné dílny (<http://zulejka-misa.blogspot.com/>). Publikuje ve sbornících a monografiích.

Jmenuji se M. M.

*Každého nového dne hledím na své dlaně.*

*Nemusím být mnichem, abych v nich četla význam těchto dvou M.*

**MEMENTO MORI**

*Mimochodem, stejný počet M obsahuje i jméno mé disertační práce Mytologické a magické z hlediska živé morfologie.*

*Každého nového dne hledím do svých dlaní a vím že pomoc musím hledat vždy pouze na konci svého ramene.*

*Přesto ale doufám, že ona živá morfologie bude ke mně promlouvat právě onou živostí.*

Jmenuji se M. M.

*Přesto stále vztahuji své dlaně ke světu.*

Již sám způsob, kterým se dnes jako drobná buňka celého systému (leč neopakovatelná) setkávám s ideogramem (jakousi formou o konstrukci zjevného světa, která se dříve nalézala v mytologiích a jejich ucelených systémech), je poněkud neidentifikovatelný v rámci tradičních strategií poznání. K prolnutí světa mého a světa idejí dnes v podstatě dochází většinou zadáním hesla do počítačového vyhledávače. Tímto neosobním aktem byl ohraničen prostor osobní – v parametrech imaginace, prostor jako znamení mé moci platí na úrovni žitého prostoru jen tehdy, jsou-li hodnoty tohoto prostoru navzájem uspořádány... Lhostejní, jako by všechno bylo daleko, a přece zaujatí, jako by všechno bylo blízko, matoucí objektivní přesuny věcí a dokonce pohyby vlastního těla. Jindy zas vzdálené proniká jako meteor do bezprostřední sféry subjektu. (Foucault, 1965).

Pro tento způsob navázání kontaktu lze použít pojmu, který zavedla jiná osobnost, a to profesor Wieslav Karolak (*Umění jako zábava*). Tím pojmem je *jiná estetika*. Jedná se o druh lidské činnosti a názorového nastavení, kdy jako první se našim smyslům nenabízí hodnoty prostoru imaginace uspořádané, ale jejich těžištěm je onen skrytý řád, který lze pocíťovat zakódovaným do jakéhosi tvarosloví chaosu, který je zamýšlen a koncipován tak, aby narušil naše percepční stereotypy, aby nám umožnil uvolnit energii ve prospěch poznání nového prostoru. Prostoru nového do té míry, do jaké se změni již známý prostor vržením meteoru.

*Jedině myšlení, říká Magritte, může být napodobivé, napodobuje, jsouc tím, co vidí, slyší nebo pozná, stává se tím, co mu svět nabízí.* (Passeron, 1994)

*Myšlení napodobuje bez podobnosti, stávajíc se samo těmi věcmi, jejichž vzájemná podobnost vylučuje napodobování. Malířství je bezpochyby tady, v tomto bodě, kde se myšlení na způsob napodobování vertikálně protíná s věcmi, které jsou ve vztahu podobnosti.* (Foucault, 1994)

Je bezpochyby pravdou tvrzení, že myšlením je to, co nám svět nabízí, protože náš rozum nachází se v tomto světě, tady je uskutečňován skrze smysly, skrze efekty. Je zde. Přesto má stejnou funkci jako jakékoli tvoření, například malířství, v obou případech jde jen o formu uchopování, zmocňování se světa ve prospěch subjektivní bytosti. *První roli v syntéze sehrály obrazy, ony svou pořadatelskou silou umožnily, aby se strukturovala percepce, v níž příznaky posléze nabudou své signifikantní hodnoty a uspořádají se ve viditelnou pravdu. Náboj počítků, obrazivá hra odkazů – obdivuhodně symbolický obraz!* (Foucault, 1994)

Podobný názor zastávám i já, přestože v teoriích M. Foucaulta postrádám jakýsi prvek životnosti, není to rozum, kdo tvoří tyto celky, nýbrž je to sama existence. Náš rozum je existenciálně fixován na svět hmotný, na percepci, která je prostředníkem mezi hmotným světem, tedy světem zjevným, a mezi světem zamýšleným – čistým konceptem. Rozum bez zjevného tvarosloví postrádá možnost stát se prostředníkem *interpretujícím* nám naše prostředí a tím přímo i možnosti naší existence. V této oblasti je mi mnohem bližší výklad H. Reada: *Své myšlenky nejenom myslíme, ale také cítíme a zažíváme. Tato afektivní složka je příspěvkem ‚živého já‘ k fotografickému obrazu vnější imprese a tvoří vůbec stálý protějšek ‚neživé‘ obecné představy (koncept).* (Read, 1967)

Tyto afektivní protějšky našich obecných představ – tohoto výsledku souhrnného postojů mého já k vnějšímu světu a ke všem vůbec – činí tyto vnější imprese vskutku naším vlastnictvím. K intelektuálnímu uchopení – tj. pochopení, dochází teprve s kritikou a srovnáním. Nebojím se nad takto chápané intelektuální chápání postavit chápání symbolické – vždy znovu se oživující v každém aktu znovuvytvoření. I zde, v tomto momentu, se opíu o tvrzení Readovo, který tvrdí, že symbol sám může být docela libovolný a nemusí mít objektivní platnost, pokud přiměřeně vyjadřuje 'afektivní složku', jež je základním zbytkem našich zkušeností v podvědomí. Ale přesto je doloženo, že jistě symboly nesou právě svým nitřním uspořádáním specifické informace, které jsou všeobecně platné. Symbol jako mikrokosmos nese jistý algoritmus a to, jak se naše duše či psychika

pokouší v tomto prostoru zorientovat, začne se pohybovat po osách – shodných s časoprostorovým uspořádáním v makrokosmu. Chápání uměleckého procesu pro mě vylučuje jakkoli nadměrnou intelektualizaci. Jak by bylo jinak možné, že moderní člověk, jenž o orientálních mystériích nic neví, kreslí nebo sní o obrazcích podobných mandale či kaligrafii, když je na cestě k úplnosti, k splnutí protikladů. Mandala je autonomní psychická skutečnost příznačná svou stále se opakující fenomenologií – je tatáž, kdekoli se s ní setkáme. Je pro mě symbolem atomového jádra, shlukem prapůvodní energetické struktury, která se ve vesmíru opakuje a tvoří makrocelky svou specifickou schopností tvárnosti. Umělecký proces není ničím jiným, než znovuzakládáním, tvoření světa. Ani vnímání, ani zobrazování v daném prostředí není založeno intelektuální abstrakci. Nic na to neukazuje, pouze naše tradice, že obecné představy světa *rozumu* se tvoří intelektem. Všechny nástroje ducha v oblasti poznávání pracují tak, že se zmocňují celkového rysu jevu pomocí jakýchkoli vzorců – formy prostředí. Mezi těmito vzorci vyzdvihují mytologické zakládání, které obsahuje paradox, totiž člověk uchylující se do sebe se současně otevírá. Mytologie promlouvá v obrazu božského dítěte, prvorozence prvotních dob, v níž byl první *původ*, nehovoří o vzniku nějaké lidské bytosti, nýbrž o vzniku božského kosmu nebo univerzálního boha.

Vedle této společně-individuální lidské schopnosti existuje ještě cesta druhá. Chceme-li spodobnit představu, tak aby naši myšlenou představu mohli jiní lidé vidět-chápat, musíme ji přeložit do nějakého sdělovacího prostředku. Vedle sdělných forem – slov si lidstvo vytvořilo rozmanité znaky a symboly, které také mohou být sluchové či grafické, jeví formu pohybovou či plastickou. Tyto znaky či symboly nesou již jen stopy napodobivosti, stávají se sdělnými prostředky již pouze dohodou dvou či více osob. Znaky nebo symboly se různí stupněm esoteričnosti nebo tajemnosti, čím je ona skupina utajenější, tím je patrnější větší sklon k esoteričnosti vedoucí až k formě abstraktní. Přestože se slovo jako obecná představa týká všech druhů poznávacích činností, neslouží k tomu, aby je redukovalo na intelektuální procesy. Druhá cesta činí z obrazivosti specifickou formou poznání – o ní mluví i Etika, když ukazuje podstatné spojení obrazivosti s ideou duše a s její konstitucí. K přemostění těchto dvou břehů nám opět skvěle poslouží umění.

*Umění rovněž je pokusem o návrat od desintegrace vyvolané kulturou k organickým způsobům bytí.* (Jeansch, 1967). Příkladím se k pojetí spíše bytostnému. S prvotní formou obrazivosti se setkáváme právě na poli působnosti tzv. Nerozumu, tímto prostorem jsou stavy psychospirituálních krizí, imaginací uvolněných na základě transu, přechodových rituálů, vážných nemocí, delirií atd. a také samozřejmě tvoří fyziologickou osnovu snu, coby hraničního stavu mezi světem vědomí a nevědomí. Sen je pojem čehosi, co se vymyká *slovosledu* uvažování našeho rozumu. Domnívám se, že sen není smysluplný jen v té míře, nakolik se v něm křížují a rozmanitě protínají psychologické motivace nebo fyziologické příčiny. Sen je bohatý naopak právě díky chudosti svého objektivního kontextu. Je tím cennější, čím méně je zdůvodněn. *Duch snící* prodělává zcela zvláštní zkušenost. Toto téma, téma snové zkušenosti, nepatří pouze do jisté literární, mystické či lidové tradice, dá se snadno nalézt ještě v textech Descartových a pokarteziánských. *Čím více se odevzdáváme svému smyslu, tím více jako bychom byli zajati snem.* (E. Landdermann, 1923)

Dávno před nimi tu byl Herakleitos s jeho pojmem IDIOS KOSMOS, jehož je *otcem*. Idios Kosmos spícího člověka není konstituován nepřítomností vnímatelných obsahů, ale jejich vy-



□ Mayská píšťala

pracováním v oddělený vesmír. Snový svět není vlastním světem proto, že by tu subjektivní zkušenost nedbala norem objektivitu, ale v tom smyslu, že konstituuje v původním modu světa, který mi patří a zároveň mi ohlašuje moji vlastní samotu. Kosmologie snu je počátkem existence samé. *Příroda je zároveň nekonečné zvíře, nekonečná rostlina a nekonečný nerost... tyto tři domény přírody jsou obrazy jejího snu.* (Novalis, 1995)

*Takové věci se nedají vymyslet, musí znovu vyrůst z temných hlubin zapomnění, pokud mají vyjádřit nejvyšší předtuchy vědomí a nejvznešenější intuice ducha, a tak smíší jedinečnost vědomí v jeho dnešní existenci s nesmrtelnou minulostí života. Počátky jsou stejně početné jako živly, z nichž se skládá svět člověka včetně jeho samotného. Člověk jako rozvinutý organismus prožívá svůj vlastní původ díky jisté identitě: jako by byl tisícínásobnou ozvěnou a jako by jeho původ byl úderem prvního tónu.* (Kerényi, 1995) Toto mytologické zakládání obsahuje paradox, protože člověk uchylující se do sebe se současně otevírá. Mytologie promlouvá v obrazu božského dítěte, prvorozence prvotních dob, v níž byl první *původ*, nehovoří o vzniku nějaké lidské bytosti, nýbrž o vzniku božského kosmu nebo univerzálního boha.

Často se zúčastnění i ti druzí ptají, co myslím oním spojením *živá/živoucí morfologie*, já tímto myslím právě onen funkční mechanismus, který umožňuje existenci řádu ve vývoji všeho živého... jazykem antroposofické duchovní vědy lze říci, že vývoj je potřeba pozorovat pohledem trojediným – svatým – tělesna, duchovna, duševna. Oblast, na kterou jsem upřela zrak, se nedá zkoumat a postupovat rozumem, tak jak nás naučila materialistická věda. Protože abstraktní princip vykonstruovaný scientismem

nikdy nepostoupí do všeobecného lidského citění, pozapomněl totiž na onu příznačně pohádkovou trojjednost.

V praxi se mi vlastně jedná o zúžení pojmů *mytologické* a *magické* na jejich aspekt podobenství, které je jedinou metodou, schopnou přenosu abstraktních jader lidského poznání na nevědomé úrovni. V obecném výchovně-vzdělávacím procesu není na tento princip pamatováno. V alternativním školství (Waldorfské škole) model výuky tak, jak je koncipován, není sto pokrýt potřebu této sdělnosti. Předmětem mého výzkumu by proto mohla být mimoškolní výuka formou výtvarné výchovy, která by pracovala za pomoci tohoto aspektu.

Lidské poznání poslední dobou značně utrpělo a naše veškeré sociální nedostatky spočívají právě na tom. Poznání, tak je chápáno z pohledu mé koncepce, je systematicky upozadováno. Cílem mého výzkumu je vytvoření metodiky, která by byla schopna za pomoci podobenství, celostního poznání a většího zduchovnění, posunu do popředí oblastí vnímaných současným člověkem. Ve své práci využívám jak výtvarné vyjadřovací prostředky s užším zaměřením na realizaci vlastního výzkumného projektu – tzn. podvědomé psychické tendence reagovat na podnět čerpající v oblasti mytologické a magické iniciace. Jedná s především o oblast motivační, imaginační a iniciační, rituální a symbolickou.

Systematický přehled metod:

- 1) výtvarné – plošné – vizuální, prostorové – hmatové
- 2) obecné pedagogické
- 3) holistické – meditativní, jóga, dechová cvičení, eurymie, relaxační.
- 4) arteterapeutické – imaginativní, smyslové
- 5) reaktualizace mýtu – transrituální extatické pozice, harmonizace energetických úzů

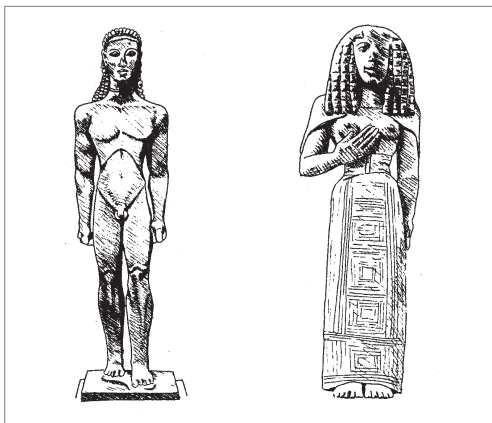
### TRANSRITUÁLNÍ EXTATICKÉ POZICE

Jsou pozice odezřené ze skutečných historických artefaktů. Seznámila jsem se s nimi na základě výzkumu antropoložek Felicitas D. Goodmanové a Belindy Goreové z kalifornské univerzity. Tuto svou práci prezentovali v mnoha knihách, u nás vyšla pouze kniha *Extatické pozice těla – praktická cvičení ke vstupu do jiné reality*. Prakticky byl tento výzkum realizován v mnoha skupinách především ve Spojených státech, ale s jednotlivými pozicemi se setkáváme ve všech civilizačních okruzích a kulturních etapách. Aktualizace transrituálních extatických pozic není nic jiného, než přirozené lidské prožívání a fyzická reflexe pohybu myšlenkových a duchovních obsahů. Extatických pozic je nespočetně, každá pozice naladuje vědomí na konkrétní frekvenci, ale dají se rozčlenit do několika základních tematických okruhů, jmenovitě: léčení, věštění, proměna, duchovní cesty, iniciace – smrt – znovuzrození, živé mýty, oslava.

Zde pracuji dvojím způsobem. V prvním případě transrituální pozice sama praktikuji. Víze, které během transu přicházejí, si po jeho ukončení zapisuji a skicuji; následně je výtvarně zpracovávám jako grafiky, kresby, akvarely či jako jejich kombinaci. Krása rituálních pozic spočívá v tom, že každá je sama o sobě rituálem, a to tak dokonale přesným a silným, že plní svůj účel i nad rámec vlastní kultury (Goreová, 2003). Při porovnávání svých osobních vizí – jejich reflexí ve výtvarném projevu, projevu jiných výtvarníků a nakonec mýtů jednotlivých kultur metodou amplifikace, docházím k závěru, že nesou stejné či hodně blízké

obsahy. Proto se domnívám, že obě bylo inspirováno kontaktem s alternativní realitou a je rozprostřeno v minulém, budoucím i přítomném zároveň, teda platné. Uvedu jen jeden příklad za všechny, je ze skupiny iniciačních pozic.

### TRANSTRITUÁLNÍ EXTATICKÁ POZICE ŘECKÝ MLÁDENEC A PANNA



Je známo, že Řekové v raném období zhotovovali podobné sochy mužů a žen v této pozici a obětovali je v chrámu v Delfách. Nebyli však první, kdo takové postavy vytvářel. Byli to Egypťané, kteří zanechali postavy v přesně stejných pózách o stovky let dřív, než je převzali Řekové. Tato pozice se vyskytovala se do 5. století před n. l., kdy zůstala jako pozůstatek přechodových rituálů. Zřejmě souvisí s eleusinskými mystérii a návratem Persefony z podsvětí, ale lidé si je spojují především s egyptskými bohy, v dřívějším pojetí spíše duchy. Rituály eleusinských mystérií se často konaly v jeskyních a jejich součástí bylo obětování zvířat, obvykle selat, která byla svržena do propastí, kde se rozkládala a vydávala přitom nezaměnitelný zápach. Tyto iniciační oslavy obvykle zakončovaly rituální koupele v moři. Pozice nám, dnes stejně jako dřívě, zprostředkovává poznání, proč žijeme na tomto světě, Dr. Goreová jako terapeutka zná sílu, která vychází z vyprávění našich příběhů, z pojmenování toho, kdo jsme a jaké role hrajeme ve svých životech. Duchovní praxi můžeme pozměnit naše vnímání tak, že jsou naše životy uvedeny do kontextu s většími celky, a dávají tím širší význam našim denním zážitkům.

Verze pro ženy: stůjte rovně, kolena jsou napnutá, s chodidly blízko u sebe, špičky směřují dopředu. Levou paži přitáhněte blíž k tělu, prsty, které jsou semknuty těsně k sobě, ukazují směrem k zemi. Pravou ruku položte na prsa tak, že dlaň je pod pravým prsem a prsty míří směrem k levému rameni. Narovnejte hlavu, stůjte zpřímá a zavřete oči. Verze pro muže: stůjte rovně, kolena jsou napnutá a levou nohou lehce vykročte dopředu. Pata levého chodidla je vedle špičky pravé nohy, obě špičky směřují rovně dopředu. Přeneste většinu váhy na levou nohu. Paže nechte svěšené blízko u těla, lokty jsou napnuté. Mužské sochy jako by držely v každé ruce nějaký předmět. Pro tento účel můžete použít křišťály. Uchopte je tak, že palce spočívají na hřbetech prstů a jejich nehty míří rovnou k zemi. Narovnejte hlavu, stůjte zpřímá a zavřete oči.

## ZÁZNAM MÉHO OSOBNÍHO TRANSU V TÉTO TRANSRITUÁLNÍ POZICI ZE DNE 7. 5. 2008

Nejdříve jsem začala vnímat ostrý tvar – zobák nějakého vodního ptáka, asi ibise – jeho tvář se změnila v soustavu mostů, ty se proměnily v přídi lehkého člunu, stála jsem na palubě a projížděla sítinou, rákosím. Slyšela jsem překrásný zpěv tisíců ptáků a taky hmyzu. Cítila jsem pocity odpovědnosti, svou vnitřní bohyni. Sbírala jsem kousky popela či jakési roztroušené hmoty, která zanikla nepřírozenou násilnou cestou. S pocitem obroditelky, která vše sbírala a měla za úkol znovu přivést k životu. Pak jsem jakými vnitřním pohybem otevřela jinou realitu, svíslý kruhový otvor, který vypadal jako mléčné zabarvená hladina, sálala z ní lásky, obroda, milost, životní síla. Stále v této tělesné pozici jsme vstoupila do této brány a stoukala světlem vzhůru. Uviděla jsem mnoho žen v černém hávu, zdvihaly dlaně a tím mi pomáhaly stoupat. Ocítla jsem se na stupni jakési pyramidy, ze které byl přehled po celé úrodné zemi a vše stvořené, ze slunce a radosti. Cítila jsem odpovědnost, že má služba spočívá v tom, že svým záměrem, svým životem udržuji toto v rovnovážném harmonickém stavu. Nad krajinou byl nejdříve jeden a pak mnoho měsíců, o kterých jsem věděla, že je obývají stejné bytosti. Nad námi se klenula Matka – Nút.

Pro srovnání uvádím *oficiální* Egyptský mýtus svoření. Velká matka Nun porodila vlastní plodivou silou tři bohy – Cheprera, Re a Atuma, kteří byli jedním a třemi zároveň. Bůh Atum se opět vlastní plodivou silou rozdělil na dvě části, z nichž jedna byla Šov (Bůh světů, prázdno, vzduch) a druhá Tefnut (Vesmír, vlhkost skrývající řád). Ti dva zplodili dvě děti, Geba (Země) a Nut (Nebe). Nut porodila čtyři děti – syny Osirida a Sutecha, dcery Isis a Nebthet. Všichni byli sourozenci, nicméně Isis se stala družkou Osiridovou a Nebthet Sutechovou, protože jejich niterné povahy tomu odpovídaly. Osiris byl vládce života a Světem, Sutech vládce smrti a Tmou. Osiris jako prvorozený převzal vládu po svém otci Gebovi a stal se králem. V Egyptě vládlo Světlo, které nepotřebovalo odpočinku. Bratr Sutech však Osiridovi záviděl, žárlil na něj a začal vymýšlet, jak se zmocnit vlády nad Egyptem. Použil Isti, zabil Osirida a rakev s jeho tělem vrhl do Nilu. V Egyptě převzala vládu Tma. Isis s Nebthet však Osirida našly, oplakaly a ukryly. Sutech skrýš objevil, rozsekal Osirida na Tisíce kousků a roznesl je po celém Egyptě. Isis s Nebthet se ale nevzdaly, našly všechny Osiridovy části a spojily je. Jediné, co chybělo, byl jeho falus. Isis se rozhodla s mrtvým Osiridem počít, aby mu zajistila následovníka, za této situace však nevěděla jak. Požádala boha Re o tajemství Tvoření. Re ho však nechtěl prozradit, ale Isis z něj tajemství vylákala Isti. Změnila se pak na holubici, usedla na mrtvé tělo Osiridovo a motivována velkou láskou počala. Z tohoto spojení se zrodil Horus, kterého Isis před Sutechem ukrývala, dokud nedospěl. Když se pak stalo, bojoval se Sutechem o trůn. V boji přišel o jedno oko, Sutechovi probodl varlata. Před soudem devatera bohů vymýšlel Sutech pomluvy, ale Isis statečně čelila a Hora nakonec obhájila. Soud rozhodl spravedlivě a určil, že oko bude Horovi navráčeno, Sutechova varlata zůstanou probodnuta, protože to byl on, kdo spor vyvolal. Horus se rozhodl, že navrácené oko věnuje svému otci Osiridovi, a tím ho učinil Pánem podsvětí, Pánem života a smrti, Pánem věčnosti, Pánem řádů, Pánem Horního i Dolního Egypta, Pánem blahobyti, Pánem potravy, jež je zároveň ječmenem, ovšem, žitem o pšenici, Pánem, který vládne zemskému povrchu i podsvětí, Králem Bohů. Stal se ve shodě Osiridem, Sutechem i Horem zároveň. Tři se stali jedním. Boží soud dále určil, že vítězný Horus převezme vládu otcovu

a stane se Sluncem a poražený Sutech měsícem... Boj pokračuje dále – Sutechova dcera Het, kterou Nebthet počne, se stane družkou Hora, protiklady se opět vyvažují. Jejich spojením vznikne bytost Hathor... Jde o proměnlivost, o potenciál, který může být aktivován pouze ženou, která pochopila tajemství Tvoření. A jako žena může zasvětit další Hat. V tu chvíli přechází její síla na všechny ostatní ženy, ať jsou Isis, Nebthet či ženou jakéhokoliv jména. Stávají se opět jednou a všemi zároveň. Tato žena je schopna přeměnit odporující energii může na energii vstřícnou a učinit z něj Boha.

Zde si dovoluji malé přirovnání k daleko *modernější* verzi – Adam vyňal své žebro a učinil z něho ženu. Žena tak dlouho hněte těsto Adamovo, až se opět stane jeho žebrem a oba se stanou žebrem vyšší bytosti, která je opět vyjme a tak dále... Již dávno všichni víme, že trůn je naše srdce, úhelny kámen, alchymistický kámen mudrců.

## REAKTUALIZAČNÍ TECHNIKA ZOBRAZENÍ/ ZHMTNĚNÍ

Origami z mandal (akvarel) – květy a origami ze zlatého papíru – Panny; doplněné dříví papírovou instalací a následující další víceúrovňové aktualizace bylo dosaženo *hojivou cestou po čákrách města* – jedná se tedy o Harmonizaci energetických uzlů města.

Tato aktualizace spočívá ve vytvoření artefaktů za účelem posílení jednotlivých energetických centem města (Jindřichova Hradce). O lokalizaci jednotlivých center se zasloužil Jaroslav Chvátal, který je našel díky svému mediálnímu daru. Toto specifické putování postupně navštíví všech sedm čaker města,



Medvědí duch





□ Oimécký věštec

v jejichž místě budou použity odpovídajícím způsobem artefakty k posílení a harmonizaci celého města jako organismu, jako mikrokosmu a makrokosmu zároveň.

Máme naše město rádi, je pro nás manifestací kosmického dění a proto se snažíme, aby život v něm byl co nejbližší rovnovážnému stavu.

Pozice Řecký mládenec a panna je svou působností podobná čárce srdeční.

Čtvrtá čakra je v místě částí oltáře kostela *Nanebevzetí pany Marie* a prostranství před průchodem k radnici. Anaháta, také nazývaná čakra srdce nebo srdeční centrum. Umístěná je uprostřed prsou ve výši srdce. Otevírá se směrem dopředu. Barva energie čakra je zelená, také růžová a zlatá. Jako element jí byl přiřazen vzduch a smyslová funkce hmat. Symbolem čtvrté čakra je lotos s dvanácti okvětními lístky. Základním principem srdeční čakra je odevzdanost. Čakra srdce vytváří střed systému čaker. V ní se spojují tři spodní fyzicky – emoční centra se třemi horními – duchovními. Úloha centra je sjednocování skrze lásku. Každá touha po vroucím kontaktu, po splynutí, harmonii a lásce se projevuje prostřednictvím čakra srdce. Tyto projevy jsou zřetelné i v opačném případě – smutek, bolest, strach z odloučení, ze ztráty lásky apod. Ve své očistěné a dokonale otevřené formě je čakra srdce centrem opravdové ničím nepodmíněné lásky. Lásky, která je zde jen kvůli sobě samé, kterou není možné mít nebo ztratit. Ve spojení s horními čakrami se stává tato láska Bhakti, tj. láskou boží. Vede k poznání boží přítomnosti v celém stvoření, ke splynutí s nejnižším jádrem, srdcem všeho v Universu. Každým záparem vytváříme oddělenost a negativitu. Pozitivní láskyplně ano naproti tomu vytváří vibrace, ve kterých

se negativní formy projevu a negativní pocity nemohou udržet a mizí. (Trpíme-li nějakou bolestí nebo nemocí, můžeme pozorovat, že láskyplnou pozorností k nemocnému orgánu nebo části těla se může uzdravení značně urychlit. Vyzkoušejte si to někdy.) Prostřednictvím čakra srdce disponujeme velkým potenciálem transformace a uzdravování. A to jak pro nás samotné, tak i pro ostatní. Centrum srdce vyzařuje velmi silně. Otevřená čakra srdce má na ostatní spontánně uzdravující a proměňující účinek. (Při vědomém uzdravování spolupůsobí také čakra čela.) Čakra srdce vyzařuje v zelené, růžové a někdy také ve zlaté barvě. Zelená je barva uzdravení, harmonie a sympatie. Když člověk vidí auru spatří u někoho v oblasti čakra srdce čistou jasnou zelenou barvu, je to pro něj důkaz výrazných léčitelských schopností dotyčného člověka. Zlatá, prorůžovělá aura označuje člověka, který žije v čisté, oddané lásce k božství. Srdeční čakra je často nazývána branou do duše, protože není jen sídlem nejhlubších a nejnižších pocitů lásky. Pomocí ní se také můžeme spojit s univerzální částí naší duše.

### TRANSRITUÁLNÍ EXTATICKÁ POZICE DÁMA Z LEMBY

Dáma z Lempy je figurka těhotné ženy vytvořená z křemene přibližně 3000 let před naším letopočtem – v období chalkolitické kultury. Soška byla nalezena ve vesnici Lempa (Lemba) na Kypru. Figurka zaujímá specifickou pozici připomínající porodní. Dlouhý krk je považován za falický symbol, ale podle zkušeností, které mám s transrituálními extatickými pozicemi, se spíše jedná o znázornění pocitu ze změněného stavu vědomí. V areálu archaické vesnice odkryté při archeologických výkopových pracích byly na základě původní předlohy vybudovány chýše, které byly zasvěceny rituálům porodu.

Během transu v této pozici byla opakovaně zaznamenána žena, porodní bába či kněžka pomáhající ženám při porodu. Tuto pozici zkusili ve skupině čtyř lidí.

*Postavte se rovně s nohama u sebe, krk je vytažen, hlava je držena rovně v mírném záklonu a oči zavřené, ruce jsou pokrčené, lokty odstávají od těla, prsty u sebe, ruce se spojují konečky prstů pod pupkem, palce se dotýkají.*

Kypr je silně spjat s řeckou mytologií, umělci, kteří zde žijí či dlouhodobě pracují, se cítí touto mytologií velmi ovlivněni. Měla jsem možnost hovořit se Stassem Paraskosem, Margaret Paraskosčí Johnem Simsem. Všichni do jednoho prosycenost ostrova silou starých archetypů popisují a ve svých dílech zobrazují. Dokonce popisují i jakési znovu vyvstávání mýtu při jeho neustálém ztvárňování. Toto mohu doložit i obrazy, které vystavly v průběhu skupinového transu, kdy jsme shodně prožívali podobné obrazy – vždy se zjevovala žena, vázky, okřídlený muž, vlny, voda, porod. Lí zaznamenala propojení srdce s pupeční šňůrou zlaté barvy se svými blízkými, letícího muže, sedící ženu, jejíž pozice působila dojmem pentagramu, tělo složené ze tří energetických tvarů, energii proudící mezi rukama položenými na břicho, původně zaujímal jinou pozici, ale během transu jí bylo ukázáno, aby ruce posunula pod pupek.

Kamila vnímala ženu, která stojí s ohněm, stojí s vodou, stojí s ohněm a vodou – nabízí vodu, jako pozemská bohyně vody či kněžka, což si lze také snadno díky obsazení elementů spojit s bazálními iniciačními zážitky porodu. David zaznamenal toto:

Bohyně lásky, krásy a smyslnosti, v pravém slova smyslu – symbol sexe-pelu, je ústřední postavou četných příběhů lásky.

Bohyně krásy, rozkoše, citů, těla, lásky Afrodita, je jedním z nevyznamnějších Božstev řeckého panteonu. V Orientu

byla uctívána pod různými jmény, jako například Inanna, Ištar, Astarté, jako Bohyně války a ničivé síly. Další Božstva podobná Afrodité se objevují i v jiných kulturách: například italská Venuše nebo starověká skandinávská Bohyně Freya, vládkyně nad láskou a válkou.

V řeckém světě se Afrodita postupně diferencovala od Héry, Bohyně Země, plodnosti a porodu a manželské lásky. Afrodita naopak ztělesňovala lásku fyzickou a vášnivou, smyslnost, která na své cestě strhává vše. Zrození Afrodity je předmětem mnoha mytologických příběhů. Hésiodos vypráví, že když Kronos usekl svému otci Úranovi genitálie, vhodil je do moře. Na hladině vody se vytvořila pěna, odkud se vynořila nádherná Bohyně. Afrodita získala své jméno od oné pěny: Aphros, ostrov Kythéra, poté na Kypr, kde vystoupila z moře na pevnou zem. Podle Íliady zplodil Afroditu Zeus s Dianinou, která byla dcerou Neptuna. Na základě těchto dvou protichůdných verzí, tvrdil Platón, že existují dvě Afrodity: Úrania, dcera Úranova, Bohyně čisté lásky a Pandemíe (ta, která patří všemu lidu), dcera Dianina, Bohyně smyslné lásky. V Athénách byla uctívána jako nejstarší z Bohyň osudu. Jinde byla jako dcera Kronova zařazena mezi Erínye. Podle tradice zavedené Aelianem, stoikem a znalcem řečtiny, se Afrodita zrodila z lastury, na které připlula nahá k plážím Kypru. A právě tak ji zachytil Botticelli na svém slavném obraze. Lastura, symbol ženského pohlaví, zůstala společně s myrtou, růží a holubicí jedním z hlavních atributů Bohyně. Po příchodu na Zem Afroditu oblékly a zkrášlily Hóry, které ji doprovodily na Olymp, kde byla přijata Bohy.

Ovšem Bohyně lásky a krásy zůstala mezi nesmrtelnými osamocená: ostatní se jí obávali kvůli její obrovské moci, protože mohla podříditi všichni všichni Bohy, s výjimkou Athény, Artemidy a Hestie, Bohyně domácího krbu. Její Mezopotámský protějšek je Ištar, Egyptský protějšek Hathor a Syro-Palestínský protějšek Ashtart (Astarte). Její Etruský ekvivalent byl Turan. Má blízko k indoevropským Bohyním Usahas a Auroře. I Bohyně sama byla náchylná k velkým milostným vzplanutím. Velice často podváděla svého manžela, kulhavého kováře Héfaista, s jinými Bohy i nápadně krásnými muži. Její vášeň pro Area, Boha války, nakonec Héfaistos odhalil. Uvězil proto milence v síti a pomstil se tím, že je tak ukázal ostatním Bohům. Z Afroditina vztahu ke krvelačnému Bohu se zrodil Erós, Deinos (Děs), Fobos (Strach). Dále pak Anterós, Bůh, který chrání konání všech zamilovaných a Harmiona, Bohyně svornosti a rovnováhy. Jsou to dvě protikladná Božstva, která symbolizují dvojakou přirozenost této Božské dvojice. Z dalšího vztahu Bohyně tentokrát k Trójanovi Anchisovi se narodil Aeneas. Díky tomu, že ho Bohyně Afrodita během trójské války ochránila, mohl tento hrdina uprchnout do Latia. Tady se stal zakladatelem královské dynastie: zakladatel věčného města. Romulus byl jeho potomek. A právě z tohoto důvodu je Venuše-Afrodita považována za pramáti města Říma a jeho první ochránkyni. Nejsmutnějším příběhem lásky Bohyně Afrodity je její láska k Adónisovi, nádhernému mladíkovi, jehož jméno ve fénickém jazyce znamená *pán*. Již od dětských let se o něj Persefóna a Afrodita přely. Zeus rozhodl, že bude žít část roku u Bohyně podsvětí a další část roku u Bohyně lásky. Když Adónis dospěl, stal se Afroditním milencem. Při jednom lovu byl smrtelně poraněn kancem. Z jeho krve vyrostly červené květiny: anemony.

Adónidův každoroční návrat na Zemi připomíná kult plodnosti spjatý se střídáním ročních období: zrna spí v zimě pod zemí a na jaře se znovu probouzejí k životu.

Adónidova smrt a znovunarození se oslavovaly v Byblosu, ve Fénicii v podobě Bohyně Astarté, zatímco v Řecku se pořádaly velké oslavy nového setkání Boha s Afroditou. Podle antropologa Jamese G. Frazera jsou rituály hebrejských, později pak křesťanských velikonočí přímo spojeny s mýtem Adónida. Více naleznete v Ovídiových Proměnách.



□ Opeřený had

#### Prameny

Goreová, B. *Extatické pozice těla*. Praha: Votobia, 2003.  
Informační tabule v areálu prehistorické vesnice v Lempě/Paphos, Cyprus.  
Kyperské archeologické muzeum v Nicosii.  
[http://charmed.cybergames.cz/bohyně\\_afrodita.html](http://charmed.cybergames.cz/bohyně_afrodita.html)

#### Literatura:

Etika, kniha II, axiom 3  
Foucault, M.: *Sen a obraznost*. Liberec: Dauphin, 1965.  
Foucault, M.: *Toto nie je fajka*. Bratislava: Fata Morgana, 1994.  
Foucault, M.: *Dějiny šílenství*. Praha: Lidové noviny, 1994.  
Passeron, R. in Read, H.: *Výchova uměním*. Praha: Odeon, 1967.  
Goreová, B.: *Extatické pozice těla*. Praha: Votobia, 2003.  
Haich, E.: *Zasvěcení*. Praha: Aquamarin, 1994.  
Jeansch in Read, H.: *Výchova uměním*, Odeon, Praha 1967.  
Kerényi, K., Jung, C. G.: *Věda o mytologii*. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka, 1995.  
Landermann, E.: *Die Transzendenz des Erkennens*. Berlin, 1923.  
Neubauer, Z., Škrdlant T.: *Skrytá pravda Země*. Praha: Mladá Fronta, 2005.  
Novalis in Foucault, M.: *Sen a obraznost*. Liberec: Dauphin, 1995.  
Fotoreprodukce z archivu autorky.



Musician, composer, writer, fencing & knife fighting instructor.

Musician and composer with 10 releases in the genres of fantasy (cinematic), dark ambient, experimental and art music. Simon has been a Swedish writer deeply rooted in the traditional theatre and participatory art with more than 30 projects surrounded around weekend long improvisations and plays for both young and old. Simon also works as a director, writer of fantasy/fiction and sound designer. Last but not least Simon is one of the leading duel fencers in Europe and among his fellow instructors and students are numerous of champions.

## HOW DO YOU BECOME THE TEAPOT?

By the way, the role of imagination itself and participatory art (2008)

*Don't get set into one form, adapt it and build your own, and let it grow, be like water. Empty your mind, be formless, shapeless – like water. Now you put water in a cup, it becomes the cup; you put water into a bottle it becomes the bottle; you put it in a teapot it becomes the teapot. Water can flow or it can crash. Be water, my friend.*

Bruce Lee: A warrior's journey, 2000

*By the way* is always what's inserted between the lines or afterwards. It's the formless, shapeless water and the *but* after the end of a sentence. With other words is it the starting point of stories, and an endless stream of imagination. It is what really counts in the end of the day.

Escapism is a commonly used word right now because we see a movement of *neo-theatre* as Grotowski predicted would save theatre. Grotowski meant that *The trump card for the theater, its last chance and the basic premise of the theater of the future or the neo-theater, is the possibility for direct contact, togetherness, and dialogue between the stage and the audience. This possibility, which is inherent only in the theatre, can produce the neo-theater... The neo-theatre will stop being theatre in the present meaning of the word. It will become a new branch of the arts.* (Zbigniew, 1986).

But... Always with new forms of art you have the byproduct.

One such byproduct of the neo-theatre is the commercial media which often flirt with escapism and interactivity. As an example I can mention computer games where the freedom and imaginations are within strict created borders and competitions.

Suppose art and imagination really is about something, that it's not only entertainment. Suppose art and imagination is to be a guiding light in a harsh world. What kind of art would you need then? What would be the role of imagination? You would need art that realizes that the solution is on another level of the problem – you can't solve problems made by Cartesian dualism inside that paradigm, you have to get out of it, How?

The way out of the Cartesian Paradigm is to engage in art that you participate in creating or completely can become one with. Participatory arts are probably the ultimate postmodern form of expression even though it's as old as it gets. It promotes a nondualistic, anticartesian prospective. As a spectator, only, you can live with many differing viewpoints at the same time – it's all in the head – as a participant you have to decide which one to live by. Participation is power to the people acted out, not only talked about. Many have argued that these new participatory cultures represent ideal learning environments. Gee (2004) calls such informal learning cultures *affinity spaces*, asking why people learn more, participate more actively, engage more deeply with popular culture than they do with the contents of their textbooks. Affinity spaces offer powerful opportunities for learning.

In *The Art of Dreaming*, Castaneda wrote that Don Juan contended that our ordinary world –

*...which we believe to be unique and absolute, is only one in a cluster of consecutive worlds, arranged like the layers of an onion. He asserted that even though we have been energetically conditioned to perceive solely our world, we still have the capability of entering into those other realms, which are as real, unique, absolute, and engulfing as our own world is.*

Castaneda, 1993

If we, for a moment, put aside our day to day reality that we so desperately cling to; we let us be engulfed in the unfathomable realm of the unknown. We need some kind of tool to completely or at least wholeheartedly stay in the zone of the unknown, in the other world.

To participate to the fullest in the imagination is not doing it 50%. You need to make the leap, let yourself be lost and carried away. It's not enough to put on a pirate costume to become the pirate. You need to make the transformation from the inside out. You need some kind of tool to trigger the entering

to another world, A man of knowledge lives by acting, not by thinking about acting. (Castaneda 1971)

To participate or create is not necessary putting on a false beard and try to be someone else (even though that could arguable work too). You can do it right now, in your chair or in your bed. It's not easy but you could if you try. The tool is a kind of acting, actually becoming and doing it 100%.

In sports you call it to enter *the zone* and in other circumstances of, for an example, immediate danger for your child, you can enter the primitive state of pureness and focus. In such circumstances a total flow enters the mind and we have all heard of women lifting cars to save their child underneath it and things like that.

In the art of imagination you can enter the zone, which is the deeper level, with the help of both body and mind. The ideal mindset enables the body to function automatically with little conscious effort. In this optimal state, complex tasks appear to be easily accomplished and time can either stand still or rush by as the performer is completely immersed in what he or she is doing. The ability to immerse yourself in task-relevant cues

that allow you to execute a task while staying grounded in the present moment. Concentration also includes the ability to not attend to distractions or non-relevant thoughts and refocus when distracted.

When we hear a fantastic story or see a tremendous film we get into it and feelings emerge inside of us. But when only consuming you don't enter the *dream world* as much as glancing into it.

The role of imagination is more than being an image of a thing found in the mind, a conception, a thought, an idea. At least if we truly want to immerse into a *dream world*, the next level of imagination.

#### Sources

- Castaneda, Carlos (1971). *A Separate Reality*. New York: Pocket Books.  
 Castaneda, Carlos (1993). *The Art of Dreaming*. New York: HarperCollins.  
 Little, John (2000). *Bruce Lee: A Warrior's Journey*. Warner Home Video. [Video documentary].  
 Osiński, Zbigniew (1986). *Grotowski and His Laboratory*. New York: PAJ Publications [A Division of Performing Arts Journal, Inc].



„HM, narodil jsem se 31. 12. 1981 v Boskovících, ale nevím, do jaké míry je tato informace důležitá pro &Toma. A čím se zabývá? Nevím, jak moc vhodné je kazit kouzlo mýtu a hledat definici. Osobně bych to nejraději vyřešil tím vzorcem, který jinak a krátce vystihuje podstatu &tomové reakce...“

## MÝTUS O &TOMOVI

Na počátku byl zřejmě nezměrně nestvůrný Neřád nesmírného vesmírného éteru, v němž se koupala divoká Kami – Velká Matka Veškerenstva –, podobná kosmickému holovejci, hovicímu si v útrokách pravěkého Draka: křehká, osamělá, líbezná.

Pyšný rozprostraněný papínek v ní soustředil vše, co sám neupotřebil, a vdechl tak v chřípí život svému esenciálnímu protipólu – harmonii prostoupené stránce neposkvrněného papíru (Početní světové zeměměřiči se přitom domnívají, že její proporce jsou vyjádřením absolutní hodnoty  $P_i$ , a co víc!, někteří z nejváženějších archeologů, morfogenetiků i šamanů naší éry zastávají nadto tezi, že její buněčná struktura jest tatáž, co tkáň mýtického Yggdrasilu!...).

Panenský bělostná pleť jejího dráždivé souměrného těla zářila šerou dálovou nehostinné metagalaktické tůně a vzdor vši princeznině cudnosti vábila, jak pohádková bludička či svůdná světluška, svého vysněného nápadníka, jenž osvobodil by ji z dusivého sevření mocného Pantáty...

Netrvalo dlouho (alespoň v mezihvězdném měřítku co by dup) a z předalekých nekončin znenadání zatoulal se v ona bezútesná místa legendami opředený bojovník proti bezpráví, útlaku i hrůzným Nestvůrám Horror Vacui – HRDINA, slyšící na jméno Tom!

Co svět světem stojí, prohání atletický rek (coby neduživý klouček potrefený Amorfovým šípem!) kdejakou papírovou sukni a zmocňuje se dychtivě jejich nedotčených stránek, v nichž spatřiti touží byt jen šlépěj nepolapitelného jednorozce, kteréžto posvátné znamení nedostížné ryzosti po celé věky všemi galaxiemi napřič spojuje...

Toho času zavedla reliktní ektoplasma naše neohrožené stopašské eso tak hluboko do nitra ponurého transgalaktického hvozdu, jak dosud žádný smrtelník jaktěživ se neodvážil.

Věhlasný dobrodruh bloudil zdánlivě mrtvým lesem, když vtom Tomova cituplná mytogenetická čidla zaznamenala nebyvalý nárůst vitálních impulsů v nejtemnějším sektoru všeprostopující transmutující sluje! Palubní monitory mrkaly o závod a před rytířovým organicko-vým ořem zčistajasna se vynořilo bohapusté moře virulentní Nejistoty, střežené dábelkými Pandémony – prašivými služebníky Neřádu, v jehož sevření senzitivní senzory lodního kompjútru (slovutný HAD 9000) vytušily spanilost vpravdě nevšední...

Tu skvoucí Kami na nepatrný zlomek věčnosti svými hnedle

čtyřmi slonovinově bílými rohy oslniti svedla všeobjímající Temnotu a prokvetla na plachý oka mžik přízračné hlubiny koncentrovaného Šílenství jasnou vidinou čistoty a nadpozemské harmonie.

Jen na ještě jepičtější mžik se Tomovi z toho zjevení zatočila hlava, až maně zalapal po dechu (probudilo v něm vzpomínku na dokonalý vševědoucí monolit, který kdysi potkal v přítmi kinosálu a který nyní vedle spatřené krásy dočista pozbýval autority), avšak již v příští buňce času soustředil veškerou svou Sílu a, políčku všanc, vnořil kurážně Divotvorné nefritové šípéro do nitra bujících pravod, by živoucí perly byt jen na kmit kolibřika směl se dotknouti. Čas jakoby se docela zastavil, když ji co nejněžněji první iniciační kresbou polaskal, a vzápětí jakoby se mu mezi prsty ve splešený úprk obrátil, když v bouři propukl dosud mlčenlivý Drak, odmítající princeznu z komnaty na krok pustit!

Chrabrý jinoch vzácny ostrůvek sličnosti udatně jal se brániti a s vydatnou pomocí triády posvátných substancí – totiž Tužky, Tuše a taoplného Tsuokni – uštědřil neuchopitelnému mlhovnínovému Pantagonistovi v litém boji bezpočet implicitních sémiotických ran, jejichž dopad zjevně se však míjel s explicitnějším succesem... Ústyhodná fyzická konstituce hrdinova neznamenala v astrální dialektické púťce pražádnou výhodu a bystrý jeho úsudek jevil se v titánském střetnutí s vsudyprítomným Pantátou krapánek nemístně – Láskavá šarvátka zkrátka neúprosně spěla k apokalyptickému kataklyzmatu, když tu...

...Ejhle!

I učinil Tom zčistajasna cos tou měrou nevidaného, že toto Zázraku sméle smí se rovnat (Zázrakem ve světě bájesloví přítom přirozeně míněn jest toliko nejprostší čin člověčí!) a odkud mechová stezka do stvotostánků nejstarších kronik i srdcí našich najisto se ubírala – By svou lásku z žaláře vysvobodil a našemu pokolení, dosud pouze tušenému v ještě prázdné matérii opuštěného kresebného pohlazení, by holý příslib v naplněný život proměnil, nezaváhal ni co špendlík ve hvězdokupce, proti všem pohádkově schémantickým předpokladům nesobecky se vysadního statutu nesmrtelného hrdiny vzdal a s překvapivě lidskou bázní (ale i ryzím altruismem téhož původu) vyslal nejodlehlejší molekúlám vesmíru vstříc nouzový signál s prosbou o pomoc...!

Tak stalo se, že mehafysičtí posli posily vskutku do válek zmiřaného kraje velmi záhy přivedli a našim světům, v supergalaktickém potenciálu papírové Archy uvězněným, provždy tak v ústrety nade vše kýženému Jsoucnu pěšinku nebezpečnou džunglí proklestili...





(Pro podrobnosti náboru viz kupříkladu Sedmero samurajů A. Kurosawy – jedno z nejvýznačnějších děl, přejímajících &Tomovo archetypální synaptické mytologéma – ovšemže na o mnoho primitivnější úrovni.)

Ze všech koutů kosmu nasněžily rázem do propastně černých blát celé myriády eventuálních sudiček (tj. pozitivně nabitých částic, obdařených životodárnou mocí), jež s odzbrojující bezprostředností rázem se naladily na kmitočty arci hrdinova lúnárního modulu, intuitivně snesly se na orbitu půvabné obdélníkové planety a pod senzibilním vedením Tomovým sdružil se vyvolený výkvět jejich nad tajuplnou kolébkou, by nezištně ujal se posláni z nejvyšších – totiž umné i kanonické, interakčně štafetové péče o vegetativní růst přeúrodného, leč prozatím namnoze zimně dřímajícího políčka takřkajíc komiksového...

Pohleďte! Jakoby osiřelý polibek extaticky následován byl bezpečtem čchilých polypků, když vybraní ochotníci jali se korálativně lúnární povrch nadčasoprostorové Kami magickou formulí tušémového (= tuš + živá voda /zevrubně in Löw-c'!) tetování artrologicky terraformovati, a jakby nato hladina Její Jasnosti rázem čiperně čeřila se Životem...!

V tomto bodě zmiňují se některé archivní prameny o historicky prvním muzikálovém čísle, jež, jak praví zřejmě nejdůvěryhodnější z nich (kniha Partenogenesis Obrázkového seriálu Svatého), stylizováno bylo jest jako metaforické odstřížení Kami od svého Oidipovského rodiče a její synchronní přerod v Matku samu. (...)

*Kami se pouští čerstvě upilovaného rezavého řetězu a stébla na konci omanně voňavé šňůry spletených květů se v úchvatné alegorické choreografii ladně chápe, by vesmířitelni Tomovi spojenci pod taktovkou jeho jak jeden muž I&Tom!! tanečním krokem ji v závratném rejci barev a podbízivých not ze špinavého dna bažiny do paralelního světa medové fantazie v hřejivém náručí přenesli (...) do vany, po okraj napuštěné elixírem života! (...) V následující scéně v ohňostroji světelných efektů a fantastických pěveckých výkonů povíjí mladíčká rodička malý oříšek pro rekvizitáře, totiž dělátko tvaru nekonečného kosmu, a všichni kol toho zázraku svorně se dříží za ruce a společně pějí mámiřou píseň o hravém hermafroditku (jedna z prvních slok kupříkladu podává didakticky polopatické vysvětlení homunkulova upřímného, leč kolísavého žvatlání univerzální řeči obrazů těkavého rukopisu...), píseň o bezbřehé lásce rodičovské a o tom, že je-li vás víc, netřeba se Draka bát nic (...) a zaposloucháte-li se ve finále skladby pozorněji, odmění se vám vynaložené úsilí vrchovatě virtuózním aranžmá takřka podprahového Neřádova basu, podkreslujícího čarokrásnou melodii náramně nejednoznačně odkudsi ze zákulisí... (str. 11–22)*

...A co &Tom, ptáte se? Ach ano, figuru toho jména v původním znění skutečně byste pohledali...! Až letité výzkumy podnes nade vši pochybnost vzpomenuť teatrální kulminaci vyvrátily a pod vrstvami staletého nánosu lidové slovesnosti mistrně nám odkryly skutečnosti nepoměrně přiléhavěji stříženou teorií

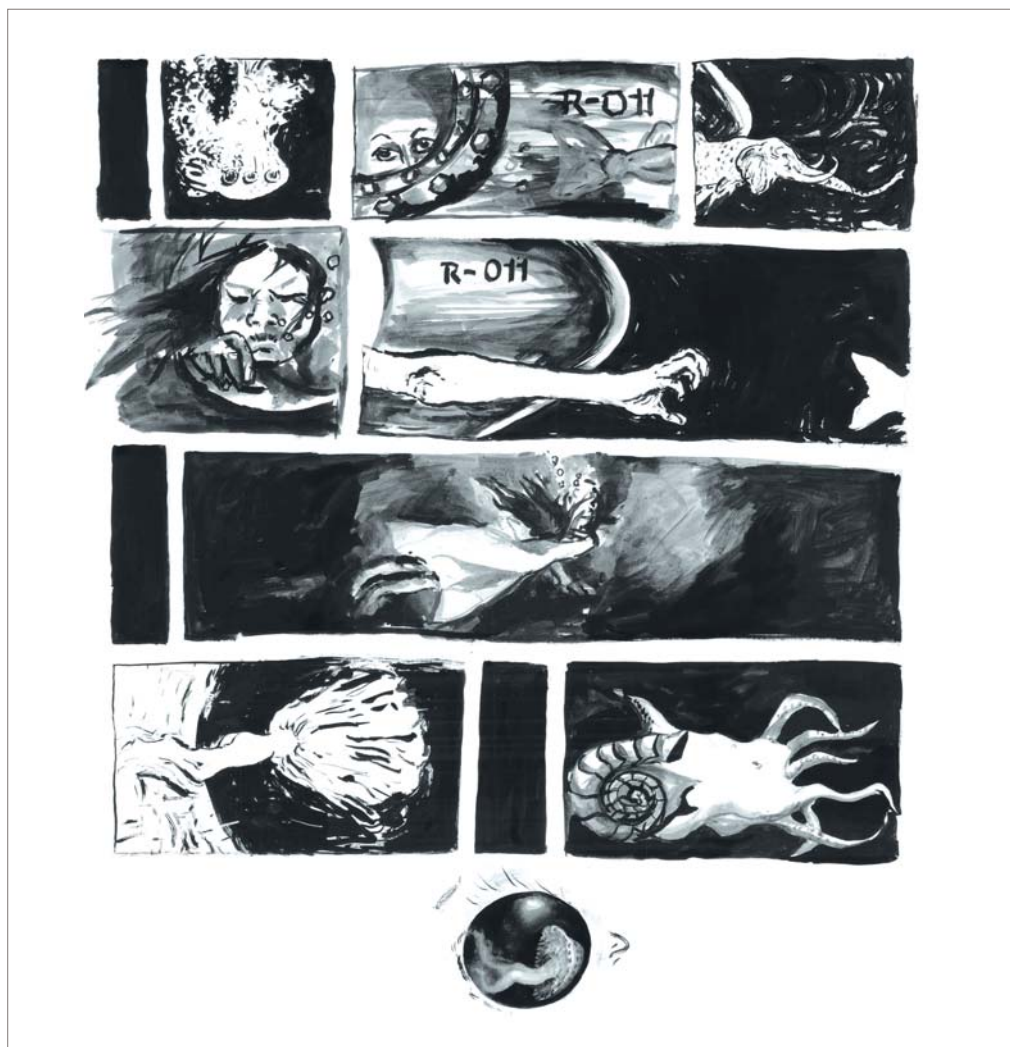
vyústění přešastných to událostí, z nichž utkán jest charakter světa vezdejšího a jejichž intelektuálně rafinovaná verbalisace ujala se takto s pietním vděkem prvotnímu hybateli (však rovněž s nehynoucí úctou vůči nezanedbatelné družici věrných součástí) v odborných kruzích coby pojem, jenž propůjčil pak syntetizující titul stávajícímu chvalozpěvu, jakož též kolektivnímu autorství souborného to fenoménu *kooperativní komiksové maieutiky* (dále jen *kokom*).

Nuže, při aktu stvoření, měřitelném co do diskursu nic-něco pouhopouze s Velkým Třeskem, uvolnilo se mimochodem tak enormní množství energie, že na nebi nad Betlémem spatřena byla coby planoucí astronomický úkaz...! Ó, prýšticí geizír existence objal tenkrát levou zadní kompletní Pantehom a na tentýž nádech na své pouti proměnění se chopil souhvězdnou flotilu porodních bab ve skupenství neméně souznělých, však nadále navíc hmotných mythočástic, jež jen šťastným přičiněním kvazifyzikálních zákonů, kongeniálně zplozených spolu s narativ-

ním jejich Potomkem, nerozkutálely se do všech stran vesmíru, nýbrž do posledního mikromolekulárního opozdilce v polyjednou symbiotickou entitu symbolicky naopak splynuly – v Mléčnou dráhu, kojící ze třetího rozměru naší novopečenou civilisaci, kvetoucí v obou dimensích výsostně *feuille fatale* Kami, takto plaše ploché planety, osídlené příběhy!

Heroické společenství Tomovo velkolepě tímto prolulo v komplexní duchůplné Jsoucnu, jež &Tomem ctí jest nám po všecek příští čas zvátí i vzývati (od těchto dob zvykem jest každého dne obřadní komiksovou mandalou či orgiastickou obětinou marmeládových palačinek jej velebiti)!

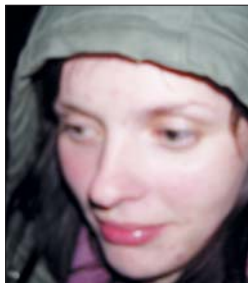
Zkrátka a dobře, na počátku byl kokom, a ten kokom byl u &Toma, a ten kokom byl &Tom...!





## MARTINA NAVRÁTILOVÁ

\* Brno  
dafy.whale@seznam.cz



Absolventka Pedagogické fakulty Masarykovy univerzity, výtvarnice, pracuje jako výtvarný terapeut v denním centru v Clifdenu, Irsko.  
Žije v Letterfracku, Connemara, Irsko.

### VODOJEMY

*Vše, co vidíme tu, něco jiného je.  
ten širý příliv, příliv za příboje,  
je ohlas přílivu, přílivu, co je tam,  
tam kde je pravý svět  
svět, jenž nám není znám.  
Faust, Fernando Pessoa*

Od samého počátku [...] jsem měla jasnou představu starého, opuštěného prostoru, který šeptá svůj starý příběh a postupně se vytrácí. Vždy mě zajímaly prostory, kterým skončila jejich využitelnost, které se jednoho dne staly osamocenými se svými vzpomínkami.

Videoprojekce se uskutečnila 9. 11. 2004 ve starých, nepoužívaných Vodojemech na Petrově v Brně, po více než půlročních přípravách. Záměrem akce bylo znovunaplnění bývalého prostoru Vodojemů, kterým už se nevyužíval přes 130 let. Mělo se jednat o rituál, kdy prostory znovu ožijí, rozvzpomenou se na svůj účel, naposledy se naplní vodou, tentokrát ne opravdovou, ale projekcí vody do prostoru.

Projekce se skládala ze šesti dvacetiminutových filmů, v pravém i levém vodojemu tři filmy. Jednalo se o velice jednoduchou věc, a to klesání a stoupání hladiny. Docházelo k mixům snímků těchto hladin a ke zrychlení, zpomalení, takže jsem si hrála i s časem. Šlo o to, že na centrální stěně levého vodojemu se začalo vypouštěním a v pravém napouštěním.

Domluvili jsme se, že po spuštění prostor opustíme a jedinými diváky budou nainstalované kamery. Všichni byli na svých místech, odpočítali jsme začátek a projekce začala. Bylo to krásné ticho a uprostřed tohoto ticha se najednou rozléhalo po prostoru vodojemů šumění vody. Neodolala jsem a chvíli jsem se shora dívala na probíhající projekci. Konečně prostor dostal správnou atmosféru, jakou jsem si představovala. Spadla ze mě veškerá nervozita. Dokázali jsme to. Prostory vodojemů naposledy prožili kousek své minulosti. Voda v nich šeptala příběhy těchto zapomenutých míst. Vodní chrám.

□ Voda

IVESMÍRUM / to UNIVERSES

► MARTINA NAVRÁTILOVÁ



□ Vodojemy 2004    ■ Přípravy / ■ Prostor / ■ Uskutečnění

## Education:

2007–present: Pedagogy specialization: Art education  
2002–2006: PdF MU PdF, Pedagogy of art education and visual creation for high schools.  
1998–2001: SUPS a VOS Jablonec Nad Nisou, Arts and Crafts metal processing

## Working activities:

2007: Department of Pedagogy, PdF MU – realization of multimedia online course Divadlo forum.  
2006: The Moravian Museum – video DVD and multimedial presentation for Anthropos exposition.  
2005–2006: multimedia presentation CD PdF MU  
2005: Jonckers – SW testing

## Projects :

2005: technical participation on project: Using contemporary expressive medium in creative work with mentally affected people. Project was realized within the frame of Nokia program: Make a connection.  
2006: co-director and technical participation on project: Using new media working with mentally affected people with emphasis to creative, dramatic and musical actions. Project was realized within the frame of Nokia program: Make a connection.

## MIMOCHODEM: MEDIÁLNÍ DIALOG A SPOLUAUTORSKÉ DÍLO

Termín mimochodem v jistém smyslu představuje pozici umělecké tvůrčí složky studia jako předpokladu dalšího rozvoje autorské tvorby pedagogů ve standardu učitelské kvalifikace uvedeného v bílé knize. Z hlediska osobního tvůrčího rozvoje nám uvedené procentuální rozdělení pravděpodobně neposkytne příliš naděje, nicméně Walterová v podkladové studii k bílé knize, u oborové složky a didaktiky oboru, uvádí 50 % podíl v celkovém obsahu studijních programů. Přihlédneme-li pak k obsahu příslušných kapitol kurikulárních dokumentů, zjistíme, že požadavky na praktické, tvůrčí aspekty výchovy, individuální a partnerský přístup pedagogů jsou více než aktuální. Jak je uvedeno v bílé knize: *sama akademická úroveň nezaručuje dostatečnou kvalitu přípravy pro učitelství. Již po dlouhou dobu se jí vytýká, že je odtřezána od potřeb praxe a jen nedostatečně zaměřena na rozvoj sociálních osobnostních vlastností a profesních způsobilostí.*

Kde jinde nalezneme, jak student, tak pedagog oboru výtvarné výchovy, zdroj umožňující mu rozvíjet příslušné dovednosti a profesní způsobilost, než ve vlastní praxi? Jakým způsobem lze efektivně přispět k rozvoji předpokladů pro pedagogickou praxi? Odpověď pravděpodobně nalezneme ve vlastní autorské (umělecké) tvorbě, která v podstatě představuje hypotetický prostor, v němž mohou být výše zmíněná očekávání a požadavky naplněny.

Přirozeně můžeme namítnout, že pedagog výtvarné výchovy v zásadě nemusí ovládat např. kresbu lidské postavy, nicméně měl by být schopen (při zadání podobného úkolu studentům), jejich studijní snahu korigovat a tvůrčí činnost verbalizovat. Tzn. jeho pedagogické dovednosti a další osobní předpoklady by v ideálním případě měly vycházet jak z hluboké autorské zkušenosti, tak z komplexu dovedností komunikačních.

Zaměříme-li svou pozornost k metodice běžné hodiny výtvarné výchovy, (např. orientované na procvičování praktických dovedností studentů – malba, kresba, prostorová tvorba) dojdeme

k poznání, že pro efektivní pedagogické působení užíváme nejčastěji kombinace dostupných pedagogických metod (Zander, s. 117). Pomineme-li však samotnou metodiku praktické složky výuky, kterou např. Maňák člení do metod praktických a dále jako samostatnou kategorii (grafické a výtvarné činnosti, Maňák, 1990), dospějeme k závěru, že z hlediska četnosti užíváme pravděpodobně více metod verbálních (dialog, diskuze) než metod názorně demonstračních (předvádění, pozorování). Z hlediska pojetí poznání na základě osobní zkušenosti se zdá být naprosto v pořádku snažit se vést studenty především metodou dialogu. Pouze v situaci, kdy verbální možnosti selhávají, přikročit k praktickému zásahu, demonstraci, gestu. Použití praktického prostředku k osvětlení studijní problematiky lze bezesporu považovat za jistou formu komunikace – v tomto případě častěji monologu. Jak by však mohl vypadat takový *materiální dialog*?

Cílem tohoto příspěvku je představit čtenářům možnosti *praktického (materiálního) dialogu*, z hlediska možností užitých různých komunikačních médií. S ohledem na následné využití jak v autorské tvorbě, tak v rámci samotné pedagogické praxe.

## CHARAKTERISTIKA MEDIÁLNÍHO DIALOGU

Mediální dialog je takový dialog, kdy médium řeči (jazyka) nahrazuje médium odlišné (komiks, video, zvuk, znak, animace, malba, kresba, text... atp...). Roli obvyklé verbální složky doprovázející pedagogické působení (či dialog se studentem) v případě mediálního dialogu nahrazuje médium samotné. Nicméně v běžné přítomné tvůrčí situaci nelze vznik verbálního dialogu vyloučit. Z hlediska efektivního pedagogického působení by bylo hrubým nedostatkem tuto přirozenost potlačovat. Na rozdíl od Valčíkova pojetí kokomu (*komunikační komiks, Valčík s. 57: plochý svět formátu A4 či A5 pak odevzdávám do rukou svému spolutvůrci (většinou z okruhu blízkých) a sám v duchu režisérského*

*přirovnání dbám o jeho inspiraci a naladění, nakloněné co nejpřnějšímu výkonu čímž mezi našimi tahy – z jejichž vztahu se příběh vyklube – nenásilně ovlivňují výsledný tvar našeho filmu....)* kde v zásadě oba účastníci dialogu směřují pomocí verbálních i výtvarných prostředků k dosažení výsledného společného díla, roli prostředku komunikace zastává v případě mediálního dialogu médium samotné. Samotná realizace mediálního dialogu probíhá v podstatě mlčenlivě.

#### Podmínky realizace mediálního dialogu:

- 1) Schopnost navázat kontakt: je klíčovou kompetencí učitele (tvůrce-motivátora). Jak uvádí Zander (s. 118), 90 % komunikace je v první rovině motivováno učitelem. Schopnost navázat kontakt v tomto ohledu plně spočívá v empatii motivátora, který by z hlediska udržitelnosti dialogu měl být schopen vybrat takové téma, jež umožňuje další výtvarné rozvíjení – komunikaci.
- 2) Partnerský vztah komunikantů: zastává v případě realizace společného díla funkci klíčovou, i když v jistých případech lze výkonu dosáhnout i v rámci vztahu, který není definován, či je založen na vzájemném odmítání. Možnosti mediálního dialogu lze efektivně využít v polaritě vztahu (přibližování – vzdalování), přičemž riziko vzdalování spočívá ve výsledné, či postupné destrukci samotného výstupu.
- 3) Adekvátní výběr média: by měl být vždy orientován dle předpokládaných, či skutečných dovedností komunikantů. V případě že je vybráno médium, které vyžaduje jistou zkušenost s užitými nástroji a prostředky (např. Adobe Flash) a u jednoho z účastníků se je tato zkušenost odlišná, lze rozdíl překo-

nat verbálním motivačním vstupem. Pokud tak učiníme, měli bychom si však uvědomit riziko ztráty zájmu o vznik dialogu.

#### Fáze průběhu mediálního dialogu

- 1) Motivační – je klíčovou fází, kdy komunikátor naváže dialog pomocí 1. záznamu ve zvoleném médiu a zároveň tím definuje komunikované téma. Pokud v tomto momentu nedojde k navázání dialogu, můžeme se pokusit změnit komunikované téma. Nicméně měli bychom brát v potaz, že pokud nedojde k navázání komunikace v 1. případě, je naděje na navázání dialogu v 80 % případů mizivá.
- 2) Realizační – představuje samotnou realizační složku mediálního dialogu. Motivátor by měl být mimojiné schopen tuto fázi průběžně hodnotit a případně reagovat takovým způsobem, aby dialog mohl být i nadále udržen. (Nebliž-li se již evidentně svému konci)
- 3) Závěrečná, projekční – rozeznat konečnou fázi tvůrčího procesu, či díla, vyžaduje dosti hlubokou autorskou zkušenost. Právě v závěrečné fázi dialogu se setkáme s největším rizikem. V případě, že dialog již pokračuje za snížené osobní participace komunikantů je záhodno jej co nejdříve ukončit. Na druhou stranu se v rámci mediálního dialogu často můžeme setkat s brilantní, z výtvarného hlediska celistvou etudou realizovanou v poměrně úzkém časovém rozmezí. V tomto případě je důležité si výsledného tvaru povšimnout a naopak zabránit zbytečnému ředění vzniklé esence. Pokud účastníky po ukončení *rychlého* společného díla dialog neomrzel, je vhodné navázat dalším tématem a pokusit se o vznik cyklu více dialogů.



□ Videodialog

#### VIDEO-DIALOG – VÝMĚNNÝ DENÍK

**MÉDIUM:** digitální video (mini DV)

**KONCEPT:** V případě výměnného deníku jde o dialog (reakci záznamem na záznam), v jehož rámci byla verbální složka zcela omezena již definováním celkového konceptu. Úvodní motivační vstup komunikátor definoval, s ohledem na rozvíjející se partnerský vztah, ambivalenci (archetypální – osobní) – záběrem na krajinu, vrcholícím pointou bezprostředně se vztahující ke komunikantovi. Kazeta se záznamem byla v horizontu přibližně 6 měsíců předávána a jednotlivé autorské vstupy se realizovaly vždy o *samotě* účastníka. Případný verbální dialog byl možný jen při fyzickém *předávání* kazety. Faktor čitelnosti a srozumitelnosti záznamu v rámci TMB média vyústil v časové omezení jednotlivých *příspěvků* na 1 min. Tato hranice se však v průběhu dialogu posunula vzhledem k celkovému proměnlivému rytmu vzájemné komunikace. Výsledkem videodialogu byl přibližně 20minutový záznam, z něhož je zde prezentována pravděpodobně *nejplodnější* část.



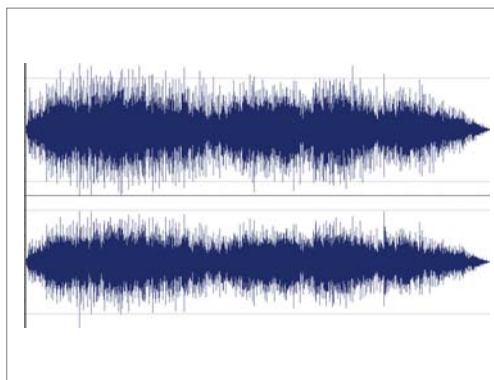
Dialog komiksový

**i|mo**chodem © 54  
the way

TEXTY\_01\_VESMIRY\_finale.indd 54

IVESMÍRŮM / to UNIVERSES

30.3.2009 23:15:03


 Dialog animační

 Dialog zvukový

## DIALOG KOMIKSOVÝ

**MÉDIUM:** elektronická malba, kresba (Adobe Photoshop)

Úvodní téma bylo v tomto případě komunikátorem definováno na základě společného zájmu o žánrovou poetiku *noir* či horroru. Realizační fáze se zprvu vázala na obvyklý postup v komunikačním komiksu. Tzn. autoři spolu *komunikují* po jednotlivých políčkách. Komunikátor se však zbytečně nevyhýbal možností, které dialog nabízel a rytmus definovaný konceptem proměnil. Díky komunikátorovým tvůrčím vstupům (první zásah barvou, koláží) došlo rovněž na straně komunikanta k uvědomění si možností média komiksu (aha – tak i tohle je možné?), především však samotného tvůrčího dialogu.

Dialog probíhal emailovou formou v horizontu 1 roku.

## DIALOG ANIMAČNÍ

**MÉDIUM:** elektronická animace (Flash)

Dialog byl v tomto případě zahájen tématem prosebníka, které přímo vybízelo k celé škále možných reakcí. V realizační fázi docházelo k občasným technickým zdržením, což vyplývá z rizika zvoleného tvůrčího prostředku. Přes všechny technologické problémy však v průběhu asi 3 hodin vznikl poměrně svěží animační počín s jistou pointou. Realizace v tomto případě probíhala za vzájemné fyzické blízkosti obou účastníků.

## DIALOG ZVUKOVÝ

**MÉDIUM:** společná hra na nástroje (elektronické bicí, elektrická kytara)

V širokém spektru médií využitelných v oblasti výtvarné výchovy hraje zvukové vyjádření často roli dosti marginální, neboť snadno zapomínáme na primitivní předpoklady akusticko-hudebních dovedností, které jsou do jisté míry vlastní podstatě každého člověka (cyklus dechu, rytmus srdce).

Následující záznam zde (s ohledem na svou amatérskou úroveň) především představuje akustickou variantu mediálního dialogu. Nahrávka vznikla jako autentický záznam volných zvukových asociací bez předchozí domluvy.

### Prameny

- Kalhous, Z.; Obst, O. a kol. *Školní didaktika*. Praha: Portál, 2002. ISBN 80-7178-253-X.  
 Marshall Julia. *Connecting Art, Learning, and Creativity: A Case for Curriculum Integration Studies in Art Education*; Spring 2005; 46, 3; Academic Research Library, pg. 227.  
 MŠMT. *Bílá kniha*, Ústav pro informace ve vzdělávání – nakladatelství Tauris, 2001, ISBN 80-211-0372-8.  
 Valčík, Tomáš. *Kokom*. Diplomová práce, Katedra výtvarné výchovy PdF MU, 2007  
 RVP-G, Výzkumný ústav pedagogický v Praze, 2007. ISBN 978-80-87000-11-3.  
 Walterová Eliška a kol. *Podkladová studie k Bílé knize*, 2002.  
 Zander Mary Jane. *Talking, thinking, responding and creating: A survey of literature on talking*. *Studies in Art Education*; Winter 2003; 44, 2; Academic Research Library, pg. 117, 120.

# LUMÍR SEIFERT

\* Vyškov  
lumir.seifert@yahoo.com



malíř, absolvent Pedagogické fakulty Masarykovy univerzity,  
obory výtvarná výchova, vizuální tvorba, občanská výchova

## KRYSTAL



■ Mrak, 60x80 cm, olej na plátně, 2008  
■ Vejce, 95x95 cm, olej na plátně, 2007

■ V mechu, 35x55 cm, olej na plátně, 2006  
■ V kompostu, 91x91 cm, olej na plátně, 2007

IVESMÍRŮM / to UNIVERSES

► LUMÍR SEIFERT



□ Krystal, 150x125 cm, olej na plátně, 2008



Artist and Art Educator

## THE ARTIST IN RESIDENCE QUALIFICATION AT MORLEY COLLEGE, LAMBETH, LONDON

From 23<sup>rd</sup> January until the 31<sup>st</sup> July 2007 and from the 1<sup>st</sup> November 2007 until 31<sup>st</sup> July 2008, I was employed by Morley College, an Adult Education centre in Lambeth, London to act in the position of Mentor for an online Artist in Residence course delivered jointly by the college in conjunction with Arty-Bird, an online art education college that delivers a number of courses for artists nationally.

I applied for the job because I was intrigued by the challenge it might offer me as both an artist and tutor (having had several years prior teaching experience within Higher Education), and how professionally I could act in a supportive role in a position that had both an educational and professional focus, but that was not strictly teaching. I was also intrigued by the focus the role had on the students taking the course, who were graduates, experienced and working professionals, already working as artists (and not learning to be artists), in varying fields and in varying capacities, some of whom might have recently graduated and some of whom might have graduated some time ago. What the artists had in common was their strong engagement in their own art-practice and their relationship as artists to working within the public arena.

The term *Artist in Residence* is a broad term that has almost become a *buzz* word to describe an artist's working engagement and relationship to and with a particular site or environment and those people who form part of these site and environments. The term is traditionally attributed to the invitation given to an artist to spend a specific period of time 'in residence' at a specific place or with a specific organisation, where he or she is expected to respond in some way to his or her placing within its environment. Usually this is done through the artist's personal response to the place in the creation of new work, in conjunction with his or her social engagement and interaction through this process, with the surrounding community.

Varying emphases are placed on the artist's research and development of his or her own work during this time and the delivery of other related activities initiated by his or her presence such as an artist's talk, a participatory workshop or an artist-led research field trip to gather materials and information for later development. The end of the residency period is often marked by some kind of celebratory event, such as an exhibition or presentation, that showcases the work made during the residency period by the artist and/or by those with whom he or she has been engaged. The aim of the Artist in Residence course is for the artists on it to explore the nature of what it is to be an Artist in Residence and what it is to work as an artist within a public and professional context.

Focussing on the practice of writing proposals for Artist in Residence projects, it asks those students on the course to seek out existing opportunities or to create opportunities for themselves to become Artists in Residence in a variety of contexts and capacities. As well as practising the writing of proposals, the artists are asked in the latter stages of the course, to develop two *live* projects to fruition, documenting the development of the work and evaluating their own experiences of the project as artists and also those of people with whom they have engaged during this time.

The course is delivered entirely on-line by a tutor, also an artist, based in Leicestershire, to whom completed assignments are sent as attachments by email, by an agreed deadline. This means that the main contact and communication made between student and tutor throughout the course is by email.

The need for a Mentor, therefore, who is there as a tangible presence, who is themselves a professional and practising artist and to whom the students can look to for individual professional advice and support is crucial in this situation, particularly since the course is centred on the professional development of the artist. In addition, being an online course, it does not take place in a classroom or studio with the physical presence of a tutor and other students. Most students work from home and fit the course in part-time, between their other activities and even if they maintain regular contact with the tutor, they do not necessarily do so with the other students on the course. Thus, for the individual student, this could be an isolating experience.

One of my first priorities therefore as a Mentor, was to find opportunities during the course for the individual students to come together as a group, as well as see me individually. This provided the opportunity for them to benefit from each other as peers, where they would have the opportunity not only to discuss their experiences of the course, but also to exchange their experiences as artists in a wider context with each other. I did this through the organisation of planned non-compulsory informal discussion forums, which the students were invited to attend. These were sometimes held on site at Morley College and also off site in gallery and other venues. As well as providing an opportunity for students to meet each other on a regular basis and to share their experiences, it provided an opportunity for them to get to know each other and to engage socially. It was also an opportunity to respond to queries or concerns regarding the course, and to iron out any initial teething problems, without always the need to involve the tutor. An additional focus of the forum was the planning and preparation of the end of

IVESMIRUM / to UNIVERSES

course exhibition, an activity I built into the course, as means to showcase the artists' work and the projects they had been involved in during the course. For the first group of students I took on most of organisation involved in this process; the second group of students were given ownership of this, with me taking on a more supervisory and advisory role.

My experience of acting as a Mentor for this project has been a very fruitful one, where I have been able to develop my previous limited experience of Mentoring substantially and to gain a wider and more in depth understanding of what the role involves. As an artist I was made very aware of my own professional practice and experience and of what I could offer students as a consequence of my knowledge and understanding of working as an artist. It also showed me what I lacked and where I might benefit from further experience and training.

I was made more conscious of my own knowledge base in relation to the advice and support I was giving students and I sought out opportunities to gather information and to develop my knowledge, so that I could talk to students from a more in-

formed position. If I was unable to provide the information a student asked for, I was always honest about this and would try to find the answer through further research. I was also conscious of not always providing all the answers and of letting students work things out for themselves.

Most of all my experience has allowed me to consider how this role could be used within a more formal teaching context. For the course at Morley College it made sense that the roles of tutor and Mentor were separate and because of the nature of the course being delivered online, these roles were very clearly defined, with the function of tutor and Mentor being very much a collaborative process at the same time.

If I were to take what I have learned to my role as a Lecturer in Higher Education, it would be through what I can now offer students on a Fine Art degree course in terms of advice relating to professional practice, whilst they are still at college and in preparation for their future development once they have left. Unfortunately in many art schools, this aspect of a student's education is still seriously lacking.

---

# SEETHA ALAGAPAN

---

seetha\_a@mac.com

Independent Artist

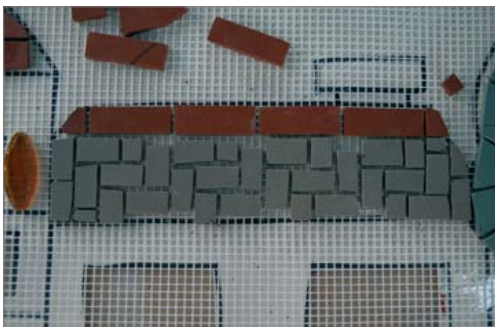
## THE ARTIST IN RESIDENCE COURSE AT MORLEY COLLEGE, LAMBETH, LONDON

In November 2007, I enrolled on the ArtyBird Artist in Residence Course at Morley College, London. Prior to this course, I had been working for several years as a professional artist, also as an artist in residence, but feeling like having been thrown in the deep end without any method or training, I was keen to remedy this and also open up other possibilities of work and access to opportunities.

The course provided a framework within which I could practice writing proposals for possible artist in residence projects, with the support of my Mentor, culminating in two *live* projects and it is these that I would like to document here.

In August 2008, I volunteered as an assistant artist on an open access mosaics and ceramics community arts project on the Whitmore Estate in Hoxton, London, comprising activities for local residents of all age groups, which came to fruition in October 2008. The idea behind the project was to brighten up a newly built green area on the estate. The artists worked together with the residents to imprint ceramic bricks and make a mosaic with social activities contributing to group dynamics. The finished artwork will belong to Canalside Housing Trust with full credit being given to artists and residents involved in the production.

The second project was to accompany a student trip from The University of Leeds to Cyprus College of Art with student participation in studio based and cultural activities whilst pursuing my own artistic activities. The idea behind this project was



■ Mosaic domes in quiet area  
■ Victorian red ridged roof by Seetha



■ House next to mine by Jenny  
■ Mosaics and bricks to be fixed by the (walk) way



■ Home mosaic frieze  
■ Painting demonstration *en plein air*

■ Welcome Seetha  
■ Hard at work

to introduce contemporary art students from England to the wealth of culture in Cyprus, opening their eyes and minds to experimenting with their own ideas and creating work that goes beyond the realm of artistic production in their home country. Trips to different cities and to the countryside helped develop themes that could be further explored. The presence of postgraduate students and other professional visiting and resident artists at the College provided an opportunity for the students to see artists at work and exchange ideas. The activities were documented in progress and the final outcome presented in the form of an exhibition.



□ Exhibition





□ photo: Alexander Bobkin

Přichází to obvykle skrze hlínu, horniny nebo samotnou zem. Není to bystrá myšlenka ani vše pronikající meditace, vane to zemí a přichází to k člověku, ale častěji ne. Jsem trpělivý, nemusím přijít, pochopit, mít zážitek, vhléd. Jsem poutník, ne dobyvatel.

**Václav Cílek**

II SADŮM  
to ORCHARDS



## HANA BABYRÁDOVÁ

\* Vyškov  
babyradova@ped.muni.cz



Působí jako docentka v oboru výtvarná pedagogika na PdF Masarykovy univerzity Brno a PdF Palackého univerzity v Olomouci

*Je dobré nejenom přímo kráčet za svým cílem, ale mít smysl i pro to, co je po straně cesty (by the way). I Popelka přišla ke svému štěstí tak, že jejímu otci o kabát zavádila větev lísky se třemi oříšky a ona v nich našla krásné šaty, v nichž se pak zalíbila princovi. Je otázkou, jestli by se mu líbila i bez kouzla šatů. Pokud šlo o chytrého prince, asi zkoumal spíše Popelku než šaty. Ale zdánlivé náhody v pohádkách, ale i v životě, jsou důležité. Dívejme se tedy i mimo hlavní proudy, pravděpodobně spíše najdeme prameny.*

### OBRAZY PŘI CESTĚ

Lidé, kteří se zabývají takovými činnostmi, jejichž výsledky nelze přímo nahmatat, zvážit či změřit, ani jinak přesně uchopit, to mají poněkud složitě. Mám na mysli nejenom filozofy, ale i umělce a vychovatele. Žijí totiž v nejistotě, jestli při svém nejlepší svědomí něco přece jen nedokončili, neudělali špatně, jestli neřekli něco, co z pohledu těch druhých není pravda atd. Jen tak *mimocho-dem* se občas dozvídají, že jejich práce není marná, že je jiní se zaujetím chápou a že (a to je snad ten nejlepší výsledek jejich práce) jejich myšlenky a díla inspirují jiné lidi nikoliv k pouhému následování, ale dokonce k navazujícím samostatným počínům. Takže právě v *těch druhých a prostřednictvím druhých* pokračuje jejich dílo v neomezeném časovém a prostorovém horizontu.

Nelze ovšem dělat věci pouze *spatra*. Ta nejlepší *mimocho-dem* se zjevují paradoxně většinou při velkých dopředu dobře promyšlených konceptech. Působí jako opozitum systematickosti. Pokud se zabýváte tím, že chcete něco ostatním sdělit skrze umění, je dobré mít na jedné straně koncept – tedy představu, co a jak chcete dělat. Ale na druhé straně je nutná určitá svoboda v obměně a doplňování konceptu, je potřebné mít otevřené dveře i pro zcela nenadálé vstupy, protože právě ony dílo oživují. Pohybovat se v předem přesně vymezeném prostoru je nudné, takový pohyb totiž vede k rigiditě, která se s uměním neslučuje.

Již přes dvě desetiletí se pohybuji ve dvou oblastech profesní činnosti – ve výtvarném umění a ve výchově uměním – výtvarné pedagogice. Jedním z klíčových témat, kterými se zabývám, je otázka, zda bych mohla někoho vychovávat nebo připravovat na výchovu uměním, kdybych sama nic nevytvářela. Doménami mé výtvarné tvorby jsou haptická kresba a malba, instalace a grafika. Zajímavé je, že teritorium své tvorby vnímám jako soukromé. Pokaždé, kdy bych měla někoho učít přesně to, co sama dělám, mám zábrany. Zkušenost z tvorby je nutná, ale je jistým způsobem nesdílitelná slovy. Varuji se předtím, abych někoho učila hmatově malovat nebo abych dělala s lidmi experimenty v leptu tak, jak je dělám já sama. Pokud někoho *vedu* ve výtvarném projevu, cílem je, abych mu byla pouze prostředníkem k hledání jeho vlastní cesty. To, co sama umím a co dělám, může být pro nás pouze společným východiskem.

Osobní názor (subjektivní) nebo božská idea (objektivní)?

Mnoho lidí si myslí, že ve výtvarné tvorbě je nutné se nechat něčím inspirovat. *In spirere* – doslova vdechovat nějaké myš-

lenky, předobrazy nebo něco podobného. Nechat se inspirovat neznamená hlavně přebírat myšlenky jiných, inspiraci je třeba chápat spíše jako projev onoho platonského *vdechnutí božské ideje*. A poměr subjektivního a objektivního?

### MALBA (VZNIKÁ PŘI CESTÁCH)

Když dělám své obrazy, tak odsunuji svůj subjekt i se všemi racionálními konstrukcemi do pozadí, protože snímám na plátno to, co leží na zemi. Moje obrazy jsou otisky pouze zčásti, neboť prvotní otisk přírodního pigmentu ještě dlouhé hodiny později rozvádím kresbou a malbou. Tento přístup bych ilustrovala slovy portugalského básníka F. Pessoy:



□ Dvě věci, 60 x 90 cm, papír, uhlí, 2008-07-11





□ Bez názvu, 40 x 60 cm, plátno, přírodní pigment, uhl, 2005

Myslet na hluboký smysl věcí znamená přidávat, třeba myslet na zdraví nebo nést číši k vodě pramenů. jediný hluboký smysl věcí je, že žádný smysl nemají.

Moje obrazy vznikají *při cestě* (pokud bychom doslova přeložili *by the way*). Filozof umění by řekl, že ty obrazy nejsou ani tak důležité, významnější je ta cesta, při níž jsou vytvářeny. Cesta krajinou však skončí a obrazy zůstanou. Nastupuje intence – vyvolaná představami, vzpomínkou. Mým záměrem je převést otisky pigmentů z jejich divoké přírodnosti do symbolického

názvu, jenž je syntézou toho, co bylo prozkoumáno smysly – hmatem a zrakem a toho, co je nadsmyslové – imaginace.

#### KRESBA

Moje kresby nevycházejí z krajiny vnější jako je tomu u maleb, ale pocházejí z *krajiny mé tělesné a intelektuální – osobní neboli vnitřní*. Tělo má podle mne ke kresbě jakoby nejbliže ze všech druhů výtvarných umění, pomineme-li bodyart. Kresby jsou otisky mne samotné. Hmat, podle mne velmi důležitý smysl, propojuje při kreslení bezprostředně s introspekcí sebe sama. Kreslím

HSADŮM / to ORCHARDS

totiž většinou tak, že roztírám po papíře úhel, uhlí nebo pigment. Zatímco při malbě je tu objekt neboli *objektivno* – reálná krajina, nerovný zemský povrch, prach, hlína, zbarvené nerosty atd., při kresbě se *objektivno* snažím vytěsnit. Kresba je pro mne vším jiným než zobrazováním toho, co je mimo mne. *Zobrazují* většinou to, co není vidět. Pro své kresby nemám žádný model, vnikají zpravidla v několika vteřinách, jsou však odrazem energie a představ nahromaděných během delšího času. V mé paměti tedy jakési modely pro mé kresby existují.

## GRAFIKA

Kovová deska – matrice pro mne představuje něco jako paměť. Nejráději pracuji s vrstvením zásahů kladených postupně za sebou. Vrstvy jsou pro mne skladbou paměti. Stejně tak jako lidská paměť je i grafická deska matricí, na níž se jednotlivé zásahy z vnějšku ukládají nikoliv neodděleně ale tak, že se prolínají. Zatímco pro jednotlivé vrstvy, jejich podoba jsou odvozeny z představy neboli konceptu, právě určité fáze jejich prolnutí jsou nepředvídatelné. Tyto průniky vznikají také skutečně jaksi *mimochoodem*. Žijí svým vlastním životem. Jsou pro mne významnější než přesný koncept, jsou nedefinovatelné, uchovávají si svoje tajemství a jsou čitelné pouze pro ty, kdo jim otevírají svou vlastní imaginaci.

Výtvarná pedagogika je dle mého názoru kreativní činnost – s volným uměním se sice plně neztotožňující, ale s uměním pochopitelně bytostně spřízněná. Je to snad podivné, ale v umělecké výchově považují za důležité místo činu. V teorii výtvarné výchovy se moc o významu místa nehovoří. Mluví a píše se především o tom, co, jak a jakými metodami dělat.

## TOPOS A JEHO VÝZNAM.

### Rozdíl mezi ateliérem a třídou, učitel a žák jako dvojice tvůrců

Místo, kde se *vyučuje* umění, vypadá zpravidla jinak než místo, kde se učí něco jiného (matematika, dějiny, jazyky atd.). Optimální prostor pro výchovu uměním by asi neměl být kvadratický ani vně ani uvnitř. Je to z toho důvodu, že tvůrčí energie cirkuluje především v kruzích a oválech. Rozdíl v podobě a uspořádání prostoru signalizuje rozdíl v přístupech ke zkoumání věci. Zatímco v tradiční výchově uměním se například stůl zkoumal tak, že byl nakreslen jeho detail nebo byl zobrazen jako celek z pozice určitého místa, byl namalován barvami, nebo byl frotážován jeho povrch, ve výchově současné se budeme zajímat spíše o jiné než vizuální kvality stolu... Například provedeme-li performance, kdy si ke stolu sedneme a setrváme s ním tiše jednu hodinu, poznáme stůl a svůj vztah k němu více, než kdybychom si jej prohlíželi. Vizualita nemíží zcela, máme zde nová média – digitální fotoaparát, kameru nebo počítač a skrze ně znovu vizualizujeme, nikoliv ovšem prostou podobu stolu.

Stoly jako nehybné modely jsou tedy už jaksi *out*. Ani moje práce výtvarného pedagoga by neměla spočívat na principech zpodobování a pojednávání stolu jako vizuálního objektu. Tato práce by neměla mít modelový charakter. Pokud bych ji vnímala jako naplňování nějakého předem daného schématu – modelu, patně by nemohlo žádné *bytheway* vzniknout.

## DVOJICE UČITEL A ŽÁK

Dvojici učitel a žák považují za dvojici tvůrců. Učitel – tvůrce disponuje zkušenostmi nabytými v delším časovém horizon-



□ Jedno a druhé, 30 x 40 cm, papír, úhel, 2008

tu a má také cennou zkušenost s reflexí toho, co kdy udělal. Žák – tvůrce přistupuje k výtvarnému vyjádření bez předsudků s čistou intuící, často s žádnou nebo s minimální zkušeností. Pedagogické působení v oblasti výtvarného projevu je na rozdíl od pedagogických snažení v jiných oborech více oboustrannou tvorbou. Výstižně tuto situaci charakterizuje Deleuze, i když jeho slova se přímo na pedagogiku nevztahují:

*A čím je tvořivá emoce, ne-li právě jakousi kosmickou Paměťí aktualizující současně všechny úrovně, osvobozující člověka od roviny či úrovně, která je mu vlastní, aby z něj učinila tvůrce, jenž je ve shodě s veškerým pohybem tvoření. Toto osvobození, toto vtělení kosmické paměti do kreativních emocí se zajisté odehrává v určitých privilegovaných duších. Přeskakuje do jedné duše ke druhé, tam i onam, přecházejíc přes uzavřené pustiny. Každému členovi uzavřeného společenství, pokud se vůči němu otevře, však předává určitý druh rozpomínání, určité vzrušení, které mu umožňuje je následovat. A od duše k duši načrtává nástin jakéhosi otevřeného společenství, společenství tvůrců, kde se přechází od jednoho génia ke druhému prostřednictvím žáků, diváků a posluchačů.*

Toto osvobození je genezí intuíce v intelektu. Pokud člověk dospívá k otevřené tvořivé totalitě, činí tak tím, že jedná, že vytváří, spíše než že názírá.

### Dodatečná poznámka (aneb jen tak mimochoodem)

Tento text píši v čase prázdnin v době, kdy bych neměla vlastně nic psát a měla bych se spíše věnovat sladkému letnímu lelkování. Teprve dodatečně si však uvědomuji, že právě teď se mi píše radostně a lehce – v čase, kdy bych psát vůbec nemusela. Nechci zlehčovat řád práce a odpočinku, který je pro lidstvo zajisté nutný. V úplném chaosu by i význam tvorby asi zaniknul a mohli bychom se radovat pouze z přírody. Chci však jen upozornit na specifikum našich oborů – umění a výchovy –, kterým je jistá nevyzpytatelnost. Připouštím zde jen tak mimochoodem myšlenku, že občas se stává, že vytváříme nejzdařilejší dílo právě tehdy, když je naše činnost oproštěna od úporné vůle a stejně tak dochází k tomu, že vychováváme, aniž o tom víme.

Červenec 2008

## MICHAEL PARASKOS

\* Leeds  
mparaskos@mac.com



Michael Paraskos, born in Leeds, Yorkshire, England. I am now Director of Programmes at the Cyprus College of Art, but I was previously Head of History of Art for Fine Art at the University of Hull. By the way, I have also published widely on art and culture in books, newspapers and magazines, and recently edited a collection of essays on Herbert Read called *Re-Reading Read: New Views on Herbert Read*.  
By the way, the title is the Greek equivalent for By the Way με την ευκαιρία.

### ME THN EYKAIPIÁ

Last summer I spent a month looking after a group of English art students attending a summer school in Cyprus. This was not a particularly difficult task, although one of them was arrested by the police, another managed to spend a night sleeping in a drainage ditch, and a third was attacked at a night club. Art students!

Despite these mishaps, this was not my first summer school, but there was something very different about it. At first I thought it was something to do with my particular group of students, but over time I realised it was something to do with me. I was metamorphosing, from someone who taught art students and wrote about art into someone who had an opinion about art.

You do not, by the way, have to have an opinion on art to write on it. In fact, it is probably a disadvantage. If you read most art reviews in newspapers or magazines they use a lot of words to tell you nothing about whether the art on display is any good. It is as though everything is equal, everything as good or bad as everything else, all things equally worthless and worthwhile. In my metamorphosis I was coming to realise this is wrong, and that not everything in art is equal. Some things really are better than others, and those things that are better deserve to be celebrated as art, while those things that are not good should be discarded and dismissed. It is a controversial point of view, but when Marcel Duchamp claimed art is anything an artist says is art he was wrong. There comes a point when something is so bad it no longer deserves the name art.

When I think about it, metamorphosis is the wrong word. It was a very hot summer last year, and often I found myself unable to sleep. Almost every night I would get up at about three in the morning, drink some lemon tea and start writing. But what I wrote surprised me, not because it was particularly well-phrased or even original, but simply because I believed it. In the Bible, after he is blinded by God, Saul is visited by Ananias of Damascus, who restores his sight. The Bible says the scales fell from Saul's eyes and he could see. In a sense, that is what my nights in Cyprus, spent writing on art, felt like to me. Suddenly I could see, and it was like gaining faith, that is to say it was like gaining faith in art.

Like religion, art cannot survive without faith. Artists need faith in the validity of what they do, and viewers need faith in

what they see. Both artist and viewer need faith to overcome a sense of disbelief so they can accept that there is a point to an activity that is, on the face of it, rather strange. Using sticks to cover a stretched cloth in coloured mud is, by any logical standard, a strange way to making a living. But visiting a white-washed room to look at the coloured mud on stretched cloth is equally strange. Only the suspension of disbelief, which is to say only faith, prevents these acts from being strange. Faith leads to a transubstantiation, allowing us to enter into the world that is the artwork without a feeling of awkwardness. In the same way, it is only faith that can transform bread and wine into human flesh and blood in Church every Sunday. Without it, they are just bread and wine. Equally to call oneself an artist and disbelieve in art, which Jean-Paul Sartre called 'bad faith', is to treat the audience for art with a profound disrespect. It is to accept poor quality, to say things are art when they not, and, worst of all, to neglect the purpose of art in human life. It is inhumane and simply lets the Devil in.

Yet, none of this is a sermon. I am effectively an atheist, but faith is not the monopoly of believers in God. As I wrote night-after-night last summer, stories would start emerging that read like folk tales, but they seemed to embody something of this question of faith. The first is called *The Carpenter's Cake*, and the second *The Ancient Village Well*. They are part of an on-going project that is in some ways public, but also highly private, so if I seem not to reveal everything then I hope I will be forgiven. I performed them in Germany at the end of last summer, at another summer art school, this time in Irsee near Munich, but this is their first publication. Where my project will lead me I do not yet know.

### THE CARPENTER'S CAKE

Once upon a time there was a carpenter. He was a man of many skills, and could make you a table that looked like a table, a chair that looked like a chair or even a bookcase that could hold books. All his friends said he was a very good carpenter, but still he was unfortunate because he had no job. It seemed no one wanted to employ a carpenter with such talents any more.

One day the carpenter decided enough was enough. Finally he was going to get a job and so he gathered together the

best pieces of wood he could find and began sawing and carving them into shape. Working all day and well into the night, he formed the most wonderful table he had ever made. What a table it was! Not only did it have four legs, but it had top on which one could place a cup or even a plate. The carpenter had also carved the legs of the table with curving patterns and when he had finished his woodwork he had painted the whole thing in a beautiful, if subtle, shade of brilliant white. It was a table that would surely astonish anyone who saw it, and anyone who saw it would surely give the carpenter a job. What a work is man! What a work this table!

After such a long day the carpenter went to bed and fell into a deep sleep with his plans to hunt for a job next morning filling every inch of his head. The table would guarantee him success, he thought, as he left consciousness and the full moon gazed in through the window, casting her eerie light upon his dozing head. In his dreams the table seemed alive with possibilities, and he thought it gained the power of movement, walking on all four legs up the stairs and into his room. Once there, like a cavalier mounting a white charger, he climbed on its back and let it carry him through the window and through the night, to mysterious lands and great adventures. It flew through the moonlit sky and he flew with it.

At dawn the sun rose and the carpenter went downstairs to see his table. It was still where he had left it the previous night, and showed no signs of the adventures of his dream. So he packed it up and carried it through the streets looking for work. At first he called in at all the carpenters he knew and showed them his table. They all agreed it was a remarkable sight, and they praised the way he had given it four legs. He demonstrated the top by placing a cup and a plate on it and the other carpenters thought this a wonderful feature. But no one offered him a job. So he went further afield, to other carpenters in the city, and in the neighbouring city and in the cities after that, eventually covering the whole country, but still no one would offer him a job.

Eventually the carpenter was dejected and, with head bent down and low, began his long journey home. It was late evening and the moon was in the sky, a full moon just like the one on the night he had made the table, the night of his strange dream. He had been away an entire month and wanted to go home. But, as he was about to leave the city he passed a baker's shop and, for some mysterious reason, he stopped. At first his thoughts were to buy some food for his long journey, but as he passed through the baker's door another thought crossed his mind. The baker stood behind the counter, a large jolly fellow with bright round eyes and curving moustaches. He looked just like the gingerbread men who lay on the counter. To the left of the baker's shop were the racks of bread, most of them empty at this late hour. To the right was a display of cakes, in pretty pastel colours, some of them with lacy trims of sugar ice and plump marzipan fruits that tricked the eye.

*Good evening, said the baker. How can I help you?*

*Good evening, replied the carpenter. I wonder, do you have any work that I could do for you?*

The baker looked at the carpenter for a moment and wondered why this man had such a rickety old table strapped to his back. He saw it had four legs, each a different length, and so badly carved that if you touched them you would find splinters in your hand. The table top was warped and stained with mildew. It made him shudder to think anyone might put a cup or a plate on such a dirty piece of wood. And he looked at the



□ Cyprus College of Art visited by Czech Ph.D. students in July 2008. Photo by Michaela Mach

man, so tired but clearly keen to work. Eventually he said, *I do need help. I need someone to help me bake my gingerbread men and my bread and my cakes. I need a baker. Can you bake cakes?*

*Of course I can bake cakes, said the carpenter. Look, I made this table.*

The baker looked confused. *But that's not baking, he said. Surely it's carpentry.*

*Ah, said the carpenter. That is a very old fashioned view. If I say this is baking, this is baking.*

#### THE ANCIENT VILLAGE WELL

Once upon a time there was a village in the desert, and in that village lived a woman with her son. Every morning the woman would go out with her son to fetch a pail of water from the well, and together they would carry the heavy bucket back to the house. Everyone in the village did the same, it was part of life.

One day the woman thought to herself, my son is old enough now to do this on his own, so she handed him the bucket and told him to go to the well and bring back some water. The woman watched her son walk down the village street, bucket in hand, until he had rounded the corner, and when he had disappeared from sight she went back into the house to prepare the food for their daily meal. He was away a long time, but after a while the woman saw her son coming back, carrying the heavy bucket with both hands. As she watched him she felt a little guilty that he had to carry it on his own.

When he reached the house the woman's son put the bucket on the table, exhausted by the effort. *There's a good boy*, she said to him as she started pouring the water over the food. But as she poured no water came from the bucket. Instead, all that flowed was dry sand and stones. Confused, she looked in the bucket and saw that there was no water in it at

all, only rubble from the dry earth. She looked at her son, and then the bucket and then her son again, and asked, *I wanted water, why have you brought a bucket of stones and sand?*

*I went to the well, said her son, but I could not draw any water. Only this barren earth.*

It must be a bad year for water thought the woman, so the next day she sent her son out again, this time to a different well, further away from the village, but always guaranteed to have water. Her son was away for a very long time, and so the woman prepared a special meal to reward him for his hard work. After a while she again saw him struggling down the street, and again she thought that perhaps she should have gone with him to carry such a heavy load. This time she went to meet him in the street, and took the bucket from his hand, but again when she looked inside there was no water, only dry and stones. *Why have you brought another bucket full of sand and stones? she asked her son. Don't you know that we have no water left to drink or cook or wash?*

*I went to the well, said her son, but I could not draw any water. Only this barren earth.*

The next morning the woman spoke to her neighbours. *Where did you get your water?* she asked them. *All the wells are dry.* But when she said this, her neighbours just laughed. *The wells are not dry, they said. There is more water than ever before.* So the woman sent out her son for a third time to the well, but when he had left she disguised herself and followed him to see why he never brought home water, only dry sand and stones. She saw him walk through the village, and followed him through the fields and along the path to the well. At the well there was a huge crowd of people all drawing as much water as they wanted. In fact, the water flowed more like a mountain spring rather than a desert well. Then she saw her son walk right past the well and into the dry desert. There he put the bucket on the ground and began scooping up handfuls of dry sand and stones. *My son is mad, she thought. She saw him fill the bucket with dry earth and struggle to lift it, and as he did so she ran up to*

him and asked, *My dear, my love, are you unwell? There is so much water in the well, but you fill our bucket with sand and stones?*

*I know there is water in the well, said her son, but I do not want to use it. I do not like being forced to use the well.*



□ Cyprus College of Art visited by Czech Ph.D. students in July 2008. Photo by Barbora Svatkova

ISADŮM / to ORCHARDS

## PETR VESELÝ

\* Brno  
p.e.vesely@seznam.cz



Malíř a pedagog, narozen v Brně.

Absolvent Akademie výtvarných umění v Praze a Střední školy uměleckých řemesel v Brně. V letech 1981–1989 vyučoval na Katedře výtvarné výchovy Pedagogické fakulty UJEP v Brně, 1989–1992 na Katedře výtvarné výchovy Pedagogické fakulty Masarykovy univerzity v Brně. V letech 2002–2007 působil jako vedoucí ateliéru Malířství 1 na Fakultě výtvarných umění VUT v Brně. Od roku 1995 je vedoucím oddělení malby na Střední škole umění a designu v Brně (dřívější SŠUŘ). Člen Tovaryšstva malířského, TT klubu v Brně, Umělecké besedy

### MIMOCHODEM...

Po výzvě k účasti na projektu Mimoschodem jsem nejprve uvažoval o výběru z kresebných (nebo i textových poznámek), které předcházely konkrétním obrazům nebo i objektům. Mají většinou význam nenahraditelný, neboť utvářejí nebo fixují předběžnou podobu obrazu v jeho kompozici, ale vlastně odhalují, ustavují také jeho obsah. Velmi často se až takovou jednoduchou a bezprostřední kresbou *něco* podstatného uvidí v jakési už esenciální podobě. Naléhavost takového jevu (...) je ustavena, nalezena právě až kresbou. Ale důležité je, že jsou to poznámky osobní, až na výjimky nevhodné ke zveřejnění...

#### Nakonec jsem vybral ukázky z těchto cyklů:

První má počátek zhruba v polovině roku 1987. Tehdy jsem začal kreslit jakési záznamy, seismografy pocitů, tenzí, úzkostí... Mnohdy jde až o křečovitě gesto ruky, nekoordinovaný výkřik, jindy se začíná vyjevovat nějaký řád, tendence k uspořádanosti, k dialogu linií. Někdy se v nich náhodně začaly objevovat figurativní nebo i figurální fragmenty, písmena nebo slova, které jsem mohl v dalším procesu buďto podpořit nebo naopak potlačit. Vznikaly také podobné kresby *psané*, tedy většinou automatické textové záznamy. Tyto texty několikrát přesáhly do jednoduchých objektů. Intuitivně jsem v tomto kreslení tušil jakýsi terapeutický účinek, uvolnění tenze... Na druhé straně se tato zkušenost začala projevovat v reflexi dalších podnětů z vnějšího prostředí (kresby s tématy Ozvěna a Klenba) a také nabízely samostatné rozvíjení ve spojení např. s určitou racionální konstrukcí, třeba v rozvíjení problematiky vztahu symetrie a asymetrie a podobně. Těchto kreseb je několik desítek, zřejmě je v nich, jak jsem naznačil, i nějaký vývoj, estetický posun... Několik let jsem se k podobnému *kreslení* vracel, důvod byl jak ten bezprostřední, intuitivní, tak i formální nebo pokusný... Jednou takovou variantou např. bylo postupné hledání a zaznamenávání nepatrných defektů či nerovností (struktury) papíru.

V podstatě ale tyto kresby stály na okraji mé tehdejší práce, pokládal jsem je za velmi privátní. A to i tehdy, když jsem si myslím záhy uvědomoval jejich důležitost pro vlastní osobní zkušenost a jednou jsem je i vystavil (tuším, že to bylo v tehdejší kině Jadran hned někdy kolem roku 1988). Zjistil jsem však, že je nelze malovat, zvěšovat (mám pouze jedinou výjimku), že je to vlastně forma deníku nebo dopisu a jako jistá mentální zpo-

věď nějaký posun a další použití nesnese. Tyto kresby se tak nestaly zárodkem pro nějakou další, třeba malířskou artikulaci a řekl bych, že další mou práci nijak zřetelně neovlivnily (vyjma snad té učitelské..., tyto i další podobné postupy jsem několikrát použil – vlastně i mimo školy –, ať už jako příklad, *formální* cvičení anebo konkrétní metodu k řešení nějaké, např. mentální akutní situace). Byly to kresby většinou perem a tuší, tužkou a také propisovací tužkou.

Podstatné, i když to dnes může znít naivně, bylo zjištění, že vizuální projev nemusí být v kontaktu s žádnou vizuální skutečností (zkušeností), ani nějakou představou nebo ideou, nic, co by v dané chvíli bylo jaksi mimo samotný proces vznikání a pokud, tak *jen* v tušení nějakého uskutečňovaného vnitřního modelu, kódu, jemuž je člověk velmi niterně povinován..., že tedy nejde o to *vědět a použít*, ale o určitou nevyhnutelnost...



Bez názvu, tuš na papíře, 29,5 x 21 cm, 2008



□ Bez názvu, tuš na papíře, 29,5 x 21 cm, 2008

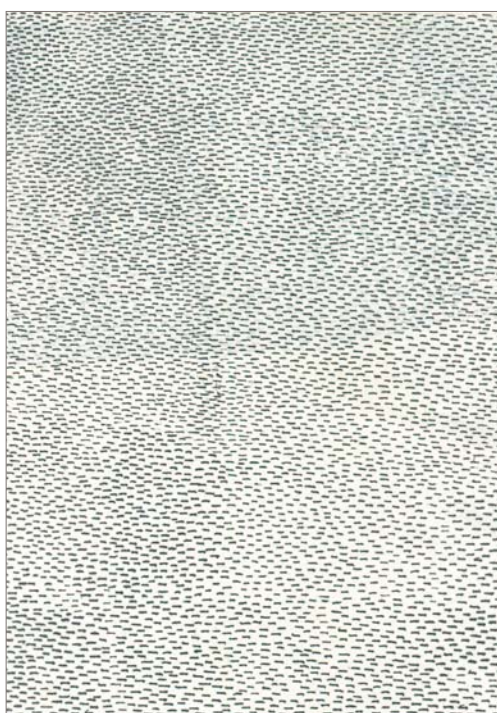
II SADŮM / to ORCHARDS



□ Z cyklu Záznamy, tuš na papíře, 29,5 x 21 cm, 16. 7. 1987



□ Z cyklu Záznamy, grafit na papíře, 29,5 x 21 cm, k večeru 19. 11. 1988



□ Z cyklu Záznamy, tuš na papíře, 29,5 x 21 cm, 16. 7. 1987

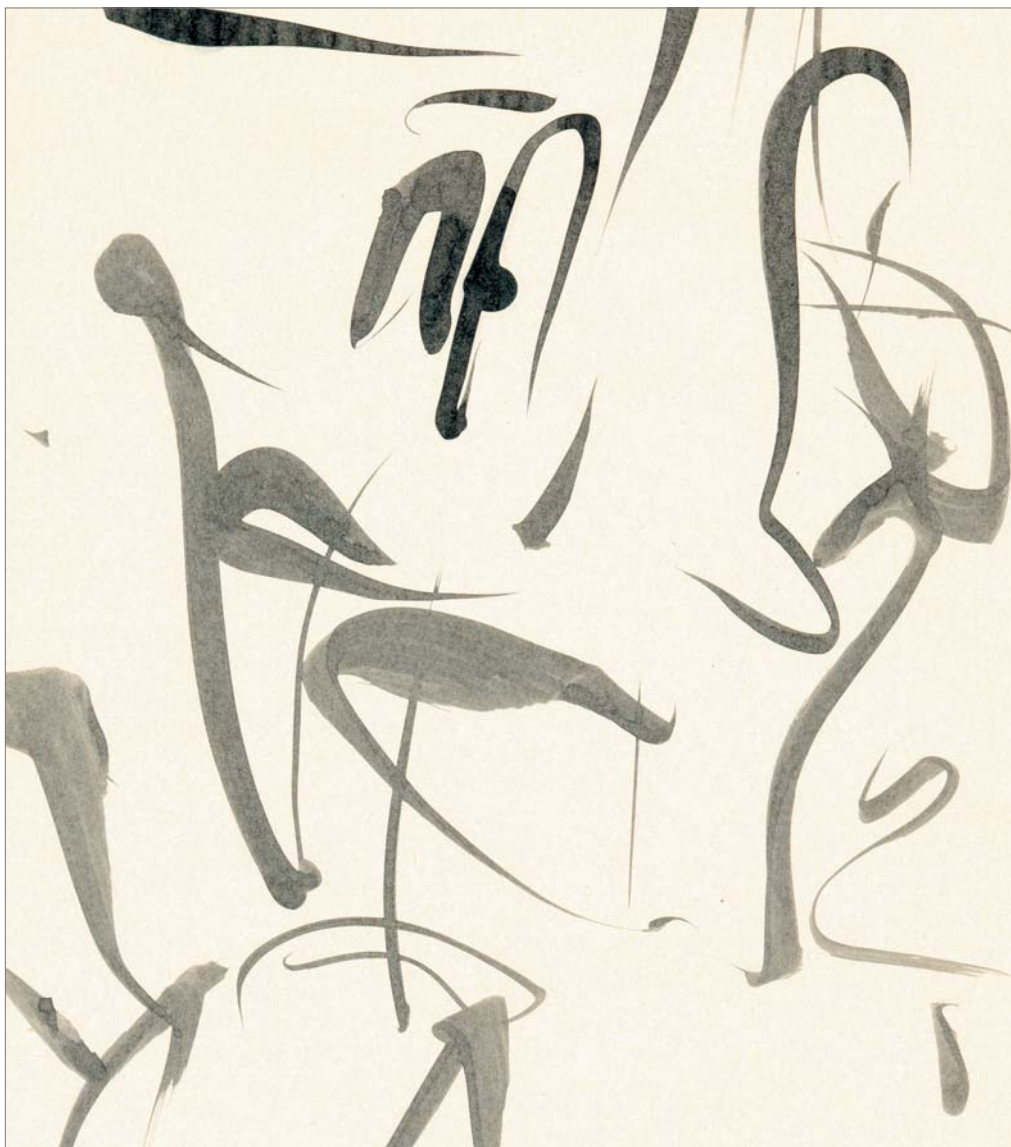
Teď si ještě uvědomuji, že formální obdobou těchto kreseb byly také *šachové hry* (říkali jsme jim *všachy*), které vznikly v jakémsi velmi intenzivním kresebném dialogu nejdříve s Janem Steklíkem (od roku 1988), o něco později také pravidelně společně s Jiřím Valochem a s celou řadou kamarádů při náhodných setkáních. Ten postup jsem potom aplikoval jako didakticky velmi účinný také ve výuce na školách, na kterých jsem učil.

Další cyklus kreseb, jehož ukázkou jsem pro tuto příležitost vybral, má svůj začátek asi v roce 2002. Říkám těm kresbám *Krajiny*. Jde o přibližně vodorovné, rovnoběžné krátké čáry. Jejich postupným řazením vzniká efekt nepatrně a nepravidelně zvlněné plochy. Tento cyklus jsem rozvíjel opět v několika desítkách kreseb (tužkou, tuší, skalpelem, barevně, suchou jehlou...) tentokrát v různých i poměrně rozměrných formátech. Jednou z podstatných věcí je pro mne možnost opřít se při jejich vznikání o předem danou metodu, která sice vyžaduje soustředění, ale není v procesu kreslení vystavena potřebě korektur, komponování apod. Před lety mě jeden známý pražský galerista požádal, abych tento (dosud neuzavřený) projekt nikde nezveřejňoval a vystavil nejprve u něho. Slíbil jsem mu to, ale nakonec z dohody sešlo a cyklus dosud vystaven nebyl ...

Třetí ukáзка je z cyklu, který nazývám *Vrstvy*. Volně se k němu vztahují jak práce na papíře (zde malba ředěnou tuší), tak malby na drobných i větších pevných podložkách a plátně, ale také celá řada objektů. Jde v nich zejména o proces vrstvení barev (např. bílá, černá...) a různých materiálů (dřevo, papír, barevná hmota...) jako nositelů významů, dále také textů, tedy jejich znečitelnění nebo překrytí, v přeneseném smyslu také o vrstvení, mizení nebo prostupování časových vrstev, informací, stop...

P. V. říjen 2008





□ Z cyklu Záznamy, tuš na papíře, 29,5 x 21 cm, 16. 7. 1987

## NÁHODA...

Význam pojmu náhoda je pro mě značně problematický. Jeho synonyma jsou např. slova neočekávaný, nepředvídaný, neúmyslný, mimoděk, mimochodem, namátkou, bezděky. Avšak jevy, které se takto zdají být náhodné, jsou vlastně následkem procesu, mají svoje možná nezřetelné předpoklady, jindy naopak až spekulativní rámec a postupy. Je podoba papíru, který jsem několik týdnů používal jako podložku náhodná nebo naopak zákonitá? Jistě, při sebemenší proměně okolností by vypadal jinak. Pramení z toho až jakási závrať z faktu jedinečnosti existence (říkám, že fakt existence zakládá na jejím smyslu). Ale je to právě tato vnitřní zákonitost, *nenáhodnost* jednotlivých dějů, že vnikne právě *takový* papír. Náhoda je jen zdánlivě něco najednou uvidět nebo *vskutku uvidět* (Miroslav Petříček). Ve skutečnosti je to protnutí možná i několika předpokladů. Samotný proces malování (...) je potom výrazem *koncentrace nebo jiné formy účasti, tedy přítomnosti*. Tady jakoby se náhoda vyloučila zcela.

(cca 2000)

HSADŮM / to ORCHARDS

## KATEŘINA MAKAR VÁCLAVKOVÁ

\* 5. 12. 1981 Brno  
sova.k@seznam.cz

1997–2001 Secondary School of Applied Arts in Brno, Department of (applied) Painting  
 2001–2007 Academy of Fine Arts and Design in Bratislava, Department of Printmaking  
 (2001–2005 studio of prof. Kallay, 2005–2007 studio of prof. Jancovic)  
 Prize of The Godot Gallery in Budapest, 9. International Biennial of Drawing and Grafic Arts, Gyor, Hungary  
 2004 Academie Sztuk Pienknych, ASP w Poznaniu, Poland  
 2006 Svetla stinu, Namestovo, Slovak Republic (selected solo exhibition)  
 Selected group exhibitions: Photography and Contemporary Grafic Arts 2008; Bzenecky vytvarny podzim 2007;  
 International exhibition of Contemporary Art 2007; 9. International Biennial of Drawing and Grafic Arts, Gyor,  
 Hungary 2007  
 Selected symposia: 2006 International Workshop of Painting in Plovdiv, Bulgaria; 2005 International Workshop in  
 Krzywza, Poland; 2003 International Workshop of Master Pavol of Levoca, Slovak Republic

MIMOCHODEM – TVOŘÍ PŘEDMĚTY  
DENNÍ POTŘEBY BANÁLNÍ REALITU?

Námětem jsou věci obyčejné a stále přítomné ve své každodennosti. Jako příklad může posloužit zátiší vytvořené stálým používáním stejného nádobí, které je náhodně, ledabyle i rafinovaně rozložené na stole. Případně stůl samotný- prázdný či čistě prostřený. Stůl a jeho stín. Stín vržený, projektovaný. Stín závislý na svém hmotném původu.

Jsou to jen některé z námětů, kterými jsem se zabývala v posledních letech.

Zátiší – jeden ze základních motivů. První práce stejně jako ty další jsou kolekce grafických listů. Tato má název *Memento mori*. Jedná se o odkaz na typ námětu známý z Holandska 17. století. Charakter zátiší z té doby, symbolické chápání znázorňovaných předmětů (zátiší *vanitas*).

Zátiší samo o sobě jako *mrtvá příroda* neboli *natura morta* sloužilo k zamyšlení se nad konečností života, nad vlastní pomíjivostí věcí, a tím pádem i nad životem samým. *Memento mori* – pamatuj na smrt –, nemusí nutně znamenat morbidní představy smrtky s kosou, ale právě možné nadobytí významu života v konfrontaci s připomínkou smrti. Téma smrti nejde vidět samostatně bez života, ale ani naopak, smrt a život je jeden nerozlučitelný celek. Vztah života a smrti jako dvou částí jednoho celku, kdy

každá z částí může být chápána jako protiklad té druhé.

*Účelem sebe odlišení je zakoušet a užívat, a účelem těchto dvou funkcí je život – tj. umírání, které trvá po celou dobu lidského života.*

M. Buber

Kompozici zátiší jsem nechala buď na životě a náhodě, jak budou předměty rozestavěny, nebo jsem je komponovala a navěchovala podle holandských zátiší. Fotografie, které jsem vytvořila, jsem dále transformovala do grafiky. Přesněji řečeno do akvatinty. Fotografie mi posloužila jako záznam reality, jako dokument skutečnosti. Skutečnosti, která opravdu reálně byla, ale využitím dalšího média grafiky se stává realitou odtážitou. Proto jako kontrapunkt stojí onen bod zmaru (znak zátiší *vanitas*) vytvořený tak, že jsem rozleptala kovové desky otiskem samotných lahví zachycených na zátiších.

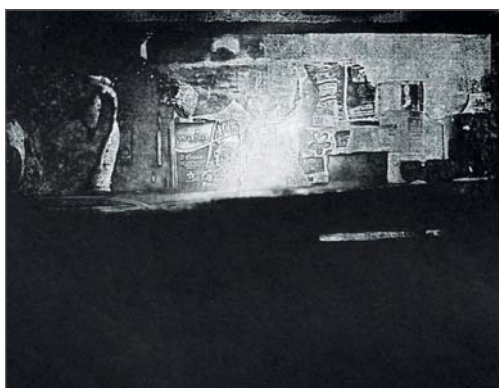
Obdobný poměr ve vztahu jsem našla u předmětu a jeho stínu. Původce a jeho stín vržený, projektovaný mohou být brány mimochodem také jako pouhé části jednoho celku. Stín bez svého předmětu – původce neexistuje a na druhou stranu každý předmět (věc nebo osoba) má za přítomnosti i minimálního zdroje světla svůj stín. Jednoznačné spojení stínu se svým původcem vytváří dvě části jednoho celku, který je určen



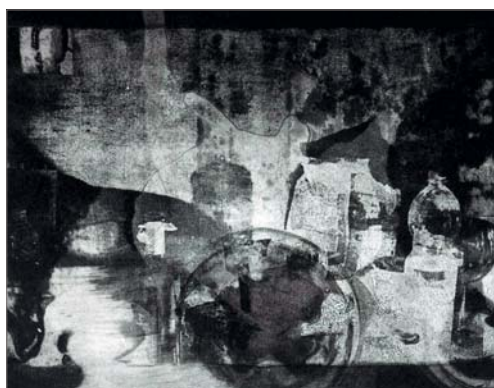
□ Memento mori V, 30 x 24 cm, 2004, Akvatinta



□ Memento mori IV, 26,5 x 20,5 cm, 2004, Akvatinta



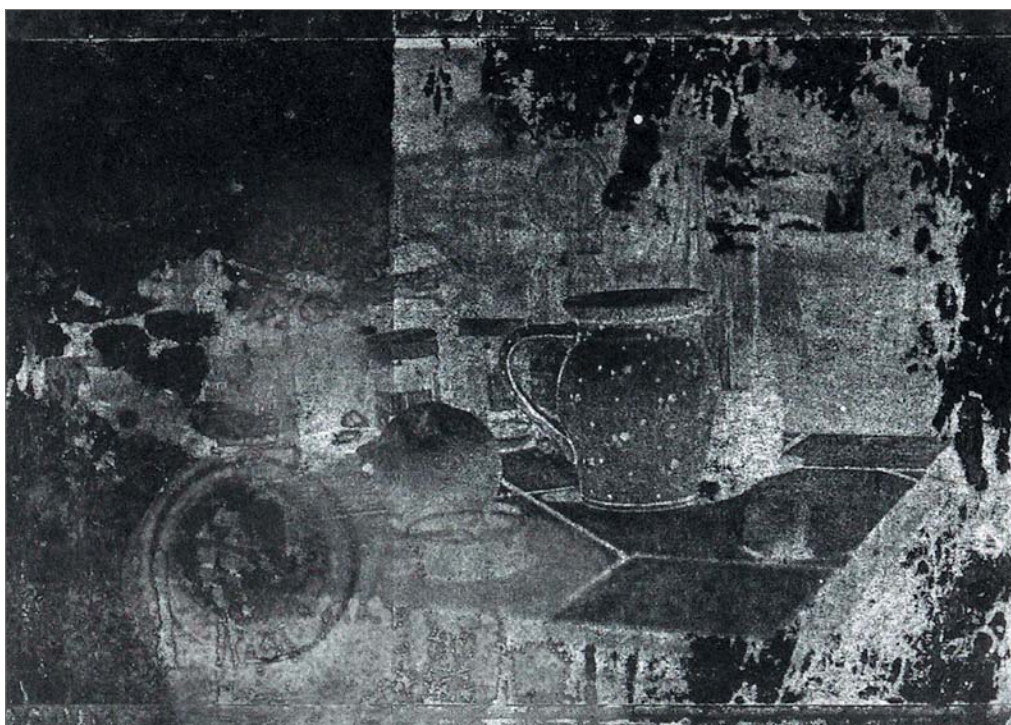
□ Memento mori III, 28 x 22 cm, 2004, Akvatinta a mezzotinta



□ Memento mori I, 30 x 24 cm, 2004, Akvatinta

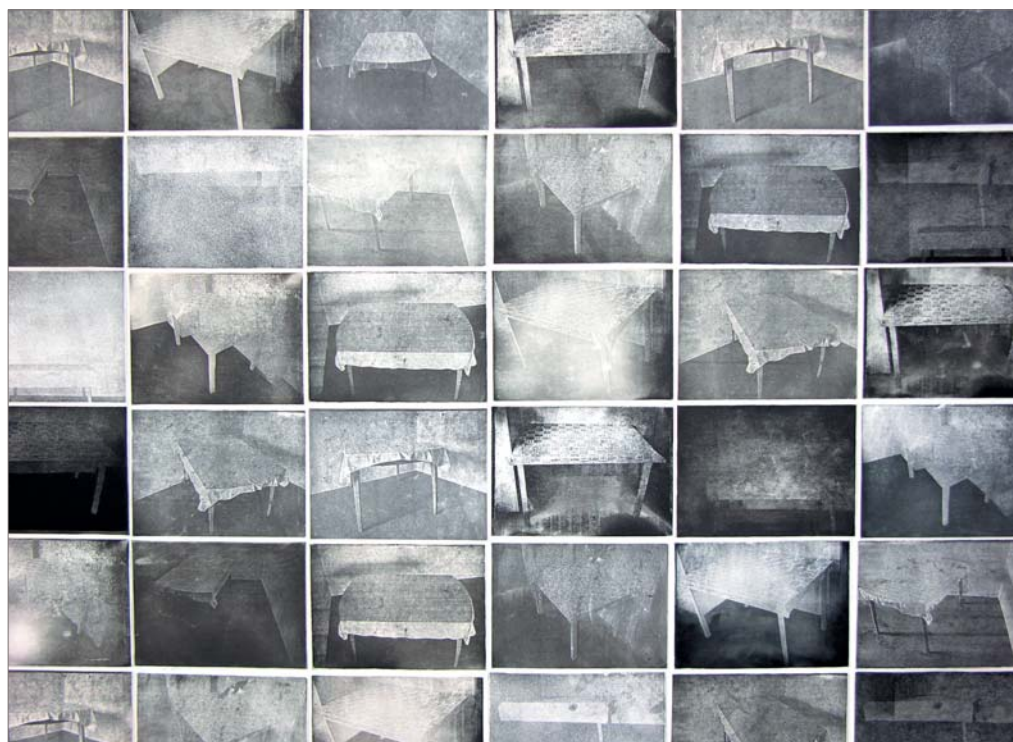
vzájemným působením. Stín je svojí existencí odkázán na svého původce. Může fungovat samostatně? Existuje stín stínu? Čistě teoreticky ve významové rovině jistě. Význam stínu, kdy je chápán jako znak, jako zástupce čehokoliv s vlastnostmi podobnými stínu. Ať jde o velikost nebo tvar, kterými se stín podobá svému hmotnému původci, nebo právě svou dematerializovanou podobou (na rozdíl od svého původce). Stín je nehmotný a v symbolické rovině bývá chápán jako ta negativní stránka dané věci – nejspíš díky své temné *monochromatickosti*.

Co by se stalo, kdyby stín závislý na svém vzájemném vztahu se svým původcem narušil poměr vzájemnosti a stal se v znázornění výraznější, jasnější, větší a působil by tak mnohem hmotnějším dojmem? V mé další práci stojí jako úhlavní a jediný předmětný motiv stůl a je také jediný původce vrženého stínu. Ostatní stínování a polostíny slouží k vytvoření zobrazení jednoduchého prostoru. Využila jsem reálné velikosti vrženého stínu stolu, který mi sloužil jako model na fotografiích. Fotografie opět přenesené do akvatinty jsem kombinovala se suchou jehlou, která tvořila reálný záznam stínu. Stůl se na zobrazeních stává více či méně čitelným, ovšem jeho stín zůstává ve své jednoznačnosti.



□ Memento mori II, 33,5 x 26 cm, 2004, Akvatinta

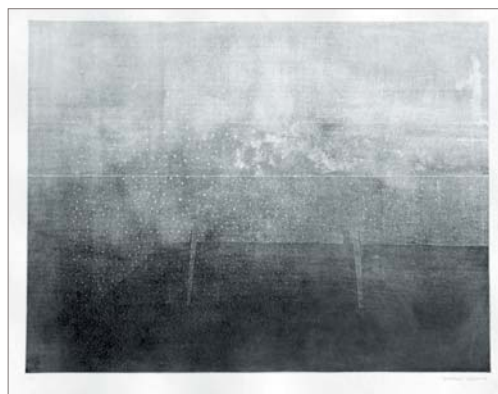
II SADŮM / to ORCHARDS



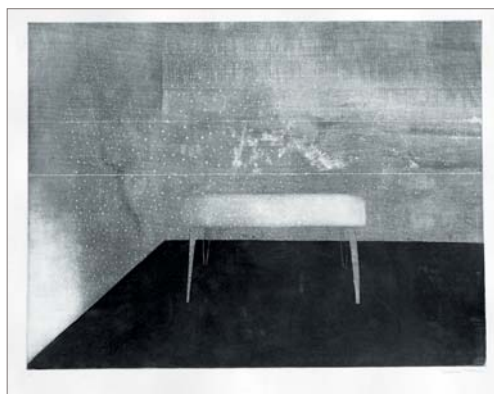
□ **Stoly I, 100 částí, každá grafika 27 x 20 cm, 2007, Akvatinta a sitotisk**

Stůl, centrální motiv mé další kompozice. Stůl v jednoduchém, nedefinovaném a tím pádem anonymně všeobecném prostoru. Na stole je položen pouze ubrus. Může se jevit na jednu stranu jako prázdný anebo na druhou jako právě prostřený. Může být nahlížen jako pouhý svědek denních banalit a objektivních vztahů nebo v rovině vztahů symbolických. Jako vlastní intimní svět nebo obyčejný kuchyňský kout. Jako tabula rasa – čistý, nekompromisní stav vědomí, ale také jako symbol silného rodinného pouta a zázemí.

Pro mě osobně je stůl, hlavně kuchyňský stůl, znakem domova. Něčeho velmi soukromého, symbol místa plného ruchu života. A přece klidu a bezpečí oproti vnějšímu světu. Právě tento vztah vnitřního (osobního) a vnějšího světa tvoří hlavní námět mé práce. Můj osobní svět představuje můj stůl, vlastně dva stoly ze dvou obydlí. Vnější představuje reklama, inzeráty nabídky a poptávky bytů a nemovitostí. Fascinovala mě představa cen bytů, potažmo ceny domova. Determinující komerční pozadí osobních nekomerčních představ a hodnot. Ač je celá kompozice v černobílé, hlavní pointou zůstává škála šedých valérů.



□ **Stůl V, 100 x 70 cm, 2006, Akvatinta**



□ **Stůl VI, 100 x 70 cm, 2006, Akvatinta**

## EVA SPĚVÁČKOVÁ

\* 31. 7. 1980 v Brně  
e.spevackova@seznam.cz



2002-8 studovala Fakultu výtvarných umění VUT v Brně  
v ateliéru malby u doc. ak. mal. Petra Veselého a ak. mal. Tomáše Lahody

Spěváčková je koloristkou, do její tvorby se promítá její niterný vztah k orientálním filozofiím. Od počátku se věnovala předmětnosti a významové symbolice věcí. Záznam či přepis věcí běžné denní potřeby odkryl zájem o vnější a vnitřní prostor, náhled dovnitř věcí, vztah k prázdnosti (dutému prostoru) a zároveň povyšování běžné předmětnosti. Na obrazech se opakují předměty jako krabice či keramické nádoby, které asociují vyprázdnění, vyčištění jako předpoklad k naplnění novou čistotou ducha. Malířské téma se začalo spojovat s orientálním smyslem pro uplatnění významového prázdna (prostoru), viz. buddhismus. V posledních letech jsou nejčastějším motivem drapérie v přístupu opět k vnějšímu a vnitřnímu prostoru, jako něco, co zakrývá, nebo též ono vnější od vnitřního odděluje. Tento charakter se nejvýrazněji uplatňuje u zahalených orientálních postav. Fascinace východní tradicí anonymity jako protiklad k západnímu trendu individualismu, odhalování, detabuizace, se autorce stal zásadním výtvarným námětem, se kterým se vyrovnává ryze malířsky. Mezikulturní výměna v době multikulturalismu je aktuální otázkou, nabízející jak sociální či filozofické srovnání, tak atraktivitu pro výtvarné zpracování z hlediska formálního. Orientální předmětnost je autorce zároveň inspirací z hlediska světelnosti a barevnosti, materiálu. Charakter světla v sobě nese veselost a hravost, kontrastující s evropskou hloubavostí. Obrazy tyto rozdílnosti odrážejí a snaží se naznačit možná poselství pramenící ze srovnání kultur.

### STRUČNÝ PŘÍBĚH OBRAZŮ

K tématu *Mimochoodem* jsem zvolila několik zástupných obrazů, na kterých by bylo možné ilustrovat tvorbu a vývoj práce. Je pravda, že všechny obrazy mají svůj příběh, ale některé příběhy už odvál čas. Na druhé straně s odstupem se na všechny práce dá nahlížet jako na něco, co se podílí na celku a má určitou posloupnost, kterou lze spatřit až ohlédnutím po letech.

Úkolem výtvarníka je reagovat na podněty z okolí svým osobitým náhledem. Často se stane, že mu něco uzrává v hlavě léta a ve chvíli, kdy téma začne zpracovávat, se rozpomíná na jednotlivé impulsy. K inspiraci sloužily obrazy a situace, na které už dávno zapomněl a přijal je za své. Je přirozené, že malíř musí mít otevřené oči a je tedy do jisté míry atakován impulsy z prostředí, ve kterém se pohybuje. Ty pomalu třídí, některé v uvozovkách *vyhodí*, některé si v paměti podrží a snaží se je mentálně zpra-

covat. Nejpodstatnější je všímavost a bdělost, která je spojena s určitou sebeidentifikací, uvědoměním si, co mě oslovuje a co mi je přirozené nebo přesně naopak. Tato fáze je více či méně uvědomělá, ale je asi nejpodstatnější, protože v sobě nese původní emoci, předobraz... Tyto příběhy bych ráda naznačila, protože mohou být poodkrytím důvodů tvorby.

Jako studentka druhého ročníku malby na FaVU jsem se zrovna prokousávala předmětností a hledala si motivy pro kresby, které by mohly sloužit jako podnět k malbě. Jak se tak říká, *náhodou* či *mimochoodem* jsem narazila v domě na lesklou sošku sériově vyráběného tlustého rozchechtaného Buddhy. Byl to můj dar mámě k narozeninám ke zlepšení nálady, ale on byl kdesi odložen bez zájmu. Pravda, nebyl to žádný krasavec, ale veselý tlouštík, který si žádal o lepší zacházení... Odněsla jsem si ho se zájmem a nejprve ho jen skicovala. Proces kreslení mě zaujal sebestředností, centralizací sošky. Všechny tahy vedly do tvaru



□ Část triptychu *Třetí Buddha*, tempera na plátně, 150x155, 2005



□ Část triptychu *Buddhistické roucho III*, olej na plátně, 175x145, 2006

INSADŮM / to ORCHARDS



□ Z cyklu Dva (Alžířanky), tempera a olej na plátně, 110x145, 2008

kružnic, popřípadě trojúhelníků. Buddha byl dle kánonu centrován dovnitř. Zaujal mě navíc i materiálně, což souvisí s ženským haptickým vnímáním. Určitý lesk či světelnost jsem zpracovávala už předtím, takže jsem tím navázala na předchozí práce a rozhodla se pro malířské zpracování. Tvorba probíhala nenuceně, soška v jedné ruce, štětec v druhé. Soška mi navozovala velmi dobrou náladu, komunikativnost a nadsázku, oproti předešlé nefigurální předmětnosti. Jak se proces malby vyvíjel, to už je další kapitola... Nakonec je skutečnost taková, že jsem sošku Buddhy před lety koupila vlastně sobě, aniž bych to předem tušila. V tomto momentu se v mé malbě poprvé objevil lidský prvek.

Sic až ve čtvrtém ročníku jsem na figuraci navázala tématem *Rouch*. Nejprve jsem řešila draperii věcnou, ale opět se po nějaké době dostala k figuraci. Protože jsem nechtěla vařit z vody, začala jsem parafrázit na Velazquezova *Papeže*. Posun měl být v tom, že jsem ponechala draperii její charakter splývání na těle, ale zcela vynechala tělo. Papež ztratil individuální rysy, tedy hlavu i ruce. Zůstala tak známá postava zobecněná na funkci. Už ani nevím, jak jsem přišla k tématu buddhistických rouch, možná se mi zdála také charakteristická a srozumitelná svou oranžovou. Tato roucha jsem povýšila do nadživotní velikosti a přišlo mi zcela přirozené zrušit hlavu po zkušenosti s *Papežem*. Díra dovnitř místo hlavy se mi propojila s buddhistickou filozofií vyprázdňení, oproštění se od všech *nánosů*, které vznikají touhami a následným utrpením. Cílem je tedy se vyprázdnit, očistit, což má za následek useknutí myšlenkových pochodů, které vznikají nekontrolovanými vjemy a následnými asociacemi.

Draperii chápu z hlediska zakrytí jako možnost ochrany (např. oděv), možnost něco skrýt a utajit (jinotaj) nebo jako výzvu

k malířskému zpracování materiálu, případně ženskou záležitostí, spojenou s odíváním a krášením. Poslední důvody mě podnítily k zpracování orientálních polštářků, které nám v bytě sloužily původně jako dekorace. Náhle jsem draperii řešila méně z hlediska obsahového, ale spíš z hlediska materiálu. Zpočátku mi plnily funkci příjemného doplňku k figuraci, brzy ale figurace ustoupila z obrazů a polštářky se mi staly hlavním motivem pro nejrůznější



□ Scholení, olej na plátně, 100x100 cm, 2007



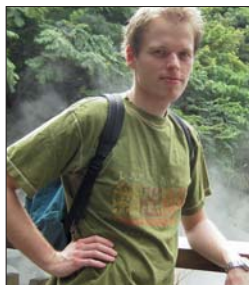
□ Obřad, tempera a olej na plátně, 85x145, 2008

barevné a kompoziční záběry. Jejich pestrost evokovala hravost, která se mi v obrazech záhy objevila. Aby téma nepůsobilo kýčovitě či banálně, musela jsem ho posunout, což jsem řešila zneklidněním, zbizarněním. Vedle této roviny odlehčení se začala nořit potřeba figurálně-významová. Paralelně se vedle sebe objevilo téma *Alžířanek* a zástupu buddhistických mnichů. Alžířanky mě napadly v návaznosti na buddhistická roucha. U přátel na návštěvě mě zaujala benefiční pohlednice Alžířanek na poušti. Fotografie evokovala samotu a kontemplativnost, spojenou s místem pouště. Stala se mi podnětem, jakýmsi předobrazem k tvorbě. Nato jsem potkala zahalenou muslimku v černém, což mě až uhranulo. To byly dva impulzy k zahájení práce. Postupně jsem začala řešit vztah mezi dvěma postavami jako určité komunikační napětí. Od dvou už není daleko k zástupu, kde jsem se mohla vyrovnávat s principem šablonovitého řazení mnichů. Mniši mohou být naší kultuře až strašidelní, neboť postrádají jakékoli individuální rysy. Opakující se oholené hlavy, roucha a bosé nohy jsou symbolem netoužení po okolních věcech. Jdou v zástupu pro almužnu a jedinou jejich starostí je modlitba, koncentrace na chůzi a vyšší ideu. Tento moment mě fascinuje jako kontrast k naší západní hektické materiální kultuře. Druhou věcí je sebe prezentace či postoj. Trendem *západu* je snaha o odlišení, individualizaci, vlastně egocentrismus. Zahalení a stejnost rouch ukazují i na jinou variantu. Toto setkávání či srovnání kultur může být velmi podnětné a obohacující, pokud je člověk ochoten vyvinout jistou aktivitu. Jako malíř se snažím na tyto věci poukázat.

Z naznačených příběhů vyplývá doufám to, že je tvorba otevřenou a křehkou záležitostí a je spojena s autorovým světem. Nic není předem dané, ale naopak hodně věcí je tvárných. Podněty mohou být zdánlivě náhodné či nevýznamné, ale jsou nosníky významů... (Svoboda, která je s uměním spojená může být někdy až tíživá...) Teprve pak nastupuje intelektuální zpracování a postupně se otevírají možná výtvarná řešení, jejichž selekcí proces pokračuje a individualizuje se. Slovo umělec má sice kořen ve slovese umět, ale neznamená to pouze zvládnutí řemesla, ale též kreativitu intelektuálního zpracování, schopnost sebereflexe a komunikace. Už sám požadavek komunikativnosti obrazu naznačuje proti verbální komunikaci omezení koncentrovat co nejvíce složek do srozumitelného *symbolu*. Slovo *mimochodem*, které je pojítkem projektu, mi tak splňuje tvůrčí náhodnost a otevřenost a je nakonec výstižné pro celé umění. Může být ale i *zrádné*, protože vyžaduje aktivitu, aby nic podstatného neuniklo naší pozornosti...

## JAKUB HAVLÍČEK

\* 3. 6. 1978 Brno  
ashitaka@centrum.cz



Religionista a historik, vyučuje v Seminári japonských studií Filosofické fakulty Masarykovy univerzity. Studoval na univerzitách v Brně, Vídni, Tchajpeji a Ósace. Zabývá se aktuální náboženskou situací v Japonsku, zaměřuje se na přetrvávání a transformaci prvků tradiční religiozity v podmínkách moderní japonské společnosti. V současné době dokončuje disertaci věnovanou případu kontroverzní svatyně Jasukuni v Tokiu.

### MIMOCHEDEM... CESTOU BOŽSTEV

Šintó, náboženská tradice obyvatel japonských ostrovů, je důležitou součástí japonské duchovní kultury.<sup>1</sup> Pro většinu návštěvníků Japonska zůstává šintó plně tajemství a vyvolává často protichůdné představy. Vybaví se nám nejen starobylé svatyně s důstojnými obětními obřady, ale i hlučné slavnosti *macuri*, kdy se v procesí ze svatyní vynášejí v nosítkách symbol božstva. Někteří si možná vzpomenou na kontroverzní tokijskou svatyni Jasukuni, kde se uctívá na dva a půl milionu válečných padlých, prohlášených za ochranná božstva japonského národa. Svatyně Jasukuni, navštěvovaná předními japonskými politickými představiteli včetně premiérů, je považována za přežitek japonského militarismu a její samotná existence vyvolává vášně nejen v samotném Japonsku, ale i v Koreji nebo v Číně, jejichž moderní dějiny poznamenala japonská okupace.<sup>2</sup>

Chceme-li alespoň v hrubých rysech porozumět složitému souboru jevů, které tvoří současné šintó,<sup>3</sup> je třeba zaměřit se na ideovou koncepci japonského národa, která se v Japonsku rozvíjela po svržení vojenské správy v roce 1868. V tomto roce byla vyhlášena obnova císařské moci, tzv. restaurace Meidži. Musíme se ovšem vrátit do období před polovinou 19. století, kdy Japonsko ovládala vojenská správa, jejíž hlavou byl *šógun*, příslušník rodiny Tokugawů, ovládající šógunát od počátku 17. století. Pohled do minulosti nám umožní odhalit jeden ze zdrojů pojetí šintó jako systematické náboženské tradice, jako *původního* japonského náboženství, s nímž se setkáváme v moderním Japonsku. Spojení šintó s japonskou národní ideologií dalo vzniknout tzv. *státnímu šintó*, ustavenému v císařství po roce 1868 a zrušenému velitelstvím spojeneckých sil po kapitulaci Japonska v roce 1945.<sup>4</sup> Jak však ukazuje mimo jiné i případ svatyně Jasukuni, šintó zůstává důležitou součástí japonské národní identity i v poválečném období, kdy ovlivňuje nejen domácí, ale i zahraniční politiku Japonska.



► **Známa plovoucí torii, brána šintoistické svatyně Icukušima u Hirošimy (foto autor, duben 2004)**

Tvorba nového státního a společenského zřízení, která probíhá po restauraci Meidži a jež byla do značné míry založena na myšlence šintó jako sjednocující národní ideologie, vycházela mimo jiné z myšlenek vzdělanců tzv. *národní nauky* či *školy (kokugaku)*, působících v období závěru sedmáctého, v osmáctém a v první polovině 19. století.<sup>5</sup> I když *kokugaku* není možné považovat za jediný zdroj japonské národní ideologie,<sup>6</sup> je zjevné, že šlo o jeden z jejích základních pramenů.

Samotná *národní nauka – kokugaku* – je mnohoznačným termínem.<sup>7</sup> V nejširším smyslu slova je možné ji chápat jako ta bádání a doktríny, které za střed svého zájmu nepovažovaly cizí, tedy v první řadě čínské, v užším pojetí (neo)konfuciánské, případně evropské myšlení, ale vycházely ze souboru historických fenoménů, které byly bez bližšího zkoumání *a priori* pokládány za domácí, čistě japonské tradice. Výzkumy národní nauky přitom rozvíjely dřívější zájem některých učenců japonského

1 Stať vznikla s finanční podporou Grantového fondu děkana Filozofické fakulty MU pro rok 2008.

2 Ke svatyni Jasukuni viz např. Breen 2008.

3 První znak slova šintó, který lze v japonštině číst jako šin, džin nebo kami, je možné přeložit jako bůh nebo bohové. Druhý znak – tó, dó nebo miči – pak značí cesta. Druhý znak slova šintó znamená cestu rovněž v čínštině, kde jej lze číst jako tao (dao). Kombinaci obou znaků je možné v japonštině číst jako šintó nebo také kami (no) miči, což znamená cesta kami či cesta božstev.

4 Ke státnímu šintó viz Hardacre 1989.

5 Shrnující informace k národní nauce (kokugaku) viz např. Bocking 1996 (s. 101-102); Burns 2003; Devine 1981; Harootunian 1989; Kasahara 2001; McClain 2002; Nosco 1981; Picken 2002 (s. 121-122 – heslo Kokugaku Shinto); Reischauer – Craig 2000.

6 Svou roli v koncepcích japonské národní ideologie po roce 1868 jistě sehrály i další ideové proudy období Tokugawů – některé z nich, včetně národní nauky, lze pak označit jako nativistické (srov. Breen 2000).

7 K víceznačné povaze pojmu kokugaku viz Nosco 1981.





□ Modlí se Japonky před svatyní Iwašimizu Hačimangú na hoře Otoko u Kjóta (foto autor, leden 2004)

středověku o staré dvorské rituály, právní předpisy a další dokumenty a památky. Pro tato starší bádání se užívá souhrnný termín *japonská studia* neboli *wagaku*.

Činnost vzdělanců, kteří jsou počítáni k národní nauce a z nichž zřejmě neznámějšími jsou Motoori Norinaga a Hirata Acutane, vyústila ve snahu navrátit se ke *znovunalezenému* souboru hodnot, považovaných za základ japonské kultury a národní svébytnosti. K tomu vedly především filologické studie a výklady starých textů, mezi jinými zejména japonské kroniky *Kodžiki* z roku 712 či básnické *Sbírký o desetitisících listech (Manjóšú)*, pocházející rovněž z 8. století.

Pro učence národní nauky se stalo velmi důležitým zdrojem zejména *Kodžiki*, obsahující mýty šintó o stvoření země a o pověření k vládě nad zemí, které svým božským potomkům, předkům císařské rodiny, udělila sluneční bohyně Amaterasu Ómikami.<sup>8</sup> Moderní kritické bádání přitom ukazuje, že způsob čtení a výklad původního textu *Kodžiki*, zapsaného znaky čínského písma, prošly značně komplikovaným vývojem, kdy se historické edice textu u jednotlivých autorů v mnoha ohledech podstatným způsobem liší. Také hluboce zakořeněný názor, že jazyk *Kodžiki* narozdíl od dalších starých spisů zachovává starou japonštinu a je tudíž *věrohodnějším*, starším a původnějším zdrojem informací, je poplatný ideologicky podmíněným závěrům učenců národní nauky.<sup>9</sup>

8 V této souvislosti lze uvést sice marginální, přesto však výmluvnou diskuzi, která se mezi předními odborníky na japonská náboženství (např. B. Scheid, B. Bocking, K. Wildman Nakai, atd.) vedla prostřednictvím internetové debatní sítě H-Japan. Řešila se zde otázka, zda je Amaterasu ženské nebo mužské božstvo, případně kdy začala být vnímána jako ženské božstvo. Existuje totiž historický ikonografický materiál, kde je Amaterasu zjevně zobrazena jako muž. Debata svědčí přinejmenším o tom, že naše apriorní představy o cestě kami mohou být při bližším kritickém zkoumání značně přehodnoceny. Viz <http://h-net.msu.edu/cgi-bin/logbrowse.pl?trx=vx&list=h-japan&month=0407&week=d&msg=pB4O4MQxRxCYt3GhzyZBRA&user=&pw=> [18. 7. 2008].

9 K vývoji přístupu vzdělanců období Tokugawa k textu *Kodžiki* viz Burns 2003. Ke kronice *Kodžiki* viz také Švarcová 2005. Překlad kroniky do slovenštiny: *Kodžiki* 1979.

Snahou učenců národní nauky, kterou je možné chápat i jako japonskou formu nativismu,<sup>10</sup> bylo vyvodit z kronik a z dalších podobných zdrojů systém kulturních rysů či charakteristik typických pro obyvatele japonských ostrovů a abstrahovat či *vydestilovat* z písemných památek *Starobyloou cestu – kodó*, kterou japonský národ vlastně sleduje již od pradávna a kterou se musí i nadále ubírat, aby jej nepostihl úpadek a záhuba. V dílech učenců národní nauky lze poměrně snadno rozpoznat směr, kterým tato *Cesta* směřuje a hlavní zásady, jimiž se mají řídit ti, kteří ji chtějí následovat. Přitom je zjevné, že *Cesta* v pojetí Motooriho, Hiraty a dalších učenců národní nauky do značné míry, ne-li zcela splývá s jejich pojetím cesty bohů, tedy s šintó.

Představy vzdělanců národní nauky o japonské *Cestě* dosahují jednoho ze svých vrcholů v díle předního představitele *kokugaku* Motooriho Norinagy (1730–1801), který podává shrnující definici *Cesty* v pojednání *Naobi no mitama*, závěrečné části předmluvy ke svému životnímu dílu *Kodžikiden*, komentované edici textu kroniky *Kodžiki*.<sup>11</sup> Motoori chápal *Kodžiki* jako historicky hodnověrný zdroj, z něž je možné vyvodit zásady cesty bohů a sestavit tak soubor pravidel, kterými se řídilo staré Japonsko a které je třeba očistit od cizích (tedy čínských) vlivů



□ Účastníci slavnosti Sagicó macuri, soubojů obřích alegorických nosítek, každoročně konané před svatyní Himure Hačimangú ve městě Ómihačimanu u jezera Biwa (foto autor, březen 2004)

a nadále dodržovat. Motoori zakládá své úvahy na předpokladu, že v původním textu *Kodžiki* lze odhalit jazyk původního, starého Japonska – *Jamato kotoba*,<sup>12</sup> který je zcela bez cizích (čínských) vlivů a že kroniku lze číst správně jen tehdy, když ji budeme číst v tomto původním, starojaponském jazyce. Pokud bude *Kodžiki* čtena správným způsobem, lze z ní vyvodit principy, které jsou *vrozené* obyvatelům japonských ostrovů a na nichž je založena existence Japonska jako přirozené komunity.<sup>13</sup> Tyto zjevné ide-

10 Nativismus definuje Linton 1943: (...) conscious, organized attempt on the part of a society's members to revive or perpetuate selected aspects of its culture. (230). Linton rovněž uvádí: Conscious, organized efforts to perpetuate a culture can arise only when a society becomes conscious that there are cultures other than its own and that the existence of its own culture is threatened. Such consciousness, in turn, is a by-product of close and continuous contact with other societies (...). (tamtéž).

11 Nishimura – Motoori 1991.

12 Jamato je termín označující staré Japonsko, v nejšířším významu Japonsko jako takové. V užším slova smyslu jde o území v kraji Kansai jižně od Nary (oblast vesnice Asuka), která byla jádrem japonského státu přibližně od 3. stol. n. l. do roku 710, kdy byla založena Nara. Kotoba znamená slovo, jazyk či řeč. Srov. Burns 2003.

13 His (Motooriho – pozn. aut.) study of the Kojiki rested on the assertion that

ologicky motivované předpoklady pak vedly Motooriho k tomu, že ve své edici a výkladu *Kodžiki* záměrně potlačil fakt, že text kroniky je z větší části zapsán čínsky,<sup>14</sup> a proto je Motooriho dílo spíše jeho vlastní interpretací, nežli kritikou edicí původního textu kroniky.

Motooriho zásady dodržování *Cesty* lze pak shrnout takto:

1. Co je zaznamenáno v *Kodžiki*, je pravdivé, tedy *Cesta*.
2. Lidé mají očistit svou mysl od čínských vlivů, aby *Cestě* porozuměli.
3. Důkaz existence *Cesty* spočívá v pokojné vládě japonských císařů, jimž a přes něž je *Cesta* předávána. Vláda nad národem v souladu s *Cestou* byla svěřena císařské linii bohyní slunce Amaterasu v Době bohů.
4. Japonský lid se má držet *Cesty* odhozením nepřírozeného čínského způsobu myšlení, studiem starobyklých dějin své země, uctíváním Bohů, projevováním všech ctností příslušejících lidské bytosti, přijímáním neštěstí jako nevyhnutelných skutků zlých Bohů, udržováním čistého ohniště, poslušností k nadřazeným udržovat pořádek a vedením svých životů jako jedinců v míru a štěstí v souladu se svými místy ve společnosti.<sup>15</sup>

Z textu *Naobi no mitama* je dobře patrné, že Motooriho chápání japonské *Cesty* je co do podstaty totožné s cestou bohů, *kami no miči*, jak lze také číst znaky pro šintó. Motoori například píše:

*Cesta byla zděděna a zachovávána Sluneční Bohyní, která ji pak předala. Proto je nazývána Cestou Bohů. Termín Cesta Bohů se poprvé objevuje v knize císaře Jómeie v Nihon šóki, ale zde se vztahuje k uctívání bohů. V knize císaře Kótoku se říká: Spojení slov kamunagara znamená následovat Cestu Bohů, nebo sám ovládat Cestu Bohů. To je právě japonská Cesta v širokém smyslu. Uvedená definice neznamená, že existuje nějaké zvláštní chování označované jako Cesta. Tedy uctívání Bohů se konečně vztahuje ke stejné věci jako Cesta. (...) Smysl Cesty může být nyní poznán studiem Kodžiki a dalších starých textů.<sup>16</sup>*

the Kojiki read correctly as Yamato kotoba, revealed a mode of consciousness that allowed Japan to take form as a natural community, one in which laws, institutions, and ethical principles had no place. Thus community became something not produced from outside its members or by them but rather constituted from within them. In Norinaga's conception, Japan took form as the expression of an innate Japaneseness. – Burns 2003: 69.

- 14 (...) Norinaga relied upon a set of oppositions that were ideological in nature: the Nihon shoki/Kojiki, Chinese/Japanese, orality/writing. (...) Norinaga argued that if Kojiki was written in Japanese then it must be the older text. (...) Because it was more ancient and more oral, the Kojiki alone, according to Norinaga, was capable of revealing modes of perception and experience that were distinctively Japanese. (...) the answer is clear – the claim that authentically Japanese identity was discoverable through language required him (Motooriho – pozn aut.) to suppress the fact that even this, arguably the earliest Japanese text, was written in Chinese. – Burns 2003: 80.

- 15 1. What is recorded in Kojiki is truth, hence the Way. 2. People should cleanse their minds of Chinese influence in order to understand the Way. 3. Proof that the Way actually existed is found in the successive peaceful reigns of the Japanese emperors, to whom and through whom the Way is transmitted. Government of the nation in accordance with the Way was entrusted to the imperial line by the Sun Goddess in the Age of the Gods. 4. The people of Japan should observe the Way by discarding the contrived Chinese manner of thinking, studying the ancient history of their country, worshipping the Gods, performing all virtues incumbent on a human being, accepting misfortunes as inevitable deeds of the evil Gods, keeping the fire clean, obeying superiors to maintain order, and leading their lives as individuals in peace and happiness in accordance with their positions in the society. – Nishimura – Motoori 1991: 22.

- 16 The Way was inherited and maintained by the Sun Goddess, who then transmitted it. This is why it is called the Way of the Gods. The term the Way of the Gods appears for the first time in the book of Emperor Yómei in Nihon Shoki, but



□ Kněz a kněžka – miko ve svatyni Džónangú v Kjótu (foto autor, leden 2004)

Tato *Cesta* je onou *starobyklou cestou – kodó* –, na niž se musí japonský národ vrátit a kterou musí nadále sledovat. To dopovídá hlavním námětům národní nauky formulovaným Motooriho předchůdcem Kamo Mabučim (1697–1769), který mimo jiné učil, že japonsky psaná *Kodžiki* je základním zdrojem informací o dějinách starého Japonska, že staré japonské způsoby byly porušeny čínským myšlením a že japonská starobyklá *Cesta* je onou *vznešenou Cestou, která odpovídá Nebesům a Zemi*.<sup>17</sup>

Motoori Norinaga dále v *Naobi no mitama* prosazuje myšlenku výsadního postavení japonského národa, když uvádí, že *Japonsko je místem, kde se objevila děsuplná Sluneční Bohyně, předkyně všech Bohů. Proto je Japonsko nadřazeno všem ostatním zemím, neboť všem zemím se dostává její hojně shovívavosti*.<sup>18</sup> Sluneční bohyně Amaterasu pak věnovala svým potomkům, japonským císařům, tři posvátné klenoty, odznaky císařské vlády, tedy meč, zrcadlo a klenot *magatama*, a spolu s nimi jim svěřila věčnou vládu nad Japonskem. Proto císařové *vládli této božské a pokojné zemi v souladu s Cestou Bohů*. (...) <sup>19</sup>

Motoori uvádí do souvislosti s *Cestou* také úctu k předkům, která i dnes tvoří podstatnou součást *žitého náboženství* v Japonsku. *Císař, píše Motoori, uctívá a vládne v přítomnosti svých velkých Božských předků. Podobně ministři, úředníci, poddaní a vlastně všichni lidé uctívá své vlastní božské předky*.<sup>20</sup> Úcta

here it refers to the worship of the gods. It is said in the book of Emperor Kótoku: The phrase kamunagara means to follow the Way of the Gods, or to possess in oneself the Way of the Gods. This is precisely the Way of Japan in the broad sense. The above definition does not mean that there is some specific behavior designated as the Way. Thus worship of the Gods refers ultimately to the same thing as the Way. (...) The meaning of the Way can be known now by studying Kojiki and other ancient texts. – Nishimura – Motoori 1991: 36.

- 17 (...) august Way which conforms to Heaven and Earth (...). – Nosco 1981: 91. Srov. Burns 2003.

- 18 Japan is where the awesome Sun Goddess, the ancestor of all the Gods, appeared. This is why Japan is superior to all other countries, since all countries receive her plentiful benevolence. – Nishimura – Motoori 1991: 27.

- 19 (The Emperors) have governed this divine and peaceful country in accordance with the Way of the Gods. – Nishimura – Motoori 1991: 28.

- 20 The Emperor worships and reigns in the presence of his great ancestor Gods.



□ Rituální tanec bugaku ve svatyni Icukušima (foto autor, duben 2004)

k předkům, která byla v době Tokugawů a dodnes zůstává úzce spojená s buddhistickou praxí, tvoří nedílnou součást Motooriho koncepce cesty *kami*. Když se pak šintó v tomto pojetí po roce 1868 stává komponentem ideologického systému podírajícího výstavbu nového Japonska jako moderního národního státu, otvírá se zároveň cesta k interpretaci uctívání válečných padlých ve svatyni Jasukuni jako jednoho z přirozených projevů tradiční japonské úcty k předkům. Přitom úcta k předkům do svých úvah začleňují i příslušníci dalších soudobých myšlenkových proudů, například představitel školy *mito* Aizawa Seišisai, vycházející z neokonfucianství.<sup>21</sup>

I když díla vzdělanců národní nauky měla na vznik národní komunity moderního Japonska velký vliv, nelze na druhé straně jejich účinek přeceňovat. Podoba moderního japonského národa, která se formuje v období Meidži, není pouze důsledkem činnosti vzdělanců národní školy, ani ji nelze považovat za její přímé pokračování. Motoori, Hirata a další pouze poskytl novou slovní zásobu a nový soubor epistemologických strategií, které byly použity k (vy)myšlení národa v období Meidži;<sup>22</sup> jak ve své knize *Before the Nation* výstižně poznamenává Susan L. Burns.

Právě z tohoto ideového prostředí se postupně vynořuje pojetí japonského národa, které je japonským státem oficiálně prosazováno a šířeno řadou konkrétních ustanovení v období Meidži. S nově formulovanými koncepty Japonska jako přirozené komunity řídicí se Japoncům vrozenými principy, které byly původně záležitostí úzké skupiny intelektuálů a které díky státní moci nově budovaného japonského císařství pronikají do širokého povědomí, se buď přímo, nebo v následcích setkáváme dodnes, jak o tom svědčí i případ svatyně Jasukuni.<sup>23</sup>

Similarly, the ministers, officials, subjects, and indeed the entire populace worship their respective ancestor gods. – Nishimura – Motoori 1991: 39.

21 Ke škole *mito* viz např. Harootunian 1989.

22 (...) provided a new vocabulary and a new set of epistemological strategies that were used to 'think the nation' in the Meiji period. – Burns 2003: 9.

23 Bylo by chybou domnívat se, že dobově podmíněné, do značné míry ideologicky motivované koncepce inspirované učenci národní nauky a uskutečňované v předválečném Japonsku jsou dnes beze zbytku historickou, moderním vědeckým přístupem překonanou záležitostí. Naopak, ukazuje se, že nejsou dodnes bez vlivu nejen na ideové ovzduší moderního Japonska, ale s jejich ozvěnami se můžeme setkat i v poměrně aktuálních pracích renomovaných badatelů. Například Hudson (1999: 55) cituje postřeh japonského badatele Nišikawy, který rozděl svým studentům dotazník, v němž 80 procent z nich prohlásilo, že jsou proti císařské ideologii. Když o dva týdny později zadal stejným studentům esej na téma japonské kultury a císařské ideologie, většina studentů japonskou kulturu hájila a uznávala důležitou roli císaře v ní – ukázalo se, že císařskou ideologii de facto obhajují a podporují.

## BIBLIOGRAFIE

- Bocking, Brian (1996), *A Popular Dictionary of Shinto*, Richmond: Curzon Press.
- Breen, John (2000), Nativism Restored, in: *Monumenta Nipponica* 55/3, s. 429-439.
- Breen, John (ed.) (2008), *Yasukuni, the War Dead, and the Struggle for Japan's Past*, New York: Columbia University Press.
- Burns, Susan L. (2003), *Before the Nation. Kokugaku and the Imagining of Community in Early Modern Japan*, Durham, London: Duke University Press.
- Devine, Richard (1981), Hirata Atsutane and Christian Sources, in: *Monumenta Nipponica* 36/1, s. 37-54.
- Hardacre, Helen (1989), *Shintō and the State. 1868 – 1988*, Princeton: Princeton University Press.
- Harootunian, Harry D. (1989), Late Tokugawa culture and thought, in: Jansen, Marius B. (ed.): *The Cambridge History of Japan, Volume 5, The Nineteenth Century*, Cambridge: Cambridge University Press, s. 168-258.
- Hudson, Mark J. (1999), *Ruins of Identity. Ethnogenesis in the Japanese Islands*, Honolulu: University of Hawaii Press.
- Kasahara, Kazuo (ed.) (2001), *A History of Japanese Religion*, Tokyo: Kosei Publishing Co.
- Kodžiki. *Japonské myty* (1979), Bratislava: Tatran.
- Linton, Ralph (1943), Nativistic Movements, in: *American Anthropologist, New Series* 45/2, s. 230-240.
- McClain, James (2002), *Japan, a Modern History*, New York, London: W. W. Norton & Company, Inc.
- Nishimura, Sey – Motoori, Norinaga (1991), The Way of the Gods. Motoori Norinaga's Naobi no Mitama, in: *Monumenta Nipponica* 46/1, s. 21-41.
- Nosco, Peter (1981), Nature, Invention, and National Learning: The Kokka hachiron Controversy, 1742-46, in: *Harvard Journal of Asiatic Studies* 41/1, s. 75-91.
- Picken, Stuart D. B. (2002), *Historical Dictionary of Shinto*, Lanham, London: The Scarecrow Press.
- Reischauer, Edwin O.- Craig, Albert M. (2000), *Dějiny Japonska*, Praha: Nakladatelství Lidové noviny.
- Švarcová, Zdenka (2005), *Japonská literatura. 712-1868*. Praha: Univerzita Karlova – Karolinum.

## ZUZANA KUBOVČÁKOVÁ

\* 1980 Bratislava  
kubovcakova@gmail.com



Vyštudovala odbor Japonský jazyk a medzikultúrna komunikácia na Filozofickej Fakulte Univerzity Komenského v Bratislave. Počas štúdia strávila rok na Ósackej Univerzite Zahraničných Štúdií, a neskôr pokračovala vo svojich štúdiách v magisterskom obore Japonské náboženstvá na prestížnej Škole Orientálnych a Afrických Štúdií Londýnskej Univerzity. Dnes je študentkou doktorského štúijného programu na Ústave religionistiky FF MU, kde sa venuje stredovekému japonskému buddhizmu. Súčasne vyučuje japonský jazyk na Ústave jazykovedy FF MU, a zaujíma ju všetko, čo sa len mimochodom týka východných kultúr a náboženstiev.

### ZENOVÁ KALIGRAFIA: TRÉNING ALEBO UMENIE?

#### ÚVOD

Kaligrafia, ako ju poznáme v našich zemepisných šírkach, sa vzťahuje k detailnému a dôslednému krasopisu.

Pôvod tohto slova nachádzame v gréčtine, a doslova znamená *krásne písmo*. Často praktikovaná v kláštoroch, kaligrafia sa vyznačovala nepravidelnosťou vo veľkosti písma, jeho štýle a farbe. Úlohou týchto zámerných odlišností bolo prostredníctvom okrášlenia časti písaného prejavu zdôrazniť a vyzdvihnúť dôležitosť celého textu. Týmto spôsobom západná kaligrafia dokonale stelesňovala význam slovného spojenia *krásne písmo*.

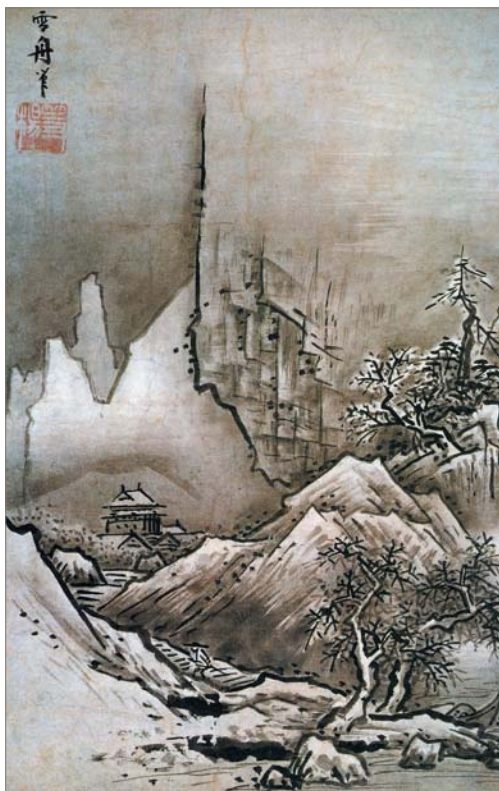
Východná kaligrafia nás naopak zaujme svojou jednoduchosťou a jednofarebnosťou, ktorá je daná používaním tých istých materiálov už celé stáročia. Čínskemu alebo japonskému kaligrafickému majstrovi stačí k vykonávaniu jeho umenia papier, štetec zo zvieracích vlasov, a tuš *sumi* 墨. Japončina je rovnako ako aj čínština písaná v piktografických a ideografických znkoch, ktoré sa tradične písali zvislo zprava doľava. Každý znak stojí samostatne, a je rovnako veľký ako všetky ostatné znaky v texte. Nejednotnosť v písme a štýle by v celom dokumente pôsobila disharmonicky, naopak dodržiavanie spoločných proporcií pôsobilo uhladene a vyrovnané. Len ojedinele boli v kaligrafii používané iné farby než tradičná čierna, ktorá bola v kontraste s belobou papiera dokonale schopná vyjadriť požadovaný obraz. Zároveň je potrebné spomenúť, že napríklad japonský majster Hakuin Ekaku 白隠慧鶴 (1685–1769) použil v niektorých svojich kaligrafiách červenú farbu, ktorá mala zdôrazniť určitý aspekt celého diela.

Táto práca sa zaoberá japonským kaligrafickým umením, presnejšie povedané myšlienkou využitia kaligrafie v zenovom tréningu. Bola kaligrafia umeleckým alebo náboženským prejavom? Bola praktickou súčasťou zenového tréningu alebo len kratochvíľou, ktorou si majstri len tak mimochodom krátili čas? Aká bola väzba medzi zenovými mníchmi a umením kaligrafie? A prečo boli vlastne mníši školy zen takými výnimočnými kaligrafmi?

### JAPONSKÁ KALIGRAFIA A BUDDHIZMUS

Japonská kaligrafia sa nazýva *šodó* 書道, a v doslovnom preklade znamená *cesta písma*. Niekedy sa tiež nespávne nazýva *hitsuzendó* 筆禪道, čo môžeme síce preložiť ako *zenová cesta štetca*, *hitsuzendó* avšak označuje len jeden zo smerov zenovej kaligrafie. Tradícia *hitsuzendó* bola založená teprve na konci 19. storočia, čo je tiež jeden z dôvodov, prečo pripomína viac pokus o kategorizáciu kaligrafie a jej štýlu, než všeobecné označenie pre kaligrafiu ako takú. Ďalšie z nesprávnych označení pre japonskú kaligrafiu je slovo *zenga* 禪画. Opäť, jeho znaky síce doslova znamenajú *zenová maľba, obraz*, jej tradícia bola však založená až v období Edo (1603–1868), čiže vzhľadom na dejiny japonskej kaligrafie pomerne neskoro. Napriek tomu ostáva pravdou, že aj v literatúre dochádza relatívne často k zamene týchto dvoch označení.

Pre uvedenie kaligrafického umenia do Japonska neexistuje jednoznačný dátum. Môžeme ale povedať, že sa tak stalo s príchodom buddhizmu v 6. storočí, kedy boli do Japonska privezené čínske buddhistické texty, sútry, písané- ako inak- kaligrafickým štýlom. Čínski buddhistickí mníši sa odnepamätí venovali kaligrafii, nakoľko prepis sútier bol považovaný za činnosť, ktorá mala priniesť posmrtné zásluhy v niektorom z buddhistických rájov. Kaligrafia v Japonsku bola teda, rovnako ako aj v Číne, od svojho samého počiatku neodlučne spätá s buddhistickým učením a jeho predstaviteľmi. Nie je prekvapením, že japonská kaligrafia vychádza z praxe čínskych kaligrafických majstrov, keďže Ríša strediu bola ríšou vzdelanosti a kultúrnej inšpirácie pre Japonsko. V priebehu japonskej histórie sa opakovane vyskytovali obdobia, počas ktorých Krajina vychádzajúceho slnka striedavo vzhliadala k Číne ako ku svojmu veľkému príkladu, a naopak obdobia, kedy boli všetky kontakty s kontinentom prerušené. V Číne to boli predovšetkým buddhistickí mníši a konfuciánski literári, ktorí sa venovali umeniu kaligrafie, a práve prostredníctvom mníchov sa toto umenie dostalo aj do Japonska. Kaligrafia sa v Japonsku rýchlo rozšírila, najmä medzi cisárskou rodinou a dvorskou šľachtou, a v neposledom rade medzi stále sa rozrastajúcimi radmi buddhistických mníchov. Ako jedna z foriem čínskej kultúry a čínskeho učenia sa však tešila najväčšej obľube práve medzi mníchmi buddhistické školy *zen* 禪, ktorého učenie priamo vychádzalo z učenia čínskeho *čchanu*.



□ Seššú: Krajinomaľba (za povšimnutie stojí zvislý pás v strede hory, namaľovaný akoby mimochodom... alebo úmyselne?)

### NEVERBÁLNE PREDANIE PODSTATY ZENOVÉHO UČENIA

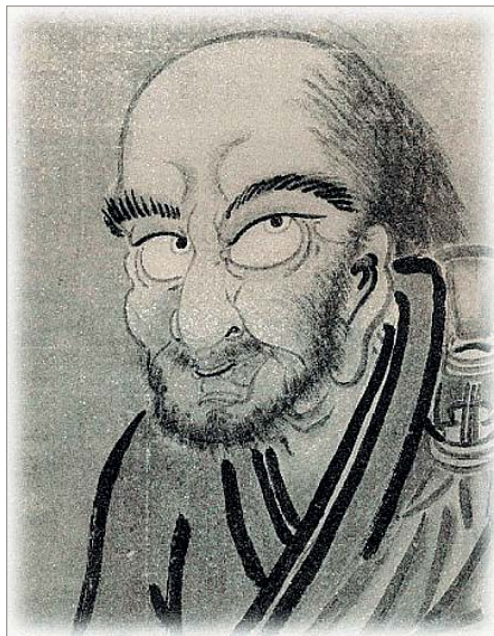
Slovo *čchan* pochádza zo sansrského slova *dhjána*, ktoré znamená *meditácia*. Meditácia v sede, *zazen* 座禪, bola ústrednou témou a základnou náboženskou praxou v učení japonskej školy zen. Existuje legenda, predávaná medzi študentami zenu, ktorá siaha späť k samotnému historickému Buddhovi Šákjamunimu. Ten raz miesto rozpravy o učení Dharmy pred svojimi poslucháčmi len zodvihol v ruke kvet a pootočil ním, čím bez slov predal podstatu svojho učenia, ako aj učenia zenu. Nikto, až na jedného z prítomných, však toto gesto nepochopil, všetci čakali, kým Buddha prehovorí. Nikto až na jedného, Buddhovho žiaka Kášjapu, ktorý sa po Buddhovom čine postavil, poklonil sa mu a odišiel. Kášjapa sa týmto stal po Buddhovi Šákjamunim druhým zenovým patriarchom. Podľa tradície zenu bolo práve toto neverbálne Buddhovo gesto prvým čisto zenovým momentom v histórii buddhizmu. Bódhidharma 達磨 (Daruma po jap.), legendárny zakladateľ zenového buddhizmu a prvý čínsky patriarcha, vyjadril podstatu celého zenového učenia v jednej jedinej básni o štyroch veršoch. Jej prvé dva verše po japonsky znejú *kjóge betsuden, furjú mondži* 經外別伝、不立文字, a v preklade znamenajú *predávanie Dharmy mimo textov sútier, bez závislosti na slovách a písomnostiach*. Iné motto, ku ktorému sa zen často vzťahuje, je *išin denšin* 以心伝心, čiže *predávanie učenia*

*od mysle k myslí* (alebo do srdca k srdcu). Toto sú základné princípy zenového buddhizmu, ktoré boli po stáročia dodržiavané bezo zmeny. Zenová kaligrafia je, rovnako ako Buddhovo otočenie kvetom, predanie podstaty zenového učenia bez závislosti na textoch sútier, je to najpriamejšie a najjednoduchšie vyjadrenie základného princípu školy zenu- bez nadmemných slov a inštrukcií, ale priamo, jasne a zreteľne.

Zen nekladie dôraz na nekonečné štúdium a opakovanie buddhistických textov, ale snaží sa primäť študenta k hľadaniu hlbšej, skutočnej pravdy, ktorú môže nájsť iba v sebe samom. Nie v sútrach leží poznanie, ale v našich každodenných skúsenostiach a skutkoch. Zen sa snaží odviezť pozornosť mnichov od kláštorného tréningu, od lipnutia na zásadách zdôrazňujúcich priority štúdia sútier a ich neúnavných obhajcov. Bol ako kladivo, ktoré rozbíjalo stenu naučeného poznania a hľadalo, čo a či vôbec – je za tým. Napádal knihomolstvo a nútil študentov nahliadnuť hlbšie a uvidieť povahu ľudskosti ako takej. Zen si kladol za cieľ spochybniť všetky zásady s cieľom odhaliť hlbšiu pravdu o prirodzenej podstate vecí okolo nás.

V tejto snahe zenoví majstri a ich učiteľské metódy neraz prekračovali všeobecne uznávané spôsoby výuky, čo spôsobilo, že zen je často opisovaný ako neobalený, nelútoštný, drsný, a dokonca krutý – najmä v spojení s výkrikmi a údermi čínskeho majstra Linčiho 臨濟 (?–867). Akoby krédom zenových majstrov bolo *čím priamejšie a šokujúcejšie učiteľské metódy, tým účinnejšia a rýchlejšia cesta k študentovmu pochopeniu*. Zenová kaligrafia mala mať podobný efekt, jej cieľom bolo komunikovať žiakovi myšlienku priamo, jednoznačne a bez okolov. Tak, ako história zenu započala prostredníctvom Buddhovho vizuálneho odkazu, tak aj kaligrafia mala naplňať to isté poslanstvo.

Kaligrafia stelesňovala spôsob komunikácie medzi majstrom, a jeho žiakmi; medzi maľujúcim a pozorujúcim. Na pohľad jedno-



□ Majster Linči

HISADŪM / to ORCHARDS

duchá- až primitívne jednoduchý čierny tuš dopadajúci na čistý biely papier, a niekoľko ťahov štetcom namaľovaných rôznou intenzitou a silou. Každý ťah štetcom mal vlastný symbolický význam. Napriek tomu sa niektoré kaligrafie javili ako nedokončené alebo napoly prázdne. Tiež mohli obsahovať element, ktorý sa zdal, že tam vôbec nepatrí (obr. 2). Námetom kaligrafie mohli byť dávní čchanoví alebo zenoví majstri (obr. 1, 4), niekoľko znakov, ktoré mali priniesť či už šťastie (obr. 3), alebo poznanie a prebudenie pre toho, kto sa na kaligrafiu díva. Kaligraf mohol tiež čerpať inšpiráciu z ľudových povestí a nakresliť nejaké zviera, ku ktorému sa viaže poučná legenda (obr. 5). Kaligrafia sa takto stala zosobnením zenovej hádanky *kóan* 公案, ktorá sa vyznačovala nelogickosťou svojho riešenia. Na jej zodpovedanie bolo potrebné, aby študent prekonal rozlišujúce nahliadanie sveta a svoje duálne zmyšľanie, len tak mohol prísť so správnou, resp. vhodnou odpoveďou. Azda najznámejší kóan od už spomínaného majstra Hakuina je *ako znie tlesknutie jednou rukou?*. Kaligrafia je maľovaný *kóan*, a študent zenu je tým, kto si má zodpovedať otázky významu, nedokončenosti alebo nedokonalosti danej maľby. Meditácia v sede, *zazen*, je aktivita, ktorá je stelesnením zenu. *Kóan* je jeho verbálne vyjadrenie, a kaligrafia je jeho obrazom. Všetky tri cesty sú rovnako efektívne a majú rovnaký cieľ- priviesť praktikujúceho k poznaniu, precitnutiu a pochopeniu. Je to divák, pozorujúci kaligrafiu, koho úlohou je naložiť s jeho obsahom.

## ZENOVÝ TRÉNING ALEBO UMENIE?

Život v zenovom kláštore zahŕňal veľa povinností. Mnisi delili svoj čas nielen medzi tradične zaužívané štyri meditačné sedenia denne, spievanie sútier a zbieranie almužien. Zároveň sa venovali aj manuálnej práci- medzi najzodpovednejšie patrila funkcia kuchára *tenzo* 典座, ako aj služba v kuchyni, upratovanie kláštora a jeho okolia, vrátane hrabania listia v záhradách či čistenia toaliet. Prvé čchanové chrámy totiž neboli podporované štátom, a mnisi si preto museli zabezpečiť obživu sami. V návaznosti na túto skutočnosť bola v čchanových kláštoroch zavedená tradícia manuálnej práce, v súvislosti s ktorou sa čínsky majster Paičang (720–814) preslávil výrokom *deň bez práce je dňom bez jedla*<sup>1</sup>. Každá z týchto činností, keďže bola súčasťou chrámového tréningu, mala byť vykonávaná v meditácii, v nepretržitej koncentrácii mysle. Meditácia neprebíhala len počas *zazenu* v meditačnej sieni, ale počas celého dňa, v priebehu každej aktivity. Súčasťou chrámového tréningu bolo samozrejme aj vzdelanie v oblasti buddhistického učenia, ktoré zahŕňalo aj štúdium a prepis sútier, čiže kaligrafiu. Hakuin zdôrazňoval, že *tichá meditácia v sede nestačí na dosiahnutie prebudenia; zen musí byť praktizovaný počas všetkých denných aktivít*<sup>2</sup>. Jeho kaligrafia, ktorej centrálnou časťou je zvýraznený znak *stred*, bola vyjadrením tohto ideálu.

Kaligrafia mala teda dvojakú úlohu: ako obrazové vyjadrenie *kóanu* slúžila jednak na vyjadrenie mníchovho stupňa pochopenia zenového učenia; a na druhej strane jej forma prezrádzala stav mysle písajúceho, hĺbku jeho koncentrácie. Každý ťah štetcom prezrádzal mentálny stav kaligrafa, jeho vyrovnanosť a vnútornú harmóniu. Kaligrafia nemala prezrádzať tuhosť a strnu-

losť, ale naopak ľahkosť a spontánnosť, a práve praktizovaním kaligrafie sa mních cvičil v koncentrácii. Každá kaligrafia tak zároveň svojou priamosťou a nemožnosťou nápravy vyjadrovala buddhistickú myšlienku dôležitosti každého okamihu. Súčasne bola stelesnením idey príčiny a následku – každá kaligrafia bola následkom cvičenia v meditácii, rovnako ako každá *nepodarená* kaligrafia bola výsledkom nedostatočného tréningu.

Zenový majster Dógen 道元 (1200–1253) povedal, že *praktizovať a pochopiť cestu dávnych buddhov znamená uvedomiť si ju v nás samých*<sup>3</sup>. Iba prostredníctvom tréningu a praxe je možné poznanie. Vyjadrením tréningu je meditácia a vyjadrením prebudenia je, okrem iného, zenová maľba. Maľba, kaligrafia, ktorá je taktiež, akoby mimochodom, stelesnením základného odkazu zenového učenia – predávania učenia bez závislosti na knihách a textoch, v jeho najjednoduchšom prejave.

1 Kazuaki Tanahashi (1984) *Penetrating Laughter: Hakuin's Zen and Art*. New York: The Overlook Press, s. 93.  
2 Addiss Stephen (1989) *The Art of Zen: Paintings and Calligraphy by Japanese Monks 1600-1925*. New York: H.N. Abrams, s. 115.

3 Hui-Jin Kim (1975) *Dogen Kigen: mystical realist*. Tucson: University of Arizona Press, s. 70.

# MARCELA ZEMANOVÁ

\* 28. 09. 1981, Vysoké Mýto  
marcelli@email.cz



ancienne élève de la Faculté de pédagogie de l'Université Masaryk à Brno, diplômée en Arts plastiques et Langue et littérature françaises  
à partir de 2005 doctorante en Arts plastiques à l'Université Masaryk  
à partir de 2006 également doctorante à l'École doctorale Arts plastiques, esthétique et sciences de l'art de l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne  
en ce moment elle élabore sa thèse intitulée *Le tabou féminin dans l'art contemporain (contexte social et artistique, présentation des femmes artistes contemporaines et actuelles)*  
son à propos *Gnóthi seauton*

## L'INTIME ET LE FÉMININ DANS L'ART

A *propos*, on se concentre sur la féminité dans le contexte de l'époque contemporaine mais on oublie souvent de se rappeler des racines, des bases du féminin, de se référer à l'archétype et aux liens intimes féminins.

Au début de sa jeunesse la femme trouve son côté féminin comme un fait gênant. Elle essaie de le cacher et de le transformer dans une forme qu'elle est capable d'accepter. Son potentiel féminin attend donc de se laisser découvrir, ce qui se passe tout au long de sa vie.

### I. LE CORPOREL ET L'INTIMITÉ

#### I.1 L'intime

Le caractère naturel de l'homme est la protection, au moins d'un petit morceau, de son intimité. Ce territoire secret est le vrai reflet de son propre soi. Ce sont des rêves, désirs, éclats d'idéaux et modèles gagnés à force de prier auprès de notre univers intérieur, qui se mélangent avec les doutes, angoisse, nervosité et attitude critique par rapport à sa propre réussite. Cependant, tout ce qui se cache sous le titre du privé peut être seulement vu et compris que par l'individu à qui cet espace intime appartient.

Dans l'encyclopédie Le Petit Robert on découvre ce qu'est l'intimité:

#### *L'intime*

- qui est contenu au plus profond d'un être
- qui lie étroitement par ce qu'il y a de plus profond
- qui est tout à fait privé et généralement tenu caché aux autres

L'asile intime représente la position inchangeable dans la vie de l'individu. C'est le

seul endroit où l'on peut s'abriter et contempler, tranquillement, affranchi du cours de passage du quotidien.

L'intimité est une dénomination fragile pour les contenus délicats. Si l'on se prononce au nom privé de la thématique, on doit prendre en considération le fonctionnement de ce *mécanisme délicat*. On comprend par l'intimité ce qui est caché sous le regard de l'entourage et en même temps exposé aux sens de l'individu.

Au cours de l'étude des femmes artistes, on peut se rendre compte que justement l'espace intime sert souvent de source

d'inspiration pour l'oeuvre naissante. Les images du privé portent cependant le message de la transformation – l'information où le privé devient public.

Quand je regarde et suis le développement de la création de certaines femmes artistes, je peux déterminer quelques types d'artistes pour qui l'intimité est entrée dans le champ de la création en tant que coefficient d'inspiration.

#### 1) *Information clef*

Tout d'abord, il s'agit des femmes auteurs à qui un certain moment passé dans le privé est devenu l'événement clef de leur travail, et à qui un certain ouvrage a ouvert une nouvelle porte de connaissance.

#### 2) *Inspiration constante*

Ensuite, ce sont elles qui sont inspirées par l'intimité au cours de toute leur création. Elles ne changent pas l'orientation, elles restent conservatrices dans le domaine d'exhibition de leurs contenus intimes.

#### 3) *Développement naturel*

Enfin, ce sont les femmes artistes qui, pendant le développement de leur oeuvre, n'ont pas abordé le sujet du privé. Elles l'ont séparé du travail de l'artiste et elles arrivent naturellement avec l'âge vers un certain témoignage.

Si j'associe ma création au privé, j'apporte donc à l'oeuvre une authenticité plus forte, plus influente et probablement plus suggestive pour l'oeil du spectateur de l'artefact final. Tout consiste dans l'approche de l'auteur qui crée une oeuvre d'art. Le privé en tant qu'inspiration peut rester une simple inspiration parce que dans l'art fonctionnent les pouvoirs de l'imagination et souplesse de l'idée porteuse qui naît dans l'oeuvre sous différentes formes. Il peut ainsi changer l'impuls original produit par l'intimité, le couvrir ou l'insérer dans un autre niveau sémantique. L'art peut tromper, dans le bon sens ou péjorativement. Quand l'auteur maîtrise les sens du futur spectateur de son oeuvre artistique, cette dernière devient l'intermédiaire de sa volonté. Comme s'il avait enchanté les sens de celui qui entre en contact avec sa création. L'enchantement, n'est-il pas le but de chaque artiste?

Si je parle de l'art féminin, n'est-il pas vrai que l'enchantement, ou *la féerie*, soit lié avec la polarité féminine? C'est la femme qui est souvent le médium puissant dans le domaine de la magie.

ISADŮM / to ORCHARDS

C'est la femme qui est souvent dans les légendes une sorcière ou magicienne plus puissante que l'homme. Pourquoi? Peut-être que grâce à un grand lien avec les différents éléments naturels, la femme-mère, peut bénéficier d'une grande absorption d'énergie, et ainsi provoquer une résonance beaucoup plus puissante vers l'univers externe. C'est pourquoi la femme-artiste, peut-être inconsciemment ignorante de cette connection, est capable démontrer une confession plus essentielle.

Le tableau intime peut n'être qu'un seul souffle, aspiration – respiration, comme dans l'oeuvre de Guiseppa Penone. Celui-ci transforme en artefact aussi le toucher. L'oeuvre d'Adriena Šimotová, dont on va parler plus tard, est également liée au vécu tactile.

### I.II Dimension symbolique

On apprend à comprendre notre univers intérieur. On devient sage. On se réveille.

*Ce mon moi*, le message privé caché et fragile, résonne dans le contenu de l'approche sensible de l'artiste ou femme-artiste. Renaître dans l'oeuvre est le plus grand miracle de l'harmonie de l'intimité.

*...et si c'est la sagesse que tu veux, marie l'esprit à l'âme, c'est-à-dire marie l'action à la passion, l'audace à la sagesse, l'énergie à la profondeur... et invite tous les aspects de la psyché au „hieros gamos“, ce mariage sacré.*

(Estés, 2007, p. 29)

Clarissa Pinkola Estés est une des auteurs qui découvrent ce qu'est l'espace intime de la femme. Elle parle de l'archétype féminin qui célèbre l'âme grandiose presque divine de la femme. Sa fameuse *femme sauvage* nous rappelle cette dimension symbolique qui est présente dans chaque oeuvre d'art travaillée par une femme-artiste. Je trouve que dans le travail artistique féminin, il s'agit toujours d'énergie liée à la *profondeur* (comme elle l'écrit) qui se relève de l'oeuvre. Il faut juste accepter l'approche intime et très fragile qui y surgit. Quand on observe l'artefact on a une sensation de vertige, pas physiquement mais plutôt dans un vécu physique lié à la sensation psychique. Parfois on se retrouve devant un tableau ou objet qui nous éblouit, c'est peut-être là où on vit notre *hieros gamos* – mariage sacré où on entre dans l'oeuvre et découvre l'aspect spirituel, la trace laissée par l'auteur en tant que guide de notre voyage à travers l'oeuvre.

## II. FEMMES-ARTISTES INTIMES

### II.I Intimité truqueuse

Quand on regarde le champs artistique on peut souvent s'assurer de l'épreuve d'intimité. *Annette Messenger. L'une des premières à avoir manifesté ses mythologies personnelles à l'intérieur de la création artistiques des années 70.* (Lebovic, 2004, p. 16) Messenger est une femme artiste qui s'approprie son espace intime et personnel ouvertement sans scrupule. Souvent même le pronom personnel est présent. On se souvient de ses oeuvres d'art appelées *Mes Clichés, Mes Trophées, Mes Ouvrages* etc. De la même façon, elle (et on) décline aussi l'artiste même. *Annette Messenger Artiste. Collectionneuse. Truqueuse. Les Messagers.* Ses travaux projettent le *je* intime sur la scène d'art.

Comme si elle s'était retrouvée dans l'énonciation intime. Elle mélange des sentiments avec des cauchemars. Elle fait rire et exprime l'angoisse en même temps. Dans cette formulation



□ Elian Lou, hubotisk, rozmer 32x22

artistique on reconnaît une spécificité de la création féminine. Annette Messenger est l'exemple d'un artiste qui extériorise et essaie de saisir ses propres vécus et impressions grâce aux notes de son journal, morceaux de souvenirs étranges, bref, de motifs personnels.

*Je suis partie de l'intime, du secret, des cabinets de curiosités, des vitrines, tout en animant beaucoup l'esthétique et l'atmosphère des carnivals, des spectacles de rue, du cirque, ce qui semble paradoxal, mais j'en suis pas à une contradiction près.* (Messenger in Duplaix, 2007, p. 170) Comme elle le confirme, ses inspirations se mélangent. Pourtant, l'auteur évoque ses pensées en les rangeant avec une certaine tendresse. Le messenger veut dire également *le courrier*. C'est à nous, spectateurs, de découvrir les messages intimes transmis par l'auteur qui utilise des pratiques dites féminines – broderie, couture, dessin etc.

### II.II Intimité sincère

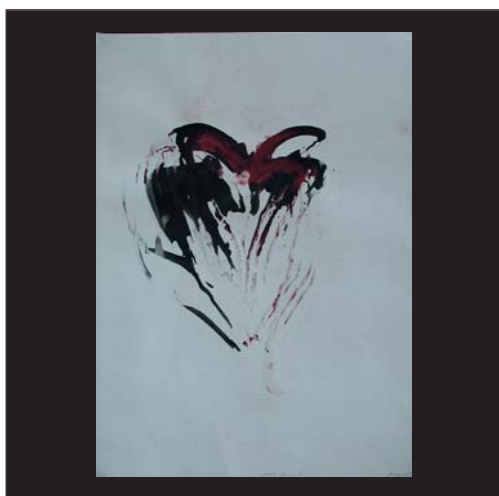
Une autre femme Adriena Šimotová (1926) est remarquable pour son oeuvre intime. Elle est l'un des plus grands personnages de la scène artistique tchèque de la deuxième moitié du 20ème siècle. Ses gravures, dessins, peintures et objets rayonnent. Les empreintes de corps faites avec le pigment décrivent l'espace personnel de l'auteur. Les fragments de silhouettes enchantent le papier perforé ou papier-calque. Šimotová raconte sa vie à travers la manière légère et fragile, ce qui est souvent renforcé par la transparence du papier. Sa recherche de l'identité et du sens de l'existence humaine se reflète également dans sa poésie:

*Si tu regardes la direction „au-delà de“ tu marches en sûreté et ta solitude est en même temps ta liberté. Hélas toutefois si tu lances un regard „sous“ tes pieds sur le chemin où tu marches. Après la solitude devient si vaste, autant de notre monde que même un autre mouvement de l'avant-pied est un geste surhumain...*

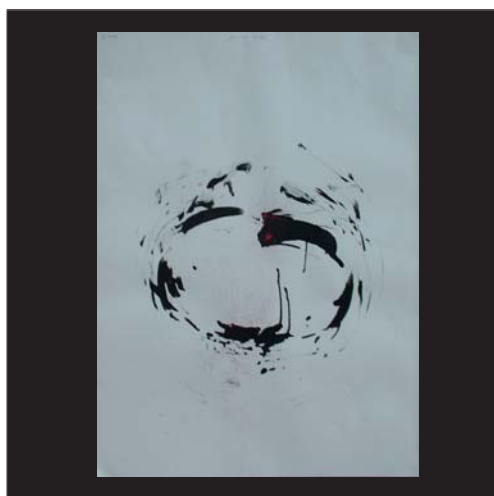
(Šimotová, 1994, p. 16)

L'intimité est une partie de nous-même. La présence physique du corps nous rappelle des vécus originels. Certains cachent leur espace privé, certains le montrent et ne se privent pas du plaisir de s'exhiber. Šimotová parle de *la solitude* et il me semble que l'isolement est un moment que l'on doit vivre pour atteindre la compréhension de l'intimité. A la fin nous





□ Srdce, 70x100, tus, pigment..rok 2007



□ Bez názvu, 70x100, tus, pigment..rok 2007

sommes seuls ou seules pour déchiffrer notre terre secrète et privée. Cela représente une grande importance pour la vie de la femme. Une fois découverte et accueillie, une âme de jeune fille doit saisir un nouvel état féminin, celui de jeune femme, mère, grand-mère, une femme sage et respectueuse etc. La transformation de l'intimité féminine est très délicate.

### II. III Intime et corporel

Dans l'art, si l'on généralise, le thème de l'intimité est devenu primordial pour toute une génération d'artistes, et cela a été lié au contexte sexuel. Elisabeth Lebovici le précise: *La sphère intime de la sexualité est devenue l'objet depuis des années 90, à la fois d'un discours normatif et d'un discours revendicatif.* (Lebovici, 2004, p. 19) On pourrait donc dire qu'il s'agit d'une approche essentielle pour l'oeuvre de certains artistes. En République tchèque les années 90 présentent une nouvelle génération de jeunes femmes-artistes qui reprennent les approches artistiques et se laissent inspirer par la philosophie de l'occident. Une fois la Chute de Mur de Berlin et la Révolution de velours en 1989 passées les artistes découvrent ce qu'est la liberté: la liberté d'expression. Evidemment, l'exhibition de l'intimité y joue un rôle important. L'exhibition de la sexualité était importante dans certains ouvrages d'artistes tchèques: Veronika Bromová, Lenka Klodová ou Jana Štěpánová, ou même des Slovaques comme Aneta Mona Chisa et Lucia Tkáčová.

Pour confirmer une certaine envie de cet exhibitionnisme, on peut évoquer le biomorphisme de Louise Bourgeois qui énonce son rapport du *dedans – dehors*. [...] *Dans cette liaison étroite entre le moi et le monde, l'anatomie subit des transformations radicales par fragmentation, amputation, mutilation: yeux, jambes, mains... Matière première fondamentale – „Pour moi, la sculpture est le corps, mon corps est ma sculpture“, déclare l'artiste.* (BA Editions, 2008, p. 26-27) C'est donc la preuve de l'intimité déclarée par le corporel et introduite dans l'oeuvre d'art.

Exprimer ou montrer ses sensations envers le territoire intime implique de bien connaître son physique et bien ressentir son psychique. Que cela soit femme-artiste discrète dans ses techniques artistiques, ou celle qui ne s'arrête pas devant les conventions, il est évident que l'intime et le privé ont une im-

portance considérable pour l'inspiration de la femme-artiste. Etre spectateur du corps nu exposé, ou de fragments ou de traces rappelant le vécu intérieur; n'a aucune différence dans le champ de l'intime féminin. L'essentiel est de transmettre le message, *être messenger*.

### BIBLIOGRAPHIE:

- Dir. DUPLAIX, S. *Annette Messenger: Les messagers* 1ère éd. Paris: coédition Centre Pompidou/Éditions Xavier Barral, 2007. 608 p. ISBN 978-2-91517-323-9.
- ESTES, C. P. *La danse des grands-mères*. 1ère éd. Paris: Grasset, 2007. ISBN 978-2-246-72311-0.
- LEBOVICI, E. *L'intime*. 1ère éd. Paris: Edition Ecole nationale beaux-arts – Edition D'Art en questions, 2004. ISBN 2-84056-146-8.
- ŠIMOTOVÁ, A. *Uvnitř – vně*. 1. vyd. Praha: Trigon, 1994. 27 s. ISBN 80-85320-46-0.
- Hors série du Beaux Arts Magazine: *Louise Bourgeois au Centre Pompidou*. 1ère éd. Paris: Beaux Arts Editions, Avril 2008. 67 p. ISBN 978-84278-591-8.

### České résumé:

#### INTIMNÍ A ŽENSKÉ V UMĚNÍ

Přirozenou vlastností člověka je uchránit si alespoň kousek svého soukromí. Toto tajné území je pravým odrazem vlastního já. Intimita je křehkým pojmenováním pro křehké obsahy. Během studia ženských autorek si lze uvědomit, že právě intimní prostor bývá často používán coby inspirační zdroj pro vznikající díla. Obrazy ze soukromí však nesou zprávu transformace – soukromé se stává veřejným. Lze určit několik typů výtvarnic, jímž intimita vstoupila do tvorby coby inspirační modul a stala se klíčovou informací, neustálou inspirací, či přirozeným vývojem díla autorky. Umělkyně inspirující se intimním zázemím zastupují Annette Messenger či Adriena Šimotová; nelze však opomenout i porevoluční generaci umělkyní v Čechách experimentující s tělesnou intimitou. Ať už se jedná o výtvarnice pracující a vyjadřující se k intimitě diskrétní formou, nebo o ty, kterým konvence nezabrání okázale exhibovat své soukromí, je zřejmé, že *intimní a důvěrné* má pro umělkyně podstatnou inspirační hodnotu. Ta jim umožňuje být *poslem ženské přirozenosti*.

## LUCIE BARTOŇKOVÁ

\* 11. 4. 1982 Brno  
lu28@centrum.cz

Studium: Pfd MU, Brno – Výtvarná výchova, vizuální tvorba  
**Velbloud a Lunda:** <http://www.youtube.com/watch?v=O7r1UbdBQqw>



## DUCHOVNÍ SVĚT NEŽIVÝCH VĚCÍ V PROSTORU

*Baví mě zachránit věci těsně před tím, než se propadnou do zapomnění, pozvednout je do jakési vyšší formy bytí.*  
 František Skála

Recyklace (z anglického slova recycling = recirkulace, vrácení zpět do procesu) znamená znovuvyužití, znovuuvedení do cyklu. *Recyklace* je výraz pro takové nakládání s *odpadem*, které vede k jeho dalšímu využití. Recyklace umožňuje šetřit *obnovitelné* i *neobnovitelné zdroje* a omezuje zátěž *životního prostředí*. V původním slova smyslu se recyklací rozumí vrácení do procesu, ve kterém odpad vzniká – tedy pro původní účel a stejný systém. Lze ji považovat za strategii, která opětným využíváním odpadů šetří přírodní zdroje a současně omezuje zatěžování prostředí škodlivinami. Recyklace umožňuje zajištění zásob v případě absolutního nedostatku, snížení nákladů při stoupajících cenách surovin a snížení ekologické zátěže prostředí odpady.

Část dizertační práce s názvem *Sakrální instalace v současné vizuální komunikaci* reflektuje současné výtvarné umění, které nějakým způsobem reaguje na téma recyklace a instalace... Součástí této práce je několik projektů, které řeší návrat a zapojení sakrálního umění (a to nejen v původním významu), do současné vizuální komunikace v několika prolínajících se liniích. Zároveň předpokládá aktivní účast umělců na konkrétní realizaci.

Téma recyklace není myšleno jen v rovině ekologické, ale i etické. Je to jakési léčení starého, zpravidla užitého umění, které zdánlivě ukončilo svůj život. Říká se, že Bůh na svět seslal boží dary každý den a každému... lidé jen nevědí, jak s nimi naložit.

Prvotní lidé vyhranili bez psaných tradic víru, ve které duchové nebo duše zavádají příčinu života v lidských tvorech; malují duši jako přízrak, podobný páře nebo stínu, který může přesídlit z osoby mrtvé na živou, do rostlin, zvířat a do neživých předmětů. Chtěli vysvětlit důvody spánku, sny, vytržení a smrt; rozdíl mezi žijícím a mrtvým tělem a přírodou.

Existuje umělecké dílo nebo zkratka jen obyčejný předmět, který ani uměleckou hodnotu nemá, ale našel si v tom svém *životě* své místo a měl štěstí, protože si ho třeba někdo oblíbil a povýšil ho na jakousi svou osobní věc, která do sebe přijala část lidské duše. Velice mě osobně potěšila odpověď současného umělce Františka Skály v jistém internetovém rozhovoru na otázku *Myslíte si, že věci mají duši? Já si to nemyslím, já to vím.*

Já sdílím stejný názor nejen proto, že jako dítě jsem komunikovala se svými hračkami jako s živými osobami, ale proto, že postupem času pro mě tyto předměty nepřestávaly ztrácet onu magickou moc. Neustále se obklopuji věcmi, které jsou pro mě životně důležité a přitom vlastně pro jiného člověka mohou být zcela nepraktické. Proto si myslím, že věci mají svou duši a mnohdy je zcela necitlivě zničíme a násilně pohřbíme... To byl asi největší důvod, proč se zaměřit v mé dizertační práci na toto téma. To vše umocněno mou čtyřměsíční zahraniční stáží, kde jsem najednou viděla, že lidé se starých věcí nezavazují, ale posílají je do oběhu a dávají jim novou možnost realizace... to všechno působení a ovlivňování, kdy mi do cesty přicházely neustálé znamení v podobě nalezených předmětů, snů, poznávání nových lidí a životních změn, uvěřila jsem, že vše se děje formou náhod a náznaků.

Znamení, která mě provázela měla mnoho podob... Do cesty mi neustále přicházely předměty, na které jsem v danou chvíli myslela. Nevěděla jsem zpočátku, jestli je to náhoda, nebo jestli mám skutečně věřit v nějakou magickou moc... Ale potom jsem si řekla: pokud mi opravdu někdo něco naznačuje, zkusím poslechnout... Začala jsem sbírat pohozené, často poničené předměty a pokusila se vrátit je do původního stavu. Znovuožívání předmětu, jeho znovuzrození.



...přemýšlím, proč si  
každý myslí, že jsem příliš  
originální...musím se asi poradit  
s kámoškou...

Ano, věci mají duši... slychala jsem často od lidí, nezávisle na sobě. Pojem *duše* vznikl u primitivních národů, které dosud neměly představy a zkušenosti, které by mohly vysvětlit jinak než představou jakéhosi druhého já, lehčího a pohyblivějšího než tělo lidské, tedy duše. Sen, v němž člověk pobýval jinde, než kde jeho tělo odpočívalo ve spánku, stín, který člověka provázel až na práh jeho chýše, zrcadlový obraz, který odrážel jeho podobu na hladině klidné vody, vedly shodně k této představě. Potvrzením existence duše byla smrt, která odváděla z živého těla to, co je oživovalo. Za tento životní princip byl považován dech, který přestával v okamžiku smrti.

Dech, duše zemřelého, odcházela z jeho těla, aby se usídlila jinde. Přitom zachovávala všechny povahové rysy zemřelého.

Účastnila se, ač neviditelná, dále života svých druhů, zasahovala do něho příznivě nebo rušivě, mohla způsobit úspěch, neštěstí, nemoc. Bylo třeba věnovat jí stálou pozornost a vykonávat vliv na její činnost, naklonit si její přízeň. Tím, že si přírodní síly člověk představoval podle sebe sama, došel k názoru, že příroda je oživena a že přírodní síly jsou sídlem duchů.

Je zvláštní, že některé předměty, které nás obklopují nás nechávají chladnými, zatímco některé pro nás naopak mají často až magickou moc. Chtěla bych prostřednictvím praktické části mé dizertační práce dát těmto nevyužitým a odepsaným předmětům novou podobu, vdechnout jim nový život, dát jim nový smysl a ukázat jim cestu *mezi živé*...



Kotě,  
co tě zere? Jen se mi svěř...

Víš... každému přijdu  
příliš originální. spíš jako...je su ne-  
normální... A žádný už mě nechce, protože  
si občas nanášim rtěnku rovnou na zuby



No,  
byla jsem na rande, ale  
obličila jsem si křivák naruby...  
oni vážně neměli koženkový sako...

Cožeene? Já snad špatně  
slyším!!! Když se rozdával rozum tak  
ty vole musela stát ve frontě na salám!!!

HSADŮM / to ORCHARDS

Každý reálný předmět, činnost či člověkem obývané území (příp. chrám, město) má svůj *mimozemský archetyp* pojatý jako plán či forma *nebo prostě jen* protějšek, *existující na vyšší kosmické úrovni*. Ale kupříkladu člověkem nedotčená území takový archetyp postrádají, jsou součástí *Chaosu*, a pokud mají být obydlena, je nutné je nejdříve zformovat, kosmizovat. V tomto případě zformovat umění, které sice nepostrádá svůj mimozemský archetyp, ale postrádá živý prvek. Je zdánlivě mrtvé, odumřelé a jeho účel zmizel. Ale opravdu jen zdánlivě, neboť toto umění pouze bezvládně leží v prachu a neztrácí naději na své uzdravení.

*Myslím, že největší nedorozumění mezi lidmi spočívá v tom, že si myslí, že umění je nutno porozumět v logických větných souvislostech, tím povrchním způsobem, jak lidé myslí... Úkolem umění však není, aby bylo chápáno ve smyslu plného porozumění. Umění má vstoupit do člověka a člověk do umění. Musí být možné úplné 'prostoupení' v takovém smyslu slova...*

Joseph Beuys

Každé umělecké dílo je nositelem své vlastní zvěsti, má svou vlastní hodnotu, sobě vlastní formu. A u každého se musíme *dotazovat* po jeho osobitosti. Zde začne vznikat dialog, komunikace s uměním. Ve své práci se pokouším kombinovat

předměty denní potřeby s věcmi, které jsou v životě chápány pouze jako pojem. Pokouším se překonat *materialismus* tím, že se ho snažím kombinovat s *duchovností*. *Duchovnost* je, v doslovném smyslu, starost o věci ducha. Je často porovnávána s pozemskostí. Proto mé instalace jsou tvořené povětšinou v grafických programech, které mi umožňují instalovat to, co je v reálném světě nenainstalovatelné. Často kombinuji úpravy v grafických programech i s klasickou malbou, čímž u mě získává ještě (alespoň pro mě) specifický posun k experimentálnímu využití. Poměrně často používám do svých instalací i sebe v různých podobách. Tím se dobrovolně začleňuji do krajiny, která vzniká za objektivem a poskytuje mi zážitky, které jsou téměř nesdílitelné, ale pro mou osobu nesmírně obohacující.

Je krásné dívat se kolem sebe i na místě, které nám přijde už *okoukané*. Stejně tak je krásné dívat se na umělecké dílo, které už zdánlivě známe. Postupným pozorováním zjišťujeme, že neustále nalézáme nové fragmenty, které jsme před časem nevnímali. Jedná se o postupný vývoj naší mysli a ovlivněním naší osobnosti okolními vlivy a momentálním rozpoložením. Stokrát projdete tím samým místem a vždy zaregistrujete nový vjem, přestože si to možná ani neuvědomíme... Recyklace umění umožňuje neustále měnit umění, dávat mu novou podobu a nový smysl... nový fénix vstává z popela a jeho křídla neztratila svůj zlatý lesk...



## JAN KARPÍŠEK

\* 1981 Jihlava



Narozen 1981 v Jihlavě, vyrůstal v jihočeské Třeboni, nyní žije v Brně. V letech 1999–2005 vystudoval Fakultu Výtvarných Umění VUT v Brně, atelier malířství prof. Martina Mainera, kde působil jako technický asistent. Půlroční stáž absolvoval v atelieru performance Tomáše Rullera. Pro jeho tvorbu je charakteristické tematické zaujetí plynutím, erotikou a zejména pak spiritualitou, zabýval se intenzivně meditací a řada maleb je jen záznamem registrování vjemů systému těla a mysli. Obrazy však nevykazují žádnou formální jednotu – tvar tenduje jednou k naivistické ilustrativnosti a grotesce, jindy ke gestické abstrakci. Zabývá se rovněž akční malbou a konceptuálními malířskými performance. Tématem bakalářské i magisterské práce Jana Karpíška byl Čas. V roce 2003 byl oceněn Cenou děkana za vynikající bakalářskou práci za cyklus velkoformátových maleb hartungovského ražení, v roce 2004 mu bylo uděleno 2. místo ve studentské konfrontaci Artkontakt. V témže roce jeho dílo zakoupila Národní galerie v Praze, aby jej během léta 2005 představila na Mezinárodním bienále současného umění v Praze. Od roku 2001 se Karpíšek zúčastnil více než pěti desítek výstavních projektů. Je členem skupiny Punkwa. (Galerie Holec)

### OVŠEM NAPSAT NĚJAKÉ VTIPNÉ **MIMOCHODEM**? TAK TO NEVÍM

Mimochodem nedávno jsem řešil velice, že chtít být vtipný je jaksi pomýlené a znamená to, že se dotýčný bere vážně.

Souvislosti se sítí lidí, kteří jsou zastoupeni v připravované publikaci, je nemálo. (U Hany Babyrádové měla moje milá dělat doktorát, ale po diplomce už jí zlobil zrak. Babyrádové Didaktika výtvarné výchovy si našla místo do mé diplomky. Lucie Bartoňková je nejlepší kamarádka můj nejlepší kamarádky. Přednášky Martina Mrskoše patřily na FaVU mezi mé nejoblíbenější, často působily jako zjevení, jak má probíhat ideální souznění představ studenta o tom, co by chtěl na vysoké škole studovat.

Petr Veselý byl spolu s Radovanem Kutrou objektem mé první seminární práce. Jiné další znám, z povzdálí sleduji, uznávám, potkávám. Jiní neznámí jsou sítí mi podsouvání, jsem u vytržení zejména z Tora Lundvalla



□ Šakuhači freestyle, akryl na plátně, 135x160 cm, 2008, soukromá sbírka, Španělsko

HSADŮM / to ORCHARDS

▶ JAN KARPIŠEK

## KOUZELNÁ OSKERUŠE

- Kouzelná oskeruše, akryl na plátně, 70x55 cm, 2008
- Květ, olej na plátně, 125x80 cm, 2000
- Ježci (Koloběh fázi), olej na plátně, 70x100 cm, 2005



## ZACHARY PEIRCE

\* 24. 8. 1974  
enquires@zacharypeirce.com



### Education

BA Fine Art Degree / Middlesex University / 1993–1996  
Art Foundation / Middlesex University / 1993

### Awards / Exhibitions

2008 ACAVA Open Studios  
Selected for 2008 RBSA Open Portrait Exhibition  
Shortlisted for Royal Academy Summer Show  
2007 ACAVA Open Studios  
2005 CCA Gallery, Cyprus  
1996 BA Fine Art Degree Show, Middlesex University

## PRIPYAT, A SOVIET POMPEII

20 years on, Chernobyl stands as a permanent reminder to the world of what can happen when nuclear power goes wrong. It is now one of the most radioactive regions on the planet with areas that will remain uninhabitable for an estimated 700,000 years. But it also exists, paradoxically, as a place of strange and unexpected beauty. A place where wildlife is actually thriving (the 30km exclusion zone around the power plant is now Europe's largest nature sanctuary). A region returning to an era before humans, a land of forests and wolves. The workers town, Pripyat, has become a modern Pompeii. The hastily abandoned Soviet buildings are now frozen in time as radioactive animals move in, radioactive trees grow inside and the concrete slowly crumbles.

A lot of my recent work is about Chernobyl and Pripyat. My paintings of buildings in the region try to convey the atmosphere of decay, abnormality and threat.



Chernobyl Landscape, oil on canvas, 170cm x 140cm – 2006

|| SADUM / to ORCHARDS



□ Chernobyl Landscape, oil on canvas, 219cm x 119cm – 2008



■ Painting preparation / ■ Pripyat, Chernobyl Exclusion Zone, oil on canvas, 193cm x 173cm – 2008

■ Pripyat, Chernobyl Exclusion Zone, oil on canvas, 102cm x 102cm – 2008 / ■ Pripyat, Chernobyl Exclusion Zone, oil on canvas, 91cm x 61cm – 2008



Student ateliéru kresby FaVU VUT v Brně pod vedením J. Daňka. Později ateliéru grafiky u M. Titlové. Žije a tvoří v industriálním městě Adamov, které ovlivňuje jeho náměty. Zobrazuje především urbanistickou tvář města charakteristickou panelovými domy. Zároveň rozšiřuje tento zdánlivě neaktraktivní námět o další prvky běžného života např. pejsky, rakety, kaktusy a jiné.

## REAL – PLENER – MONDRIAN

Každý z nás jistě navštívil některé sídliště. Mnozí z nás v něm dokonce žijí. Všichni víme, jak takové sídliště vypadá a každý, ač už chtěně, nebo jen tak *mimochodem* pozoruje jeho proměny.

Už od samotného počátku výstavby byla panelové sídliště předmětem mnoha debat a měla své zastánce i odpůrce. Po převratu převládá v jejich posuzování pejorativní tón a v devadesátých letech začala doba jejich vylepšování a zkrášlování.

Tak zvané *humanizace* a *revitalizace* probíhající v poslední době hustě téměř na všech sídlištích po celé republice sebou nesou určité znaky, které se dotýkají i ostatních druhů přestaveb. Humanizace sídlišť, byla dříve pokládána za hlavní úkol, jak hrnaté paneláky *polidštit*, a tak se v různých variantách prováděly



děly bizarní nadstavby, na ploché střechy se přidávaly šikmé střechy sedlové, mansardové, jehlance a věžičky. Z panelových domů zkrátka dělaly něco, co nejsou a navíc bez ohledu na zlepšení funkce domu. Současné revitalizace se nyní, s mohutnou podporou státních financí, věnují především funkčním otázkám domů.

Nejčastějším zásahem do stávající stavby je výměna starých oken, která se nahrazují plastovými. Plastové okno je jedním z důležitých prvků pozvolné proměny staveb, která nepostihuje nejen panelové domy. Nese s sebou ztrátu detailu a hloubku okna nahrazuje plochým vyzněním a funkční dokonalostí. (Otázkou však zůstává, zda by např. funkcionalističtí architekti ze třicátých let nepoužívali právě ona plastové okna a jim podobné doplňky, kdyby v té době již byly vynalezeny.) Tato plíživá proměna všech domů, které na nás již z větší části hledí svými plastovými okny je nyní doprovázena další a o to zřetelnější proměnou. Tou je zateplení fasády a její nové barevné řešení. Jestliže první případ proměny je téměř nenápadný, tak druhý se prezentuje s masivní okázalostí.

Futuristické vize nám předváděly město budoucnosti jako mnohaposchodové křižovatky, na nichž se míjejí zavěšená, nebo volně létající vznášedla labyrintem konstruovaným z odlehčených železných nosníků. Podoba těchto měst budoucnosti měla být výsledkem technických funkcí – v duchu mašinstických představ měl novou podobou krásy vytvořit technický styl nového věku. Smělý rytmus modernismu měl smést všechno vymělkované a ozdobné.

Když se dnes podíváme kolem sebe na to jak se sto let staré představy o 21. století naplňují v praxi, vidíme, že to futuristům vyšlo tak napůl. Duch inženýrské tvořivosti sice skutečně zvítězil a prosadil se naplno, avšak ke škodě věci nám technicky nadaní tvůrci příliš nevnucují žádnou technicistní a krutě prostou podobu novodobé krásy, ale spíš naopak, snaží se podle možnosti vyhovět obecné představě o atraktivním, veselém a útulném prostoru na bydlení a ze všech svých inženýrských sil se pro nás pokoušejí vytvořit něco hezkého.

Funkčnost zateplení je patrně nesporná. Izolace panelových domů, vzhledem k jejich zastaralému provedení a obrovským tepelným ztrátám je nutná k udržení nejen tepelných, ale i konstrukčních vlastností. Na fasádách se však objevují nové barvy, nerespektující původní podklad. Jsou vybírány především na základě dohody společenstva majitelů domu, nebo stavební

firmou provádějící rekonstrukci, která čerpá z omezené typové nabídky stvořené patrně nějakým stavebním inženýrem.

Z estetického hlediska jsou zářivé barvy (a jejich jásavé vzezření) nových fasád hlavními faktory všeobecné spokojenosti s jeho prováděním.

Ve skutečnosti však mechanická tvořivost nenabízí nic víc. Umí nabídnout tři zrcátka uvnitř pouťového kaleidoskopu. Jako samospasitelný návod jak tvořit životní prostředí vedou v konečném důsledku k nudě ještě hroznější, než byla někdejší nenáviděná *nuda šedá*, hroznější o to, že tato nová nuda obsahuje někde ve svých základech odpudivý rys prefabrikované zábavnosti, mechanického zmnožení příjemných počítků, které v nejkřiklavějších případech (nikoli bez vnitřní souvislosti) působí nakonec až trochu halucinatorním či psychadelickým dojmem.

V souvislosti s těmito motivy, které jsou přinejmenším z devadesátí procent pravouhlé, se nabízí srovnání s kompozicemi např. Pieta Mondriana a malířů, kteří prosazovali geometrickou abstrakci.

Promyšlené komponování malířů, často na základně matematických principů, chce např. postihovat abstraktní vesmírný řád. Základní geometrické formy malíři využívají jako nejuniverzálnější prostředky k vyjádření harmonie jak tvarové, tak i barevné. Geometrické obrazce na fasádách domů jsou naproti tomu často bezděčné, jen tak mimochodem uspořádané čtverce, obdélníky, křivky.

Abstraktní umění, ani po tolika letech od jeho objevení pro výtvarné umění většina populace ještě není schopna přijmout za umění. Na domech tato *abstraktní výzdoba* však nikoho neuráží. Vychází to patrně z ambivalence, mezi vnímáním umění jako něčeho vyššího a výzdobou domů, jako pouhou dekorací.

Naštěstí umělec poučený smiřující zkušeností postmoderního vnímání, která před koncem dvacátého století postupně vytlačila modernistickou přísnost z našeho posuzování estetické podoby architektury, je schopen hledat a nacházet cestu k polidštění a skutečnému znovuoživení i takto komplikované a vnitřně poškozených estetických struktur. Takovou cestou je například projekt s názvem: *real – plener – mondrian*

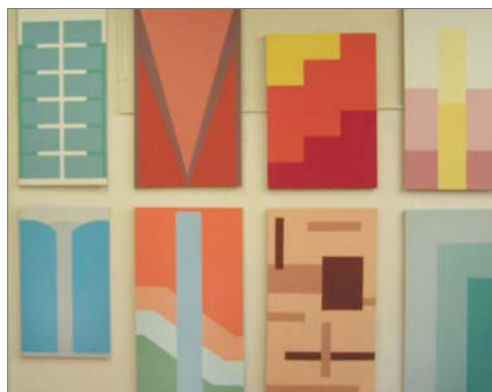
Tvůrcům fasád se sice nepodařilo zvládnout svou roli samozvaných architektů úplně na jedničku a příliš nenaplnili očekávání, které do nich jako do projektantů vizuální podoby města 21. století vkládali někdejší proroci modernismu, ale za to se jim podařilo něco jiného. Jejich činnost umožnila realizovat absurdní umělecké předsevzetí:



*Malíř vyjde se stojanem a plátnem ven, do městské krajiny a realistickým způsobem zachytí viděné. Vytvoří obraz v duchu nejpřísnější geometrické abstrakce rovnou odporovanou ze skutečnosti-z viditelného světa, z fasád panelových domů.*

*Při práci může intenzivně přemýšlet o rozdílu mezi abstraktní a zobrazivou malbou v podmínkách 21. století.*

Na závěr bych chtěl poděkovat svému učiteli Doc. Mgr. Josefu Daňkovi za cenné rady při projektu a při psaní textu.



## MARTINA IBLOVÁ

\* 24. 3. 1980 Stod  
martina.f@email.cz



Jmenuji se Martina Ibllová (roz. Fišerová). Narodila jsem se 24. března 1980 ve Stodě. Vystudovala jsem výtvarnou výchovu na Fakultě pedagogické ZČU v Plzni, doktorské studium na Pedagogické fakultě MU v Brně, poté jsem působila jako učitelka výtvarné výchovy na ZŠ v Praze. Nyní jsem v podstatě mimo chod výtvarného školství, věnuji se rodině a vlastní výtvarné tvorbě. Věci, které se dějí mimochodem, jsou mi velice blízké. Zajímám se o lidskou přirozenost, spontaneitu výtvarné tvorby dětí, hru a náhodu ve výtvarném tvoření.

### NÁHODNÁ ZASTAVENÍ

Náhoda je neuvěřitelným zdrojem inspirace. Velké objevy jsou v řadě případů dílem šťastné či nešťastné náhody. Tyto věci se prostě stanou. Stanou se tak mimochodem. Pocity strýčce při takovém objevu jsou, dle mého názoru, těžko popsatelné a velice individuální. Zřejmě však můžeme obecně říci, že je prvně více či méně překvapen, poté ohromen a zřejmě i šťasten. Někdy ovšem si svůj náhodný objev neuvědomuje a tyto objevitelské pocity tudíž neprožívá, je o ně ochuzen do doby, než dílo náhody prohlédne. Legendy o náhodě se váží například k vzniku abstraktního umění či k Senefeldrovu objevu technologie litografie. Avšak příkladů nejen z oblasti výtvarného umění je celá řada – penicilin, suchý zip, lepicí pásky... Takové objevy, které změnily dějiny, se nedějí denně, nicméně existují i naprosto malé obecně bezvýznamné náhodné objevy, které člověk zažívá při běžném životě, a jsou pro něj zdrojem stejně příjemných pocitů, zdrojem inspirace a mohou pro něj mít obrovský význam, který ovlivní řadu věcí příštích v jeho životě. Stanou se přirozeně.



Vezme-li malé dítě prvně do ruky pastelku, i přes určitou pomoc svého okolí, je pro něj stopa, kterou jeho ruka zanechává pomocí pastelky, naprosto úžasným zážitkem. Malé dítě má samozřejmě těchto zážitků s poznáváním svého okolí nepřeberně mnoho. Prožívá je každé dítě, což těmto objevům v žádném



případě neubírá na významnosti. V tu danou chvíli jsou pro člověka jedinečné, on je prožil poprvé, podporují jeho další chuť k poznávání světa kolem sebe.

Pro člověka je vždy daleko cennější, objevuje-li sám cílevědomě, náhodně nebo je k tomuto objevování citlivě veden, než když je mu poznání zprostředkováno bez objevitelského zážitku.

V pedagogickém vedení, při výchově dětí, či v jakémkoliv jiném rozvoji lidského ducha je, podle mého názoru, velice důležité preferování tohoto způsobu poznání. Poznání, které podporuje zvědavost, otevírá mysl k podnětům z vnějšku a je založené na aktivní účasti jedince.

Prožila jsem zajímavý rok. Byla jsem učitelem. V podstatě mě předchází počínání k tomu dlouhodobě směřovalo. Několik let jsem se na toto povolání připravovala. Jednalo se o přirozený vývoj. Najednou ovšem máte přidělenou, poněkud neosobní, učebnu, vybavenou opotřebovaným nábytkem, do které za Vámi pravidelně docházejí děti – malé, co sotva unesou tašku, větší, ale i zcela velké, co už jsou tak trochu dospělé. Střídají se přesně podle rozvrhových hodin a potkáváte se týden, co týden. Zprvu jsou to anonymní tváře, které postupně poznáváte v davu ostatních, časem je znáte všechny jménem, něco málo o nich víte a tušíte, co od nich můžete očekávat. Během těch týdnů nastávají situace, na které Vás žádná příprava nepřipravila a záleží jen na Vás, jak se s nimi vypořádáte. Na povinnosti, které máte kromě samotné výuky, se zprvu velice soustředíte,

INSADŮM / to ORCHARDS

pote je již plně automaticky. Zřejmě to tak neprobíhá pokaždé, ale v mém případě to tak bylo. Výuce jsem věnovala maximum. Od začátku jsem byla motivována nahromaděnou silou z let příprav. Chtěla jsem předat vše, co jen půjde a dělat tuto práci, co nejlépe. Nejdříve zřídka a poté častěji byla má snaha odměněna nadšením malých i velkých dětí. Ovšemže ne všech. Najdou se jedinci i mezi dětmi, kteří nepřistoupí na hru za žádnou cenu. Objevovali jsme společně krásy výtvarného tvoření, kouzlili jsme při různých experimentech, snažili jsme se najít v takovém počinání smysl, hráli jsme si s náhodou. Podporovala jsem přirozenou spontaneitu dětí, nechávala je náhodně objevovat a radovat se z těchto objevů.



Školní rok skončil. Utekl velice rychle. Z určitých důvodů jsem ze školy odešla. Vzhledem k tomu, že se z mé strany tento rok odehrával v neuvěřitelném tempu a vypětí, je tomu dobře. Myslím, že bych takto intenzivně nemohla pokračovat, ale zároveň bych nechtěla zklamat. Rok je, podle mě, dlouhá doba na to, aby se mnoho prožilo a navzájem se lidé poznali, ale je to příliš krátká doba na to, aby se práce stala rutinou. Proto tento rok byl výjimečný, měl začátek a konec a lze jej s odstupem času analyzovat. Z vytvořených výtvarných prací považuji za zásadní proměnu prostoru výtvarné učebny, oné neosobní místnosti, kam žáci přicházeli a odcházeli. Na této proměně se podíleli téměř všichni návštěvníci jednak v rámci dlouhodobého projektu, ale zároveň se tak stalo mimochodem s myšlenkou ukázat své dílo, zpestřit interiér, zanechat výtvarnou stopu.

Učebna se stala výtvarným dílem. Dílem všech, kde každý respektoval práci ostatních, vážil si možnosti průběžně se podílet na společné práci. Učebna se stala inspiračním prostorem, výtvarným ateliérem. Místem, kde se odehrávaly neuvěřitelné fantazijní příběhy, kde oživaly sny plné barev, kam vstoupila pestrobarevná příroda.

Cílem dlouhodobého projektu bylo pomocí výtvarných prostředků z omšelého interiéru vytvořit přírodní oázu, barevný a veselý prostor, kam by se děti rády vracely. Do prostoru školní



učebny byl přenesen vysněný svět z vnějšku, exotická příroda doprostřed pražského sídliště. Důraz byl kladen na zajímavá řešení, respektování tvarů nábytků, využití různorodých ploch k výtvarnému pojetí.

Učebna se časem jistě zase změní. I děti budou časem jiné. Věřím ale, že pro návštěvníky v uplynulém roce mělo toto místo určitý význam. Vytvořili jej společně. Stalo se tak *mimochodem* během hodin výtvarné výchovy.



## EVA KOKEŠOVÁ

\* Přerov



Narozena v Přerově, výtvarnice a pedagog pro 1. stupeň na ZŠ Jana Babáka v Brně. Dáma, kterou potkat před třemi lety, mimochodem s dětmi, v brněnském Domě umění, byl dar a dnes mám tu čest se s ní přátelit.

Barbora Svátková

### SVĚT JE NÁDHERNÁ KNIHA, ALE NEMÁ CENU PRO TOHO, KDO NEUMÍ ČÍST

Určitě se mnou souhlasíte, že dobří učitelé jsou základním předpokladem pro kvalitu školy. Co to je však dobrý učitel?

Pro školní práci je podstatné žít z Ducha. Znamená to, mít čisté svědomí, žít v radosti a uvědomovat si, že jsme profese, která jednak přijímá a jednak dává. Jsme majákem pro druhé. Jsem a vždy jsem byla ráda učitelkou, mám ráda školní atmosféru, všechny děti, i ty osobité a problémové. Vždy mě potěší rozzářené oči dětí při dobrých výsledcích.



□ ZŠ Jana Babáka

Dnešní škola je moderní, živá a žijící. Měla by žáky naučit orientovat se v chaosu informací, které se na děti hromadí ze všech stran. Nutností je naučit se myslet. Přemýšlet o neznámém, dozvídat se co nejvíce, ale umět věci redukovat, naučit se používat platné zásady v občanském životě. Dítě se může vychýlit, převrhnout, zakolísat, ale rodina a škola by mu měla pomoci stát na pevných základech. Aby se člověk rozvíjel plně a plnohodnotně, potřebuje nutně k stejnosměrnému rozvoji položit základy výtvarné, estetické a hudební výchovy. Již malý človíček se musí učit vnímat krásu kolem sebe. Učitel a rodiče jsou ti první, kteří pokládají tyto výtvarné základy. Výtvarná výchova je vždy na škole málo, děti se musí učit vnímat krásnou realistickou tvorbu od tohoto pozvolna k abstraktnu. K žádným kresbám se nemohou vracet.

Učím děti malovat a kreslit tak, jak hudebník tvoří skladbu. Učím je vnímat barvy jako akordy a přidáváním dalších experimentují. Tónů i barev je přibližně stejně.

Musím se přiznat, že směřuji děti k postupům a myslím si, že svým vkusem je ovlivňuji. Děti se rády nechají vést jak po stránce barevné, tak i kompoziční. Při nástupu do této školy před devíti školními léty jsem nastoupila do strohé budovy, která byla doplněna archivními reprodukcemi. Kolem těch dětí bezmyšlenkovitě procházely, vůbec je v ničem neoslovovaly. Proto jsem postupně školní chodby upravila tak, aby byly prostory blízké dětem, aby reprezentovaly dětskou tvorbu, aby zapůsobily mile na všechny, kteří školu byt jen jedinkrát navštíví. Už to, že pěkné prostředí všechny děti, učitele i rodiče velmi motivuje. Čím více dětských autorů, výtvarníků na chodbách vystoupí a tvoří, tím více radosti a potěšení je mezi dětmi.

Jsme škola jazyková, ale když se projdeme školou, tak směle řekneme, že výtvarná dílna by mohla konkurovat školám s výtvarným zaměřením.

Znovu si troufám zdůraznit, že všichni nejsou milovníci umění. Ale je nesmírně důležité vést děti ke krásě, vychovávat je, učit je vnímat krásu, dá se říct zasívat krásu. Zasetá krásu pak vyzraje z jejich duší. Určitě citliví lidé, schopní vnímat krásu kolem sebe, dokáží i s citem vnímat své spolužáky, ostatní lidi kolem. A to je účel.

Na závěr bych chtěla popřát žákům laskavé učitele, učitelům vnímavé a pilné žáky. Žákům i učitelům také přeji vše dobré, a aby se dovedli radovat z darů života.



□ Mgr. Eva Kokešová se svou třídou na výstavě Pohled mezúzy v Moravské galerii v Brně, 2006



□ Mgr. Eva Kokešová spolupracuje od roku 2005 na projektu galerijních animací studentů Katedry výtvarné výchovy Pedagogické fakulty Masarykovy univerzity. Na snímku v programu Ode mě k tobě ve Wannieck Gallery v Brně (vedly studentky H. Hetmerová, M. Ušiaková, S. Lašanová, H. Škvařilová, garance B. Svátková, 2007)

## DANA PUCHNAROVÁ

\* 22. 1. 1938 Praha



Výtvarnice, malířka, grafička, ilustrátorka, autorka 20 realizací v architektuře. Přes 30 autorských výstav a účast na více než 120 skupinových výstavách u nás i v zahraničí. Raná tvorba umělkyně vychází z exprese, gesta a zpočátku souvisí s Informelem a jeho českými modifikacemi. Geometrické formy vnáší do autorčina díla postupně řád, hledání nových forem pokračuje zcela v duchu kontinuity duchovního smyslu umění. Experiment, vize a tradice jsou tři roviny díla Dany Puchnarové.

*Umění je práce s čistým vědomím člověka. Pro mne od prehistorie mělo význam jako výraz duševních sil a pomocník při kontaktech s nejvyššími energiemi, nazývanými v průběhu dějin bůh, božství, světový Duch, univerzální síla, kosmické vědomí... Čisté tvary a čisté barvy mohou být nositeli energetických vibrací a předávat je divákovi. Chápu to jako důležité aktivity pro zlepšení psychické situace lidí.*

### PŘEDIVO ŽIVOTA – SÍLA A MOC BAREV

Barvy patří mezi energie, které nás silně ovlivňují, plně rozvíjejí elektromagnetické síly slunečního světla v našem těle, a tak jsou vlastně kosmickým zdrojem síly, která poskytuje zdraví a vyváženost těla i duše. Jsou to viditelné síly, které nás stále všude obklopují a hluboce ovlivňují naše myšlení a city. Energetické vyzařování barev v nás vyvolává pocity, které jsou přijímány fyziologicky i psychologicky a mohou rozhodně ovlivnit naše tělesné a duševní blaho.

Jestliže se začneme vědomě zabývat významy barev, prožívat je a využívat nejrůznějšími způsoby, můžeme postupně změnit mnoho ve svém životě. Začneme vnímat a uvědomovat si nové dimenze svého vnitřního světa, získáme větší citlivost, potřebnou k rozšíření a prohloubení vyššího vědomí. Můžeme postupně odhalit svůj vnitřní duchovní zrak, svůj vnitřní svět a budeme ho dále moci rozvíjet, jestliže využijeme svou energii, schopnosti, dovednosti, čas, talent a kreativitu novým způsobem.

Barevné energie nám mohou předat povzbuzující, harmonizující a regenerující síly, povzbudivou vitální energii, prokazatelně ovlivňují nervy, žlázy, různé orgány, jejich činnost. Mají proto nesporný vliv na naši psychiku, i když si tyto vibrace neuvědomujeme. Charakter vibrací okolního prostředí se tedy odráží v každé buňce našeho těla. Nedostatkem barevných a světelných podnětů dochází postupně k poruchám normálních tělesných funkcí.

Barevné energie mohou způsobit velmi pozitivní změny nejen na tělesné úrovni, ale i na úrovni psychické, mohou významně zlepšit celkový zdravotní stav, zbavit člověka depresí, nastolit dobré mezilidské vztahy, proměnit jeho vztah k domovu i životu. Porozumíme-li významu a účinkům barev, můžeme vytvořit uzdravující prostředí všude, kde jsme – a to nejen pro své tělo, ale i pro svou mysl. Takovou změnou emocí můžeme způsobit změnu chápání světa a změnu našeho myšlení.

Stav našeho těla samozřejmě rozhoduje o tom, kam až postoupíme na své cestě a kolik duševní radosti prožijeme. Nasměrování proudů světla a barev do našeho těla může pozitivně ovlivnit naši energii.

Tomu podle mého mínění mohou napomáhat mé obrazy čistých barev a čistých tvarů i průsvitné litografie, složené z vícebarevných vrstev do plexiskel, instalované před zdroj světla či před okna. Na mých výstavách je těchto koncentračních podnětů velmi mnoho, neboť jsou vytvořeny pro různé lidi, různé povahy,



□ Dole i nahoře, 1998, průsvitná litografie v plexiskle, 80x40 cm

různé situace, různé mentality, citové stavy a potřeby diváků. Ten, kdo chce pracovat s barvami a svým vědomím a city, by si měl vybírat podle vlastního současného cítění takové výtvarné dílo, které jej nejvíce energetizuje či uspokojuje, přenést je do svého prostředí a nainstalovat tak, aby mohl nerušeně prožívat chvíli, energie a harmonizační účinek barev a tvarů co nejdříve dobu denně a pravidelně. Je třeba, aby se divák dlouhou dobu koncentroval na jedno dílo, vnímal průsvitné záření barev tak dlouho, až zapomene na své okolí, na svůj denní život s jeho starostmi a problémy, až se jeho psychika dostane do stavu

ISADUM / to ORCHARDS

naprostého lidu a míru. Takový stav je možné přirovnat k mystickým stavům, a lze jej dosáhnout snadno, pokud člověk opravdu chce a udělá si pro to dobré podmínky.

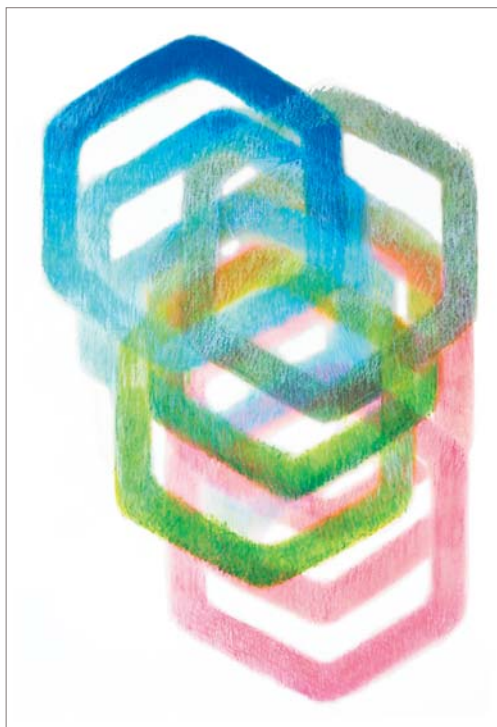
Druhý aspekt vlivu barev uměleckého díla je fyzikální: nejen naše oči, ale i kožní receptory celého těla jsou kanály, kterými tělo přijímá barevné energie, aby působily ve všech buňkách. Ty se bleskově šíří do oblastí chybějícího chvění v těle a harmonicky je vyrovnávají. Tak se výtvarné dílo stane tvarovým zářičem, zvyšujícím bioenergetický potenciál svého majitele, který z něj může čerpat vitalitu a harmonii stále více, úměrně ke své rostoucí schopnosti prožívání barev.

Jestliže tedy současní umělci využijí moderních poznatků vědy, mohou velmi podstatně přispět ke kvalitnějšímu duchovnímu působení umění a usnadnit společný spirituální vývoj dnešních lidí.

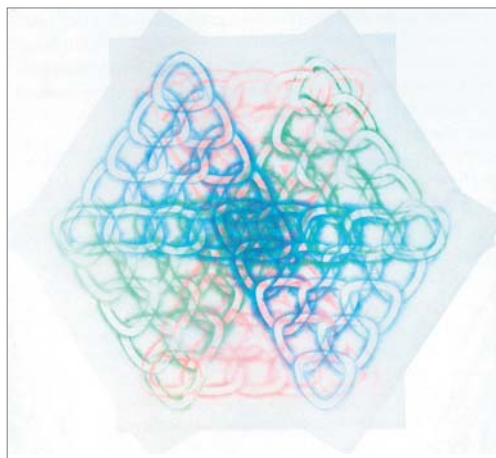
Velký německý myslitel – přírodovědec, básník, filozof J. W. Goethe při studiu barev dospěl jako první k poznání, že barvy silně ovlivňují duševní svět každého člověka a že existuje úzká souvislost mezi barvami a pocity. Považoval svou nauku o barvách /*Farbenlehre* 1811/ za své životní dílo, daleko významnější než celou svou literární práci. Ve svém učení definoval fyziologické aspekty barev jako zrakové počítky a vycházel z hlubokého poznání, že člověk musí barvy sám v sobě prožít a zakusit, aby měl pojem o jejich hodnotě, síle a moci. Dokonce byly pro něj barvy svědectvím vyššího světa.

To je pro nás velmi významné poselství ze sfér duchovní práce a radosti, základ pro spolupráci umělců s lidmi, kteří se chtějí vlastními zkušenostmi rozvíjet, zažít nové stavy duše, úžas nad nepopsatelným poznáním vnitřní krásy a moci fantazie.

Květen 2005



□ Princip tří, 2003, kresba pastelem, 80. 56cm



□ Princip šesti, litografie, 70x70cm (1997)

## UMĚNÍ – ŽIVÁ ŠKOLA DUŠÍ

(psáno pro studentky)

*Dne 12. dubna 1992 v noci ze soboty na neděli jsem viděla ve snu na stroji napsaný text úvahy, která spojovala myšlenky o rozvoji uměleckých schopností s vývojem duševních sil člověka*

Duše, které jdou cestou uměleckého rozvoje, se již v útlém věku jako děti (i později během života) poučují z nespočetného množství drobných maličkostí, jejichž prostřednictvím přijímají zlaté paprsky vnitřního poznání. Zůstávají často zahleděny ve zvláštním zamyšlení, odděleny v neviditelném ochranném obalu od vnějších starostí, událostí a mnohých příběhů hmotného světa. Tehdy zcela přirozeně potřebují ticho, tak jako rozkvétající květina potřebuje slunce.

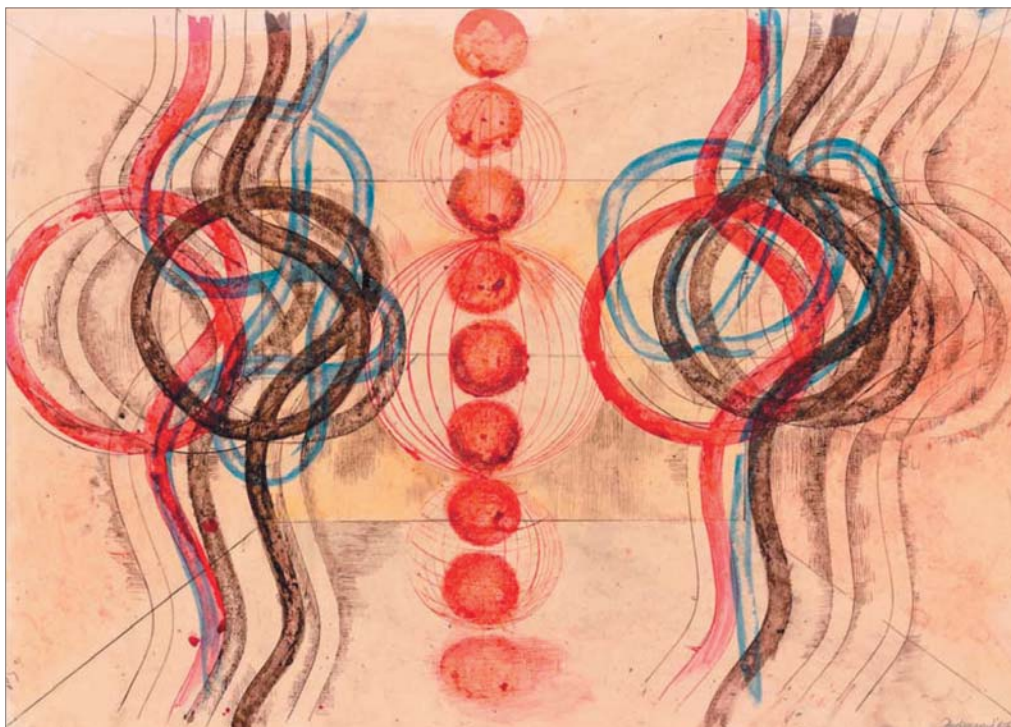
Takové mladé duše často ztrácejí kontakt s vnějším světem a nalézají velké poklady ve vnitřních vizích, které se jim ukazují, aniž by na to duše vynaložily jakékoliv úsilí vlastní vůle. Duchovní děje probíhají nevědomě, duše v nich však nalézají radost, blaženost, opojení pohybem v zářivých myšlenkových sférách.

Protože však málokdy najdou porozumění u svého okolí, naučí se zakrývat své vnitřní zážitky a být nenápadní pro okolí. Klopýtají poslepu přes překážky a těší se ve svém čistém srdci, že jednou najdou učitele, který jim pomůže užívat svých skrytých schopností tak, aby promluvíly k ostatním bytostem a našly s nimi spojení.

Nalézají diamanty, ale nevědí, jak je mají zpracovat, do kterého šperku je zasadit. Jsou to drahokamy, hodné koruny královské, a přesto nenalézají toho, který by tyto poklady citlivou rukou porovnal, zvážil, pomohl v jejich zabroušení do konečné zářivé podoby – do formy jasného poselství. To vzácné poselství obsahuje sdělení o nalézání a vstupování do světa nad náš rozum a smyslovým vnímáním, do oblastí, jichž se lidská slova dotýkají jen opisem, metaforami či symboly, a nejráději se ukrývají do mlhavého oceánu mlčení.

Takové duše jsou nadány mnoha schopnostmi a skutečně potřebují jemnou péči jako křehké sazeničky vzácných rostlin, které pěstuje a opatruje zkušený zahradník od samého počátku, od přípravy půdy a zasetí semínek až k plnému vzrůstu.





□ Patafyzický kabinet A. Jarryho (cyklus Křivky), 1967, kresba barevnou tuší a perem

Takové duše jsou velmi samostatné a statečné, obětavé a trpělivé, laskavé a vynalézavé. Mnohé dobré vlastnosti jim byly vdechnuty zároveň s jejich talentem, aby mohly splnit své poslání ve světě. Naučí se brzy překonávat překážky, naslouchají více vnitřnímu vedení než projevům zvenčí. Učí se postupně citlivě zacházet se svým tělem, rozumět mu, dávat mu dobré podmínky a péči, aby dobře sloužilo. Naučí se i vládnout nad myšlenkami, které zpočátku svým vířením zatěžují duši.

Jsou duše, které jdou cestou beze slov, a přesto mohou dát svému vnitřnímu vidění a citu velmi silný výraz. Zdá se, že jejich počet narůstá – nejen proto, že lidstvo se množí s geometrickou rychlostí, ale i protože stále více sil touha jít výš a dál, stoupat svým vědomím do dalších a dalších prostorů.

Ta touha je hmatatelná, viditelná, slyšitelná v mnoha obrazech, sochách, proudí světem hudby, zpěvu, tance, filmu, pozí, divadla, je esencí mnoha projektů, podstatou představ, imaginací a vizí.

Duševní schopnosti lidstva se mohou znásobit vzájemným sdílením a otvíráním. Tyto neviditelné řeky spojují národy a kontinenty, dokonce i přes současné krutosti, jimiž se vybíjejí živočišná hnutí v lidech, skupinách i národech. Neviditelné plameny hoří na vrcholech hor ducha a dávají si tajuplná znamení.

V povědomí lidstva sílí touha po skutečném vnitřním poznání. Lidé jsou stále méně spokojeni s bohem techniky a kybernetických supervynálezů. Duše se od nich odvracejí samy k sobě, rozhodnuty se vnitřně proměnit a jednat spravedlivě se všemi bytostmi, se svým okolím i samy se sebou. Sílí touha obnovit a povýšit soužití lidí a zvířat, rostlin, řek, hor, potoků, soužití rozdílných etnických a náboženských skupin. Takové ideály

a hluboká hnutí srdcí a myslí se mohou s náhlou naléhavostí rozletět do všech koutů naší planety po všech vlnách masmédií. Prolínají jako živé proudy do neviditelného oceánu, kterému se říká velmi zjednodušeně umění.

Co však dnes pod tímto výrazem chápeme?

Kdybychom měli jistotu, že slova mohou opsat nekonečné bohatství snů, myšlenek, citů i představ, které přilétají se silou vichru a zmocní se duší náhle a nečekaně, vzbuzující v nich někdy až posedlost touhou vyjádřit se – pak by se ze světa ztratily obrazy, sochy, přestala by znít hudba, nekonal by se slavnosti, zmizela by divadla a všechny druhy umění by se vtělily do slov.

Díla umění všech dob byla realizována na různých duchovních úrovních. Jsou v nich ukryta velmi odlišná duchovní poselství. Duše je citlivě přijímají jen v těch situacích, kdy jejich jemné kanály jsou naladěny na stejné vlny vibrací a energií, které vysílají umělecká díla.

Jsou v nich poselství jiných národů, jiných civilizací, jsou v nich tisíce rozechvělých výrazů naléhavých stavů vědomí, divokých i něžných, jemných i drsných, vážných i hravých, okouzlivých i odpudivých. Je v nich nepřehledná škála možností a cest, kterými se může dát hledající duše, probíjející se překážkami a nalézající tak svůj vnitřní výraz, nalézající tak i souzvuk s ostatními dušemi. To ohromné bohatství se duším otvírá zázračným klíčem pokory, cítí-li duše nutnost něco nevyslovitelného vyjádřit pro druhé, když v tvořivém zápalu vysílá signály ve vibracích barev, zvuků, tónů, světél, tvarů a forem ve hmotě či v gestech a pohybech lidských těl.

Citlivost duší je pak stále mohutnější, takže mohou dobře vnímat hodnoty již realizovaných příbuzných vibrací. Přichází sa-

movolně hlubší duchovní poznávání a nikdy nekončící studium, jež si ukládá duše sama, vedena vlastním vnitřním hlasem.

Když více věnujeme pozornost tomu, za jakých podmínek vznikají a vznikala umělecká díla v jiných kulturách, než je ta naše evropská, skutečně zjistíme, že nikoliv na vzdělání, ale na touze a na radosti, i na odříkání a sebezapření spočívala a spočívá lidská schopnost tvořit. Nezáleží na tom, jaké školení člověk prodělal, zda a kdy se řídil příklady mistrů, zda je znal osobně. Umělecká bohatství národů celého světa vznikala po tisíciletí bez systému vysokých škol a teorií. Díla velkých světových kultur starověku – jako byla např. egyptská, mayská, sumerská, perská, čínská, japonská aj. – nás ještě stále uvádějí v úžas. Obdivujeme malby v pravěkých jeskyních na evropském kontinentu, v Africe i v Austrálii. Dodnes žijí tradice lidového umění afrického, indického, evropských národů, mladá generace v Evropě oživuje keltskou kulturu.

Mezitím, co se školy a univerzity, teoretikové a kritici snaží vývoji uměleckých schopností lidí dát nějaký pevný řád, určité zásady, usoustavnit vývoj duší do přehledných kategorií, na citová hnutí a vize vymyslet řádné pojmy, srovnat individuality hezky do skupin a dát tak historii a teorii umění zdůvodnitelný teoretický systém – tryskají nezadržitelně na mnoha místech planety gejzíry dalších uměleckých výrazů – sebevyjádření duší, které se nevešly nebo ani nedošly do kamenných škol.

Možná, že tisíce, možná, že desetitisíce anebo více let existuje na této planetě ona trvalá a všudypřítomná

**ŽIVÁ ŠKOLA DUŠÍ**, která pracuje bez střeš a zdí, neomezena žádnými institucemi a pravidly, dorozumívá se vlastními symboly, signály a vibracemi, a tak využívá a manifestuje proudění energií světového ducha (Hegel). Rozhodně je potřeba podporovat duševní zaujetí a nadšení pro vyjádření a sdílení vlastních prožitků u všech duší, i u těch nejmladších, i u těch, které odborným školením neprošly.

Často se takový talent projeví až později – v dospělém věku, často se stane, že v dané oblasti takové školy nejsou, anebo prostě lidé o nich nevědí. Duše může mít více talentů a schopností najednou: často se hudební vlohy pojí s výtvarnými a divadelními, bývá i potřeba speciálně zdokonalovat tělo a pracovat s vědomím či pečovat o dobré zdraví, aby tělo duši k vyjádření dobře sloužilo. Takové všestranné živé školy duší těžko vzniknou při státních institucích. Je tedy na umělcích a i na všech hledajících nadaných lidech, zda takové malé neoficiální školy sobě pro radost si vymyslí a založí.

Dokončeno 18. 2. 2004

## PURE COLOURS AND FORMS IN THE WORK OF DANA PUCHNAROVÁ

I have been working as a painter with pure colours since about 1965. I have been mainly occupied with their psychological effects and their symbolism. I have studied a great deal of the literature and opinions of individual artists. I have succeeded in creating a system which combines the psychological effects of colours with the physical effects of light.

I work with simple shapes and curves which become the vehicles of basic pure colour tones. In 1990, in addition to paintings on large canvasses, I began to use various and translucent and transparent materials in works of multi-layered coloured drawings, in which each layer introduces a single creatively elaborated concern. This translucent work in large formats is hung in spaces so that the viewer can discover individual large surfaces and read the drawing, discovering shapes and letting oneself be infused by the effects of individual colours. In this way the cycle Shrouded Drawings was created. Curves became an autonomous expressive medium, representing symbols of differing psychological states.

After 1996 curves were connected at their endings into simple geometric forms with rounded edges. At first these were triangular forms, then hexagonals, out of which networks began to be formed as symbols of the connectivity of individual human beings into the great oneness. NETWORKS are manifestations of the present collective human consciousness, people's cooperation into a network of spiritual unity and their communal path to peace and harmony. Here each individual form represents one person, one individual consciousness.

Forms in the network are vehicles radiating pure colour pigments which were augmented and accented in the installations of my coloured prints (lithographs) on translucent material in plexiglass.

The use of plexiglass makes possible the composition of many layers of prints in such a way that the viewer may enjoy the experience of the penetration and diffusion of individual colours in a spatial installation.

The basic phenomenon of my large drawings and translucent graphic works on plexiglass is LIGHT. I purposely use materials which allow the luminous radiation of the work from both sides. This is the best way to let the special quality of pure colours influence the spirit and the senses of the viewer.

My presentations in recent years have been based on these principles. Installations with the titles CERTAINTIES, DELICATE STYLE and NETWORKS emphasise the effects of pure colours and translucency of the works by natural or artificial light. I work not only with colour symbolism, but also with the modern psychology of colours, for I am interested in the theories of modern physics and works on human consciousness. I study colour theory and in recent times even the therapeutic effects of different colour tones.

I often use contrasting colours, for example in the themes Rivals or Duels, where the sharpness and purity of colours symbolises the keenness of antagonists, both in the psyche of the individual and between people or groups and nations. The conflict of emotions and thoughts inside people makes possible and affects warlike psychoses, with terrible results.

According to psychologists, opposites and contrasts are an inseparable part of human life and it is up to us as how to balance them.

My ideal in artistic endeavours is to compensate for these stressful states in the consciousness and feelings of modern people through the effects of pure colours and shapes in light. My goal is to create an atmosphere of peace and calm, joy and possibly even happiness—both in the area of creative art and in the area of the art of living.

Fritjof Capra in his book *The Tao of Physics* compares the bootstrap model in particle physics to the concept of Indira's net in Buddhism. The story of Indira's net is as follows:

*Suspended above the palace of Indra, the Buddhist god who symbolises the natural forces that protect and nurture life, is an enormous net. A brilliant jewel is attached to each of the knots of the net. Each jewel contains and reflects the image of all the other jewels in the net, which sparkles in the magnificence of its totality.*

In this poetic fashion the current theory of matter in modern physics is explained, and has been a huge inspiration for my work.

In the catalogue of my exhibition *New Certainties* in Prague in 1998 (the text is my own):

*The strength of colour is also the strength of belief—both support our spirit in its attempts to do good. – The colours are so pure! I touch them with my fingers and palms and spread them carefully across the white surface of the canvas. The painting is illuminated in this way: I apply the paint delicately so that the white base shines through from below. This is in conjunction with research into optics, but at the same time in conjunction with the law of interior necessity as Wassily Kandinsky postulated for the artist in his book *Concerning the Spiritual in Art*. Pure colours thus acquire their own inner glow, to which I am led to the inner necessity of the work itself, even spraypainting across the picture a translucent veil of white*



□ *Dialog* (cyklus *Znaky*), 1972, barevný lept s akvatintou

*paint, which opalesces areas more brightly, so that the images dive into the common areas of our infinite consciousness. It is an attempt to catch the infinite into the network, similar to how several modern physicists understand the spiritual structure of matter—in the form of Buddha's network.*

## MY WORK WITH COLOUR SINCE THE 1960S

My early work with material structures and colour (*Informel* – a Czech abstract period in the 1960s) absorbed me and helped me to develop abstract thought. It has been teaching me to live in the picture. My interest in philosophy has grown since then: Plotinos, Plato, Aristotle, St. Thomas Aquinas, Blaise Pascal, G.W.F. Hegel, Immanuel Kant, Jacques Maritain, Pierre Teilhard de Chardin, Henri Bergson, then existentialism, and oriental philosophy (yoga as daily training, Buddhism, New Age). I was studying the psychology and technology of colours, their physiological laws and symbolic functions in the history of mankind, and their cultural diversities.

My M.F.A. at the Academy of Fine Arts in Prague in 1964 was a cycle of colour etchings based on the books of FRANZ KAFKA – he was really the typical hero in this dark and difficult political, social and spiritual atmosphere.

The communistic totality very strongly limited the field of art, including all of the fine arts programs at universities. Therefore our generation was living in a deep depression, because the attainment of inner satisfaction and certainty involved doubt and discovered contradiction in all areas of social life.

Then I was creating a large structural cycle of paintings, drawings and graphics entitled *GEOMETRIA SPIRITUALIS* (1963-1964) awarded with the Prize *Folkwang-Prese-Preis* at the exhibition of Czech Art at Folkwang Museum ESSEN (1966). As a young artist I demonstrated in my first presentation abroad really the inner situation of my generation, of our people.

From 1965 I began to work with pure colour and lines on canvas, drawings and colour etching. I have studied the theories of many masters about colour (Leonardo, Michelangelo, Vasari, Uccello, Titian, Rembrandt, Delacroix, Runge, Cézanne, Signac, Daumier, Manet, Monet, Renoir, Bernard, Van Gogh, Picasso, Braque, Matisse, Chagall, Mondrian, Malevitch, Klee, Franz Kupka and many others).

I have studied also scientific theories of optics and colour, because I became a teacher of painting and drawing and had to prepare my lectures on these topics for students at the University at Olomouc, Czech Republic (1991–2004).

I was very interested in the theories of colours by Johannes Itten and have applied methods from Albers (*Interaction of Colours*) at my teaching in the Department of Art at the university. I organised many workshops of painting and drawing and taught a special technique of multiplied colour drawing. Every semester I gave courses for students. Others of my lectures at symposiums and conferences were published (for instance at the memorial volumes of INSEA = International Society for Education through Art). These days I am leading two students' master's theses: the first is on the use of colours in architecture, the second on the use of colours as a medium of subjective expression of humanistic ideas— the latter would be realised via a series of great multiplied colour drawings. Since the 1970s I have studied the science of colour of Rudolf Steiner, founder of anthroposophy, the principles of which Franz Kupka and Wassily Kandinsky explored in their books.

The basic idea of the *interior necessity* of painting inspired me to use the primary force of colour to explode through concrete symbolic forms. My method was developed as a rhythmical system of forms in a gradual scale of colours, or as a composition of contradictory contrasts, sometimes strong and powerful, sometimes weak and subtle as though the colour were going to disappear. There is a very important principle of play in my work, according to modern psychology and the sociology of art.

Since 1972, for some time now I have been collaborating with some psychologists on workshops of experimental art-therapy, where I have demonstrated my own specific methods of play with colours. There is a very simple process to awake individual creative energy and power in anybody—young or old, male or female. This is the question of simple play with pure pigments, play with lines and simple forms play of fantasy—to develop a deeper understanding of imagination. This creative method can help to make an insight into the world of hundreds of nuances of colours and to develop our expression of subjective visions.

Since childhood I have always loved music—having studied piano, harmony, chords, scales and singing—I have used this experience in my colour compositions on the pictures, drawings and colour prints (silkscreen, etching and lithography). My great picture *Fugue of J.S. Bach* was purchased by the Czech National Gallery. Some names of the other works: *Scale of Colours, Sunrise, Air and Water, Plays, Contrasts, Curves, Harmony, Variations...*

I have found great inspiration for my artistic and educational methods in the ancient folk art of Indians in the USA, Mayan and Aztec cultures, the art of ancient China, Japan, India, Africa, Celtic cultures, Greece, Crete (and more). They too have manifest symbolic significance of colours, and of geometrical forms.

I prefer abstract art, because it can better express the states of the human soul, as declared W. Worringer in **ABSTRACTION AND EMPATHY**:

*The original artistic impulse has nothing to do with the reproducing of nature. It aims at pure abstraction.*

I am convinced that nature and exterior forms represented an obstacle in the path of the elevation of the human spirit. I have eliminated some basic forms and colours to allow the spirit to reach complete liberty. I wish to feed the imagination only with colours and so to fully evoke emotions and sensations. I think this can be the right and good compensation of all fears and the stressful situations of our restless time. I feel the great joy of strong, pure, fiery colours. In the analogy of music and physics I see my colours and forms sounding and vibrating.

This vibrant field of colour is formed by contrasts between warm and cold, light and dark colours. According to modern science, I am trying to substantiate a secret, inner relationship between the stimulus of colour and its psychological-spiritual effect on the viewer. The canvas of my pictures and drawings is relative large, they have the height of a person or more, in order to make a bigger influence on the viewer. Colours and forms may to show us the free interplay of elements.

An increasing tendency toward making elements more geometrical led me to the international movement of concrete art. I took part in the Czech group of the International Club of Concrete artists, founded at Prague in 1966.

In my last works I invite you to lose yourselves in the magma of colour, to let be transported by a net of sensations. The cycle **SUBTLE COLORS NETWORK** I might describe as a *con-*



□ Znak naděje pro 21. srpen, 1968, barevná litografie

*trolled improvisation and variation* of forms and colours. I hope that they are charged with inner energy and are going out of intuition, the greatest power in us.

My pieces were installed at Gallery Caesar in January of 2004. It was the first time when I was able to present my transparent lithograph-prints as a spatial installation, all pellucid, influenced by artificial light. The colours were affected more translucent, delicate and soft as good perfume or cosmic music. One critic wrote that they formed a symphony of beauty, light and colours. On the vernissage there was organised concert of live music and my speech about **THE SPIRITUAL INTERPRETATION OF MODERN ART**.

## ZUZANA STRAKOŠOVÁ

\* 5. 5. 1980 Opava  
strakosova.zuzana@seznam.cz



Zabývá se ručně tištěnou velkoformátovou grafikou, absolventka Pedagogické fakulty Masarykovy univerzity, Fakulty výtvarných umění VUT v Brně, v doktorském studiu na PdF MU pracuje na disertační práci s tématem využití nových médií ve výtvarných workshopech koncipovaných pro mentálně postižené. Vede výtvarné dílny v Ústavu sociální péče Nové Zámky u Litvle. Členka uměleckého sdružení Rasvád.

### KDY BUDE PLES?

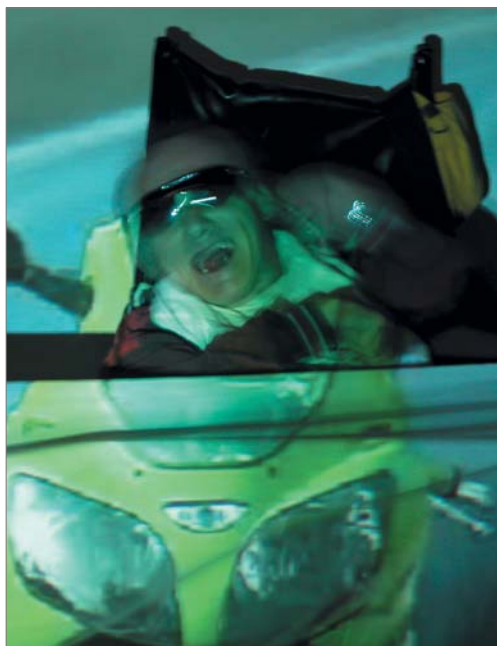
#### VYUŽITÍ NOVÝCH MÉDIÍ VE VÝTVARNÝCH DÍLNÁCH S MENTÁLNĚ POSTIŽENÝMI

Výtvarné workshopy zaměřené na využití nových médií probíhají v ÚSP Nové Zámky u Litvle od roku 2005. V rámci těchto workshopů se snažíme zapojit do výtvarné práce dospělé muže, postižené v pásmu středně těžké a těžké mentální retardace. Často se jedná o klienty s vícenásobným postižením (s mentálním postižením a přidruženými tělesnými a smyslovými vadami), pro které je vyjadřování pomocí klasických výtvarných prostředků (kresba, malba, grafika) obtížné nebo přímo nerealné, jelikož jejich jemná motorika je z důvodu postižení narušena. Tělesná postižení se týkají omezení hybnosti z důvodu vrozených vad, zejména poruchy hybnosti způsobené na základě raného poškození mozku – diparetické formy DMO (dětské mozkové obrny). Dále získané vady hybnosti jako důsledku nesprávného držení těla, progresse dalších onemocnění, amputací apod.



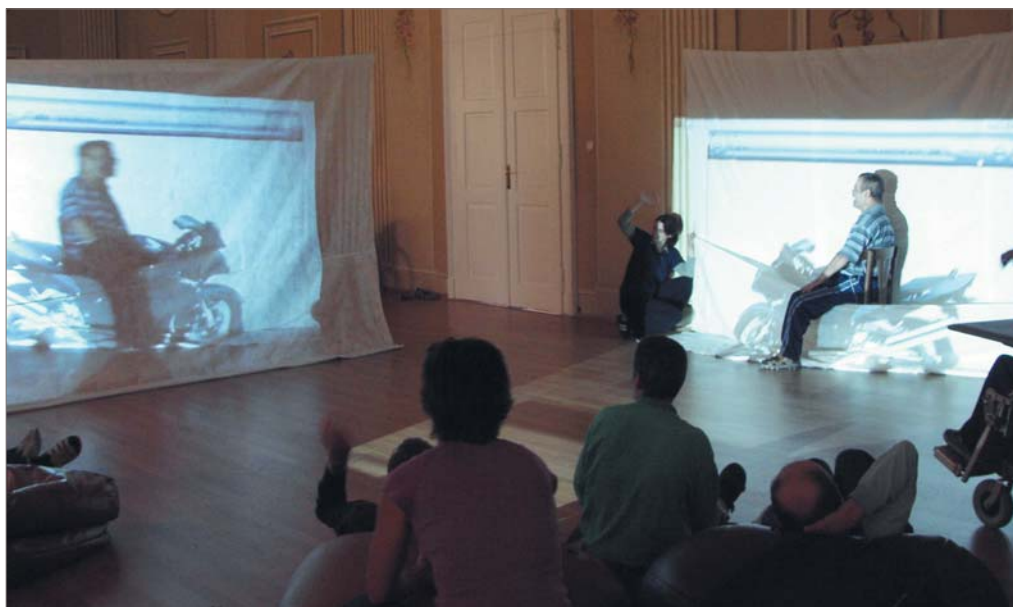
□ ÚSP Nové Zámky u Litvle. Výtvarné workshopy s mentálně postiženými. Od roku 2005

II SADŮM / to ORCHARDS



□ ÚSP Nové Zámky u Litovle. Výtvarné workshopy s mentálně postiženými. Od roku 2005

Projekt pracuje se statickým i dynamickým obrazem – videem, každý klient má možnost sám si zvolit své oblíbené téma a před dataprojektorem se poté libovolně pohybovat a rozvíjet vlastní fantazii v reakcích na promítané video. Klienti jsou tedy účastní tvůrčího procesu a ve stejném časovém úseku sledují svoji tvorbu na druhé projekční ploše. Možnost sledování tvůrčího procesu v přímém přenosu byla při vytváření funkčního systému prioritní z důvodu jejich snížené schopnosti vnímání a paměti.



□ ÚSP Nové Zámky u Litovle. Výtvarné workshopy s mentálně postiženými. Od roku 2005



□ КЛАДБИЩЕ, 140 x 100 cm, papírořez, 2009



□ Kojetín, ručně tištěný tiskový rastr, 70x100 cm, 2007



□ Leeds, UK, ručně tištěný tiskový rastr, 70x100cm, 2006

II SADŮM / to ORCHARDS

## PETR KOVÁŘ

\* 1979 Jihlava  
kalambur@centrum.cz



učitel, malíř, redaktor Literárních novin  
člen uměleckého sdružení Rasvád  
bydlištěm v Dolní Cerekvi 168, 588 45  
ale žije v Kuřimi na zámku

### DRUHÝ LES

Loni na podzim se mi podařilo zabloudit v lese. Byl to jiný les. A zřejmě jenom můj. Chtěl jsem se k němu přihlásit, nějak ho uchopit, propojit s lesem obecným. Vybral jsem nějaké větve, pařízek a šišku, a odnesl je domů, kde jsem ze dřeva vyřezával jejich portréty. Kopie.

Nikdy předtím jsem se dřevem takhle nepracoval, což záhy přineslo své ovoce; když mi rydlo sklouzlo a přejelo ukazováčkem, měl jsem možnost chvíli pozorovat ještě prázdné koryto, které po sobě zanechalo. O pár hodin později jsem zjistil, jak vypadá ukazováčková šlacha, i když v trochu nepřehledné situaci, a několik dní na to, že běžné úkony zastane pravá ruka sama, ale na koncertě nezatleskáš. Práce byla od té doby zdlouhavější a jaksí napínavější.

Moje nové větve, pařízek a šišku jsem potom umístil zpět na původní místa v lese. Obraz lesa by tak měl zůstat zachován. A přesto je to obraz mnou vytvořený. Pro náhodného návštěvníka, který se s artefakty setká blíže, aby rozeznal stopy dláta, půjde o zvláštní tajemství. Podivný příběh. Příběhy, co tvoří druhý, třetí, čtvrtý les.

(z obhajoby bakalářské práce na FaVU VUT v Brně, 2005)







ISADŮM / to ORCHARDS



## NEBOŽCE GORILE

Své práce jsem v jakémsi vlastním uceleném konceptu poprvé vystavil na jaře roku 2000. Mimochodem, výstavy se vkladem jednoho obrazu zúčastnila také moje sestra Jitka a kamarád Tomáš Tůma.

*Dne 4. 4. 2000 se probudíte. Jděte na záchod a zůstaňte tam dle potřeby. Něco snězte. Nějaké jídlo nebo jiné jídlo. Snězte ho kdekoli, kdykoli a jakkoli. Pijte. Vypijte toho tolik nebo více. Během celé akce, započaté dle vašeho uvážení nejpozději probuzením, vědomě nebo nevědomě dýchejte. Akci můžete kdykoli svobodně ukončit.*

(z pozvánky na výstavu U Gorily)

V mimořádném podniku U Gorily, na rohu Šilingrova náměstí v Brně, kde zavírali v pět ráno na dvě hodiny a nikde jste nemohli dostat lepší chleba se sádlem, jsem pro svou expozici získal prostor chodby k záchodkům. Vystavil jsem několik velkoformátových maleb na papíře a umístil je přímo na podlahu tak, že z každé strany zůstalo ke zdi asi dvacet centimetrů volného linolea.

S dojetím jsem sledoval štamgasty, jak opatrnou chůzí, ne nepodobnou zdolávání horských pěšin, kdy na jedné straně ční příkrá stěna, na druhé pak nedozírná umělecká hloubka, vrávorají k záchodům a zpět. I přes mé výzvy, aby přešli po malbách, důsledně zachovávali svou obtížnou chůzí mimo.

Obrazy ležely na podlaze dva měsíce. Vzhledem k patině, již získaly, bylo možné usuzovat, že v průběhu dní se citlivost návštěvníků otupovala, strach z hloubky slábnul. Navzdory tomu tato zkušenost jasně dokazuje, že lze překonávat věci *mimochodem* a přitom nanejvýš pozorně.

## JIŘÍ GROSSMANN

\* 1963  
grossmannjiri@centrum.cz



Výtvarník-amatér (dřevo, hlína, sklo, ytong, beton), žije a pracuje v Opavě. Samostatnou tvorbu v podobě keramických kachlí, figurálních plastik, keramických a skleněných objektů představuje na samostatných i skupinových výstavách (samostatně: 2000 Ostrava: galerie Magma, 2001 Havířov: galerie Spirála, 2003 Frenštát p. Radhoštěm: městská galerie, 2007 Krnov: galerie Cvilín, 2008 Opava: galerie U Jakoba – Mezi), účastní se výtvarných plenérů (2007 Malá Morávka, 2008 Dub nad Moravou).

### NAČATÁ ZPRÁVA O PŘÍPRAVĚ VÝSTAVY, O SYNCHRONICITĚ A VLASTNĚ O NĚČEM JINÉM

Setkám-li se se situací, kdy se osobně dotknou synchronicity, jsem až napřimován do člověčenství, do radostného tajuplného úžasu.

Důvody synchronicity si asi nikdy nevysvětlím, ale nebere mi to možnost se o to pokoušet a hlavně prožívat pocit z prožitku čehosi nezávisle společného.

Já člověk můžu být členem společenství.

Při přípravě první své výstavy ve městě, ve kterém žiji bezmála půl století, jsem absurdně nejvíce času *ztratil* hledáním názvu výstavy.

Vystavujeme ve třech. Já, mezi dvěma přáteli – výtvarnicemi. Budou tam samí andělé (kresby, malby, plastiky, sochy); Ti, mezi nebem a zemí.

Těším se na vernisáž, mezi své hosty – přátele.

Těším se na tu společnou chvíli mezi cestou z práce a cestou do noci.

I to rozhodování mezi bílým a červeným bude stát za to.

Snad se i něco odehraje mezi artefakty a hosty (to považuji za důležité).



□ Má louku v krvi, A je to na něm vidět. šamot. hlína 30x30x7 plastika



□ david A davidofka, hlíněn. model, 15x15x40, 4m socha, dřevo

Tak mě prostě napadlo, že možná to skutečně důležité se odehrává kdesi *mezi*. V mezičase, v meziprostoru. Ale ono to *dějící se mezi* dokážeme uchopit, pojmenovat, pouze jejím časovým či prostorovým vymezením. A vymezujeme obecně srozumitelnými a pro svou obecnost snadno uchopitelnými širokými pojmy. Je možné, že takto příliš dominující hranice překřídí náš námi nepojmenovatelný obsah.

Sdělit nesdělitelné, uchopit neuchopitelné. A tak tady žijem.

A tak byla jedna výstava jednoho autora pojmenována: Mezi.

A jen tak mimochodem, nemáte pocit, že z tratoliště slov právě vyvstal Mimochoďův bratranec?

INSADŮM / to ORCHARDS



□ Vůl, šamot. hlína, 45x40x10, plastika

## OD DOTAZŮ Z VERNISÁŽÍ, PŘES SOBECKÉHO EXHIBITIONISTU K ILUZÍM

### Divákovy dotazy:

- Proč to děláte? – Co z toho máte? – A to vás uživí?

### Autorovy odpovědi:

- Dělam to, protože mě to baví. Já tak žiju.

(Jen na nepoloženou otázku, nedostanete odpověď.

Jen na otázku si položenou, dostanete další otázky.

I cesta může být cíl.)

### (... o autorovi)

Autor vulgaris je sobecký exhibionista. Exhibionista, protože se svou rádoby vyčiněnou kůží se producíruje na očích veřejnosti, a sobec, protože nikdy neřekne vše, vždy nechá něco nedořečeného. V tom sobectví je ale, omluvme jej, trochu nevědomě a trochu proto, že s tím nic nenadělá (a to je i dobře). Možná jeho první-levá neví, co dělá (bude dělat) jeho druhá-pravá; a ještě k tomu mimochodem (mimošlapem). Nešlape to, nešlape z Á do Bě.

### (... o tvorbě)

Někde za tou Pietou/var.12 se možná skrývá nevědomělá bolest z neschopnosti vlastního vzkříšení, za Jedlíky brambor se možná skrývá kručení v břiše, za Výkřikem možná panika z prázdného ticha, a taky možná něco úplně jiného. Autor opravdu neví,

proč je ta čára tak dlouhá a ta šmouha tak podivně namodralá. Odpusťte mu, protože kolikrát ani neví, co činí.

### (... o recenzích)

Nepranýřujeme jej za to, že z té jedinečné mnohosti vytrhl právě ony jedinečnosti a ne jiné, že je zprzil v našich očích k nerozpoznatelnosti. Poskvřnil čisté panenské plátno barevnými fleky a ještě se pod to podepsal. Dejte mu čiré vody a on v ní vymáchá svůj špinavý štětec; podejte mu skývu nekvašeného chleba a on vám z ní vymačká kreaturu. Obdarujte ho dobrotou chvály a on se sobě čertem pochyb odmění. Prostě nežádejte po sobě zvěstování zjevení jazykem logiky, nežádejte svědectví bipolární slovesnosti.

### (... o divácích)

Vidíte přešlapujícího diváka před vámi ve frontě u pokladen hypermarketu s tak přetékajícím vozíkem, že tomu za vámi uteče začátek druhého série telenovely. No a jak má potom jeden rozumět tomu příběhu. Každá rada těžká, ale vždy zavádějící. Vypněte zvuk. Obraz se zjevuje iluzí obrazu. To ostatní jsou jen řeči.

(A možná jednoho dne takydivák-pokladní nám účtenkou zjeví ty své prožité obrazy, a my se nebudem stačit divit, kolik že nás to stojí. A drze se ještě zeptá: Bude to všechno?)

## ZÁZNAM SETKÁNÍ

### PŘED JEHO OBRAZEM VE TVÉ INTERPRETACI

Jehož je obraz: Na obraze, před kterým stojíme, je kupka třípytívé bílého prášku na cípu bílé látky na nachovém pozadí.

host pro sebe polohlasem: Poznám přece krystaly soli.

host (ona) obdivně k autorovi: Příjemně sladěné barvy.

již zmíněný host opět polohlasem: Příšerně přeslazené plátno.

jiný host si otírá břicho ukazováku o palec: A ještě lepší a čpí terpentýnem.

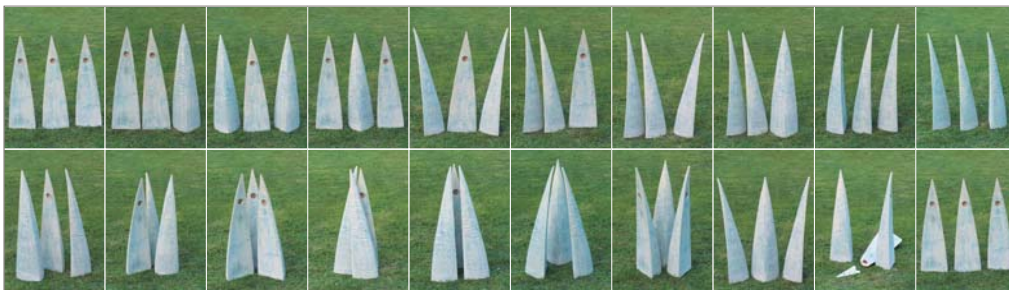
ona zasněně: Voní domovem. Je to kupka kypřícího prášku do pečiva, co se dává do bábovky

další host s popraskanými žilkami v obličej: Cítím z toho rum.

jiný s přimhouřenýma očima: Už jen kreditkou narovnat do lajny a ... (hlasitě nosem...)

jiná ona: ...a trochu kouřem, jak mi o vánocích netáhla kamna. To víte, osamělá ženská.

jiná ona: Nám o vánocích taky bouchly kachláky a nic nešlo vyprat.



□ Tři grácie: etudy, šamot. hlína, 25x20x75, objekt



☐ **Andělský chór na prknech, co znamenají svět, šamot. hlína, 20x20x20, sestavené plastiky**

první ona: Ano. To je prášek na praní, vidte mistře.

jiná ona: Snad ne ten, jak se moje maličká z toho celá obypala.

on dedukuje: Jo, to by šlo. Pod tím je plínka.

on polohlasem: I kapesníky jsou dnes papírové.

ona: Že to není papír. Nebo je?

on pro sebe: Nic není jako dřív (a jen tak mimochodem seškrabuje z rámu zbytky mouchy.

jehož je obraz: Prosím Vás, nehleďte na obraze... A nedotýkejte se mi ho!

**Kontrolní otázky:**

- Kolik vystupovalo osob včetně estetika výtvarného umění?
- Vzali se? Vysypala si na své svatbě solničku do klína sama?
- Kdy byl obraz namalován?
- A stalo se to předtím nebo potom?

**Dovětek:**

Možná se to ani nestalo. Možná na to nikdy nikdo ani nepomyslel.

Až teď ty a předtím já.

A jindy zas někdo jiný.

## KAREL ŽÍLA

\* 1965 Brno  
zilakarel@gmail.com

Absolvent Střední školy uměleckých řemesel Praha. Působil v keramické huti v Kunštátě na Moravě. Od roku 1991 se věnuje svobodnému povolání. Je členem Unie výtvarných umělců – Sdružení keramiků Brno. Vyučuje na Střední škole umění a designu a Vyšší odborné škole restaurátorské v Brně. Je autorem knihy Průvodce keramikou (2004). Příležitostně publikuje v časopise Keramika a sklo.



## KONVICE ZE ČTYŘ DÍLŮ

I. Pokud chceme posuzovat úroveň řemesla jednotlivce, pak nejsnazší je podívat se, jaké vytváří konvice. Konvice je totiž jeden z nejkomplicovanějších tvarů. Sestavuje se minimálně ze čtyř dílů, které musíme sestavit v harmonický celek. Víčko musí dobře sedět v dvojitém zámku, hubička nesmí cmrdat a musí být správně nasazená na tělo konvice s ústím ve správné výšce. Ucho musí být nalepeno tak, aby se konvice dobře držela, a mít optimální sílu...



II. Těžko se definují jednotlivé podněty, protože ty hlava zpracovává jaksi samovolně. Samozřejmě jde vždy o to všimnout si všeho kolem sebe. Tradičně pracuji s kameninou, neboť umožňuje zřejmě nejlepší symbiózu kvality, použití různých vytvářecích technik a v neposlední řadě je z výrobků při výpalu ohněm cítit ona zemitá podstata...

To nejlepší na keramice je, že od začátku do konce vše závisí výhradně na vás. Jde tím pádem o jeden z nejtvůrčivějších oborů. A pokud výpal probíhá v ohni, který dokáže výsledný efekt dotáhnout do konce, jde o nesmírně povznášející pocit. Při dnešní úzké specializaci mnoha oborů zůstává tento přece jen renesanční...



III. Současná úroveň řemesla bohužel odráží postavení keramiků ve společnosti. I když kolem sebe vidíme všeobecný kulturní úpadek, musíme se-bekriticky přiznat, že na tom máme sami svůj podíl. Pokud se totiž budeme svou produkcí podbízet zákazníkům bez špetky vkusu, namísto abychom rostoucí úroveň řemesla tuto úroveň pozvedli, nemůžeme nic jiného ani očekávat...

IV. K nejsilnějším zážitkům, i když není úplně z poslední doby, byla účast na výměnné akci s korejskými keramiky. Přímý kontakt s hrnčíři, kteří mají tak hluboce zakořeněné tradice a zvyky a navíc mohou stavět na tak silném kulturně-historickém a zákaznickém zázemí, je nedocenitelný...

V příspěvku jsou citovány úryvky z rozhovoru Lenky Velínské s Karlem Žitlou (listopad-prosinec 2005).

II SADŮM / to ORCHARDS

## KAMILA GOJNÁ

kamiko@email.cz



Obdivuji se alchymii života.  
I am marvelling the alchemy of life.

## ODKUD PŘÍCHÁZÍME?

## KDO JSME? KAM JDEME?

Stejnomený obraz Paula Gauguina obsahově představuje oblíbené uměleckohistorické téma tří věků člověka. V Gauguinově pojetí věk dětství sugeruje přírodní duši, čas her a důvěřivý pohled na svět, věk mládí je symbolizován stromem poznání a věk stáří se ztrácí pohledem do krajiny, kdy se pozemský život uzavírá a navrácí se zpět do stavu původního (přírodního). Rozkrývání významů námětu *Tři věky lidské* roztáčí tajemství koloběhu života a zrcadlí nepřehledné variace podnětů vyzývajících ke kontemplaci a zamyšlení.

Otázka *odkud přicházíme* je jedním ze stereotypů myšlení a v podstatě i výchovy vůbec, je vlastní každému jednomu člověku kterékoli historické epochy a na kterémkoli místě. Zodpovědět otázku *odkud* je nutné pro přijetí sebe sama jakož i smýšlení o sobě. Opustili jsme všeobjímající jednotu přírody i víru v transcendentní původ člověka, kráčíme vstříc životu a jen životu, který je nám dán. Odkud tedy přicházíme a kam jdeme?

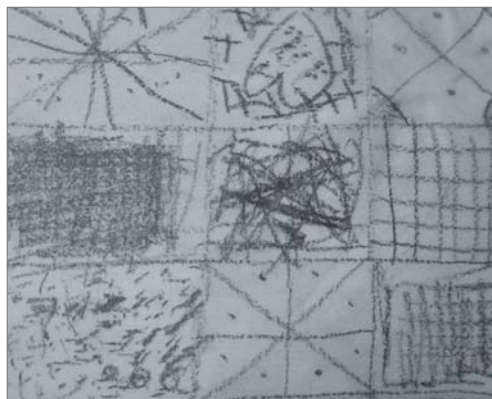


## WHERE DO WE COME FROM?

## WHAT ARE WE? WHERE ARE WE GOING?

The same named Paul Gauguin's painting is contentually presenting favourite art – historical motive *The three ages of the man*. Gauguin's conception is suggesting primitive soul, the time of games and very dewy view of world as the age of infancy, the age of adulthood is symbolized by tree of knowledge and the age of old is disappearing in landscape view, in which the earth – life is closing and regressing back into frontal ( natural ) condition. Detecting meanings in theme *The three ages of the man* starts to whirl the mystery of circle-life and reflects inexhaustible variations of suggestion, those are appealing for contemplation and cogitiveness.

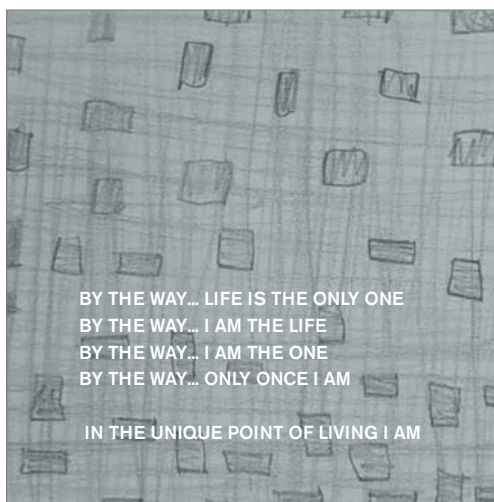
The question *Where do we come from?* is one of many items of human stereotypical thinking and in principle culture as well. This question is peculiar to each one in whatever historical epoch and place. To answer *where* is needed for process of developing self – acceptance and self – opinion. All embracing unity of nature and faith in transcendental human origin were left, nowadays we are heading for life and only life, which had been given to everyone. Where do welcome from and where are we going?





Hledající počátek na cestě životem směřujeme neznámým směrem, k otázce *odkud* připojuje se dotaz *kam*. Odpověď hledáme v přirozeném lidském, ve vlastním nitru, u sebe samých. *Odkud* a *kam* se setkávají v otázce *co*. Co jsme? Lidské bytí propojuje minulé s přítomností budoucího okamžiku. Hledáme kdo, nebo co jsme a nalézáme sami sebe na cestě vinoucí se odněkud někam. V sobě spojujeme minulé a budoucí v momentálním nyní. Vzpomínky minulé a sny budoucí tvoří s momentálním s momentálním bytím jednotu. Každý jeden z nás je schopen uchopit odpověď na otázku *kdo jsme?* jedinečným způsobem, ze sebe sama.

Looking for the very beginning we are drifted on our way of life towards unknown direction, question *where from* joins *where*. The answer we are looking for human nature (old Adam), to one's own inward, to her / him / self. The answers *where from* and *where* come together in *what*. What are we? The human being is permeating presence of future with past. We are seeking what or who we are and finding ourselves on the gyre way from somewhere to somewhere. In ourselves (each ens) is bygone and future connected with instantaneous moment. Bygone memories and future dreams are forming unity with momental ens / being. Each and every one of us is able to grasp the answer who we are uniquely and namely out of him / her / self.



### MIMOCHODEM... O VÝCHOVĚ UMĚNÍM

V neustálé snaze uchopení fenomenality života hledáme čas-to správný směr a pravou cestu a mimochodem mjíme významné. Co potkáváme mimochodem, jen tak *by the way*, tvoří drobné části přepestře mozaiky života, bez nichž by nebylo možno po cestě kráčet. Drobná mimochodem dláždí naše životní cesty, jsou poklady skrývající podstatu, kterou hledáme i naplnění, po kterých toužíme.

Je krásné cestu hledat a je důležité na cestu se ptát, je obhacující cestu sdílet, je šťastné se na cestě potkávat. Během putování jsou příjemná mimochodem, kdy prožíváme, vnímáme, sdílíme a cítíme. Každé samozřejmě mimochodem je drobnou částí cesty, kterou se ubíráme, každé běžné mimochodem je jedinečným neopakovatelným klenotem bytí.

Zázrakem tvoření je stvoření – vetkávání asociací do tvarů, forem, barev, výrazů, gest.

Imaginace a obrazotvornost – eidetické splývá s reálným ve věku přechodu od snu dětství do světa dospělosti.

Co jsem já a co už nejsem já – potřeba sebeuvědomění je prvním důvodem výtvarného projevu dětí.

Dokonalé dílo – sledovat a porozumět procesu výtvarného projevu je nám důležitější než výsledek výtvarného počínu.

Metaforou lidského bytí může být cesta, metaforou jedinečnosti bytí třeba cesta labryntem.

### BY THE WAY... ABOUT EDUCATION THROUGH ART

During continuous endeavour of grasp the phenomenality of life we are also searching for the right direction and the right way and by the way we are passing through significant. What are we meeting *by the way*, that creates bijou fragments of variegated mosaic, called life. Without those fragments would be impossible to walk on the way. Our ways of life are paved with tiny *by the ways*, that are treasures hidden essence, which we are looking for and impletion also, we are yearning for.

It's glamorous look for the way, very important to inquire for the way, enriching to share the way and felicitous to meet on the way. During pilgrimage are pleasant *by the ways*, when we are experiencing, perceiving, sharing and feeling. Every common *by the way* is unique unrepeatable jewel of being

The miracle of creation is existence – to intertexture associations into patterns, forms, colours, expressions, gestures.

Imagination and fancy – eidetic is blending with real in the transition age from dream of infancy into world of adult.

What I am and what I am not – the need of self – acceptance is primary reason for children's art.

The excellent piece / creation – to observe and understand the creation is more important for us than final product / creation.

Metaphor of human being could be the way, metaphor of uniqueness being the way thro' labyrinth.

## ALENA BAIŠOVÁ

\* 14. 8. 1959 Brno  
alena@baisa.net

Narozena 14. srpna 1959 v Brně, žila v Nižkovicích u Slavkova, od roku 1964 žije v Adamově u Brna. V dětství dojížděla do ZUŠ v Blansku, kde absolvovala oba cykly výtvarného oboru. Maturovala na Gymnáziu v Blansku, maturitní zkoušku z výtvarné výchovy složila na SPgŠ v Havířově. Vychovala dva syny, s jejich osamostatňováním se začala denně věnovat vlastní výtvarné tvorbě (akvarel, dekalk, kresba, koláž, kombinovaná technika). Od roku 2002 učí výtvarný obor v Základní umělecké škole v Adamově. Své ilustrace představuje v učebnicích pro základní školy (nakl. Nová škola, Brno: Košanová, M.: Kateřina v zemi Ású, vyd. Motto; Nauč se hrát na housle), její tvorba byla prezentována výstavou ve finském městě Kotka u Helsinek.

## AB

Moje výtvarné začátky sahají až do raného dětství. První čmáranice jsou v mamčině Kuchařce.

Odborného výtvarného vedení se mi dostalo až v 8. a 9. třídě na LŠU v Blansku u p. uč. Evy Kupové. Po absolvování I. a II. stupně této školy jsem měla příležitost se rozvíjet na SpgŠ v Havířově. Po pauze (mateřských dovolených) jsem působila postupně na SOU Adast, ZvŠ Blansku, a ve Školní družině při ZŠ v Adamově. Po revoluci jsem měla možnost učit na I. a II. stupni ZŠ v Adamově mimo jiné výtvarnou výchovu.

Po pár letech trápení se na *základce* jsem se rozhodla využít příležitost a nastoupit na poloviční úvazek do ZUŠ Adamov jako učitelka výtvarného oboru. Život v této škole jsem sledovala přes svoje syny, kteří školu navštěvovali – starší syn ve výtvarném a mladší v hudebním oboru.

Paní učitelku výtvarného oboru jsem obdivovala od prvního setkání. Věra Kovářová, aniž by o tom věděla, mi otvírala oči, dodávala odvalu experimentovat a byla mi vzorem jako člověk a pedagog. Teď už učím na plný úvazek a plně si užívám výtvarnění s dětmi.

Je pro mě potěšení sledovat, jak některé naše aktivity strhnou zájem nejen rodičovské veřejnosti.

Tou poslední byla malba na zdech budovy trafostanice firmy e-on. Od návrhů k realizaci uběhly dva měsíce. Díky pomoci přátel školy jsme dílo ukončili do začátku prázdnin, jak ukládala smlouva s vedením firmy. Cílem akce bylo zakrýt čmáranici graffiti zajímavou malbou.

Autorka návrhu je dvanáctiletá Anna Konečná. Jen na okraj – přání představitelů firmy bylo, aby v malbě převažovaly firemní barvy – červená a bílá.



□ Environmentální tvorba žáků Aleny Baisové (ZUŠ Adamov), Adamov u Brna, 2008



□ Environmentální nástěnné malby (Adamov u Brna) a projekt trafostanice firmy e-on žáků Aleny Baisové, ZUŠ Adamov, 2008

Jak mě zpětně ovlivňuje tato pedagogická činnost, by bylo velmi dlouhé povídání. Pokusím se tento proces popsat trochu zjednodušeně.

Na začátku se musím přiznat, že jsem nikdy nechtěla učit. Jako nejstarší jsem se starala o tři mladší sourozence, vymýšlela jsem hry a hračky, společně jsme stavěli úkryty pokladů, skrýše, domečky, zahrádky – samozřejmě v přírodě.

Ta mi je inspirací, vzorem a autoritou dodnes. Velký úsek mé vlastní tvorby jsem věnovala náladám v krajině. Základ obrázků byl dekalk a nekonečné experimenty s ním. Těším se, že se k technice opět vrátím.

Vůbec to *hledáctví* je asi můj celoživotní úděl. Díky vlastnímu *předělávání* v ZUŠ (dívám se na výtvarno už jinými očima) jsem si osahala různý materiál, vymýšlím postupy, aby žáci daného věku pochopili a zvládli řešení výtvarných úkolů. Chci je naučit větší samostatnosti a taky, aby nekopírovali komerci, originálně uvažovali, uměli hledat skrytou krásu, uměli si prožít radost z tvorby tak, jak se to daří mně. Taky bych si toho chtěla sama ještě hodně vyzkoušet. Láká mne *zápas s hmotou*.

Co se týká materiálu, nejdostupnější je odpadový materiál a hlína. Moje současná velká bolest je, že nemám dosud po přestěhování školy zapojenou keramickou pec. Roční přestávku



□ Z ateliéru výtvarného oboru Aleny Baisové, ZUŠ Adamov

II SADŮM / to ORCHARDS



□ Z ateliéru výtvarného oboru Aleny Baisové, ZUŠ Adamov

bez keramiky už vnímají i moji žáci. Letos jsme si tento nedostatek nahrazovali prací s papírem.

Vrátím se ke své tvorbě. V současné době připravuji ilustrace do knihy *Kateřina v zemi Ású* od M. Košanové (2. vydání). Jde o pohádky – nepohádky. Náročnost práce je v tom, že se musím držet obsahu a drsnou severskou mytologií přeložit do obrázků pro děti od 8 let. Sama jsem zvědavá, co na to paní autorka řekne.

Do budoucna plánuji výstavu inspirovanou opět přírodou – budu si hrát s akrylovou barvou a pohrávat s tématem *Divoké zahrady*.

Abych nezapomněla: moje velké potěšení (možná až úchylka) je dotýkání se přírodních textur – kamínků, klacíků, plodů, kůry, stromů, travin. Instalace, kompozice, obrázky a objekty z nich. Jak snadno se potom toto přeneso na děti (nejednodušší na ty nejmenší od 4-5 let) a dále rozvíjí: vymýšlíme krátké příběhy *Jak se potkaly oříšky*, *O čem si povídají listy na stromech*, *Co by se stalo, kdyby ožil kousek kůry stromu*. Co zjišťuji o dětech, jsou zajímavé věci, ale to už bych odbočila. Je to ohromně dobrodružné, napínavé, ale i pro mne poučné.

Nahlížím tak přes výtvarno do dětských duší a rozumím jim.



□ Z ateliéru výtvarného oboru Aleny Baisové, ZUŠ Adamov



Moje starší kamarádka z Finska – výtvarnice – mi řekla, že i ve mně je kousek malé Alenky. Asi má pravdu.

Když jsem se o ní zmínila, musím také přiznat, že je mým dalším vzorem. Liisa Mäkelä (letos létě vystavovala v Brně v Zemanově kavárně abstraktní obrazy) už dva roky neučím, užívá si důchodového volna, ale aktivně: maluje, píše poesii, dělá divadlo, věnuje se velké rodině.

Kde se ta energie v malé subtilní Liise bere? Obdivuji ji a těším se, až se opět setkáme v nádherném Finsku.

Plánů je hodně, čas utíká a já běžím ty plány uskutečnit.



□ Z vlastní tvorby Aleny Baisové (dekalk)

## TOMÁŠ VRÁNA

\* Nové Město na Moravě  
vrana@zusjk.cz



Absolvent Filosofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci, obor český jazyk – výtvarná výchova.  
Výtvarník, působil na středních pedagogických školách, vyučuje výtvarnou přípravu na SOU tradičních řemesel a VOŠ Brno, od roku 1983 je pedagogem výtvarného oboru ZUŠ Jaroslava Kvapila Brno.

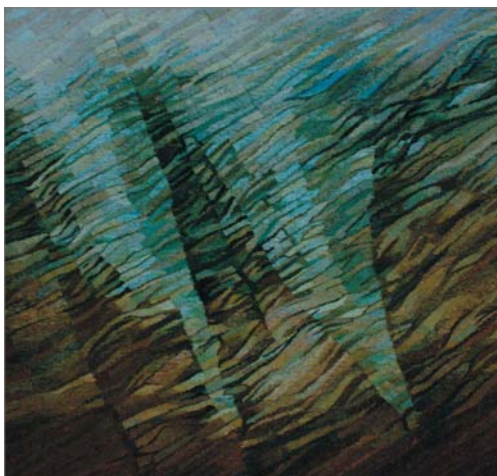
## ATELIÉR NA STUDÁNCE



□ foto z atelieru

II SADŮM / to ORCHARDS

► TOMÁŠ VRÁNA



□ ukázky vlastní tvorby – tapiserie a keramika

# MICHAL ŽIŽKA

\* 23. 4. 1980  
michalzižka@centrum.cz



vyučuje na Střední škole umění a designu v Brně

## POULIČNÍ TABULKA A JEJÍ VNITŘNÍ T



Ploché TABULKY ulice se staly před dvěma lety předmětem mého zájmu. Jsou všudypřítomné a stále patrné v našem společném veřejném prostoru. Ploché tabulky přitisklé na nárožích, tabulky zaklesnuté v drátěných plotech, tabulky přilíplé na zítkách. Visící či plandající tabulky. Svou decentní přítomností jen tak *mimochoodem* ovlivňují vizuální zkušenost pouličního chodce. Tento tabulkový motiv je v desítkách situací denně vtiskáván do těkajících pohledů spěchajících chodců, čekajících či bloumajících chodců ulice. Děje se tak dnes a denně, stále a všude.

Na výstavě *Limitovná edice* jsem představil výběr toho nejlepšího z ulice s cílem podtrhnout v této koncentrované sestavě onen jinak neprojevený potenciál tohoto tabulkového fenoménu – tabulkového světa, který je (jak jsem mohl zjistit) široce rozmanitý a půvabný zárovek.

Svět se známkami stáří, zchátralosti, deformace či zmrzačení. Právě tyto známky opotřebovanosti přikrášlují, ozvláštňují a i oživují jinak původně fádňící a banální plochy plastových tabulek. *Nová tabulka je mrtvá tabulka!*

Proces kultivujícího krásnění stářím a životem probíhá mnoho let a začíná od okamžiku instalace nových tabulek.

Tabulky jsou do značné míry skupinovým dílem bez možnosti identifikace autora. Celá kolekce 58 vybraných tabulek byla evidentně různými způsoby poznamenána rukou anonymního chodce. Tu ji poničil bezejmenný vandal, onde byla tabulka atakována nedbalou rukou omítkáře, tu ji bylo vylomeno jedno z jejich číselných políček a onde byla dokonce vytrvale močena.

Vše anonymně ale vždy k vizuálnímu prospěchu a lahodnosti tohoto tabulkového fenoménu.

Při detailním pohledu do nitra tabulky rozesvíjí se živé písmeno T, tisíckrát reinkarnované a stále ohlodávané životem.

Znak T v mnohých variacích na domě přede mnou, za mnou, přes ulici. Písmeno T v tisícové podobě v jediném okamžiku teď.

*Ploché, nenápadné a všudypřítomné T je lahodné sousto pro oko grafikovo.*

*Ploché T je předpokládáné i nečekané setkání.*

*Ploché T je důvěrně známý přítel z ulice.*

*Nová tabulka je pro mne mrtvá tabulka!*

HSADŮM / to ORCHARDS





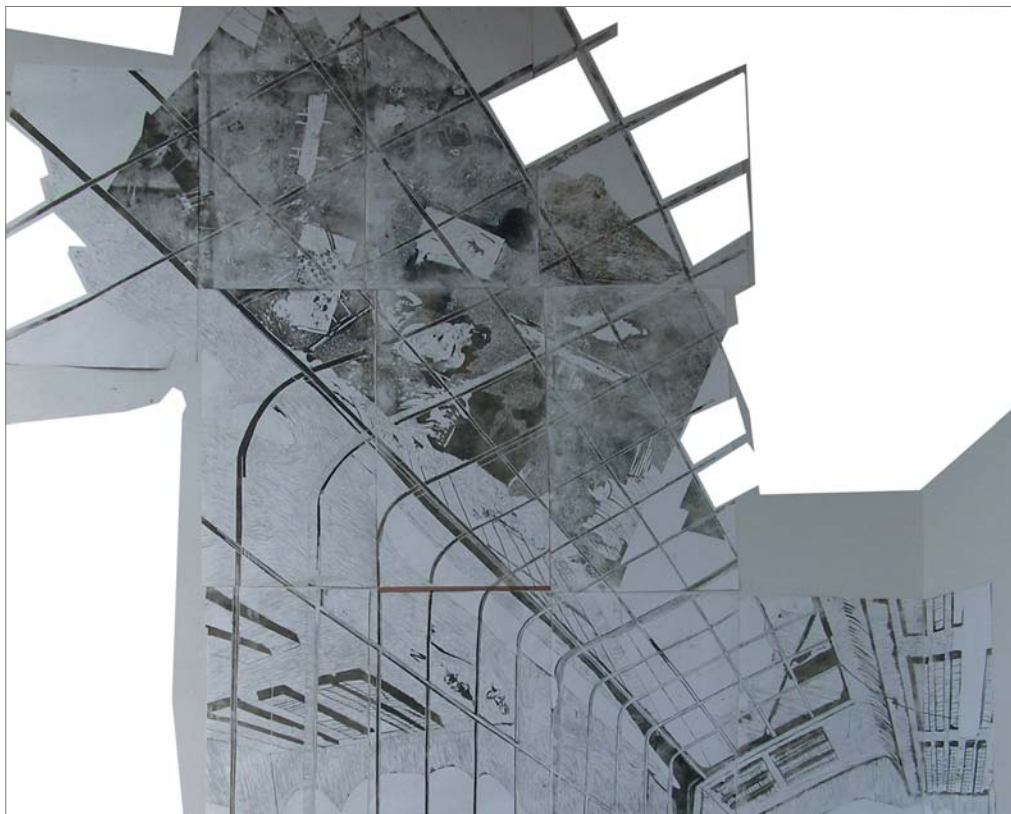
# TEREZA VYHNÁLKOVÁ

\* 26. 11. 1986 Opava  
bahnacka@seznam.cz



souč. bydliště v Mokřích Lazcích  
stud. III. ročník na AVU v Praze  
studium 2002–2006 SUPŠ v Opavě obor propagační grafika  
2006–dosud AVU v Praze ateliér kresby paní profesorky Jitky Svobodové

## ODRAZ MÉ SKUTEČNOSTI



### I. Ateliér / 2008

grafika – linoryt / tisk na papíře a matrice z lina / velikost asi 5,2 x 5 m + matrice tištěných grafik na zemi

je to impulsivní grafika, rytá, škrábaná, vykousávaná... do lina, jako náhrady za přímou zem ateliéru. V koutě, kde jsem grafiku ryla, postupně vznikal v oknech skutečně viděný, ale zároveň snový, odraz ateliéru, následně otištěný a tak znovu odražený na zeď. Jako odraz mé skutečnosti

II SADŮM / to ORCHARDS



**II. Psi I - XVI / 2007**

grafika – suchá jehla / suchou jehlou je postupně dorývaná jedna a ta samá matrice / z každé fáze mám jiný počet výtisků  
rozměr graf. listu: 285 x 230 mm / rozměr grafiky: 195 x 140 mm



**III. V polance / 2007**

grafika – tisk z výšky / soutisk papírových matic na papíře  
velikost jednoho čtverce cca 42 x 43 cm celková velikost asi  
6 x 1,3 m

každý čtverec odráží kousek místa, které jsme si postupně zařizovali. Hrála jsem si s prostorem, jak ve skutečnosti, tak v grafikách. Malý úzký prostor dostává na papíře možnost ukázat, jak na mě působí. Jednoduše, surově... pokaždé trochu jinak.



**IV. Miladka jako anděl / 2005**

tempera na papíře / vel: 90 x 60cm



Malíř a pedagog, absolvent Školy uměleckých řemesel v Brně, kde od roku 1978 vyučuje malířským technikám. Vlastním nákladem vydává již řadu let malé autorské knížky kreseb, textů a básní. Akvarely vznikají nejčastěji – od jara do podzimu – na zahradě v Brně na Červeném kopci. Při letních pobytech v Jeseníkách maluje už řadu let v horské obci položené vysoko nad městem Jeseníkem, která má neobvyklý, ale poetický název Rejvíz.

## SNÍŠ O JARNÍCH ZAHRADÁCH

*Jen tak – mimochodem – vznikají současně s malováním na zahradě nebo jinde v bezprostředním kontaktu s přírodou texty, které jsou jakýmsi doplňkem akvarelových maleb. Pro vznik těchto maleb je pobyt v plenéru, v obklopení zahradní vegetací, velmi důležitý, ačkoliv je viděná skutečnost často jen počátečním impulzem k malbě i k psaným záznamům – dále už je to pouze při neobyčejně pozorném nazírání nacházení toho, co je často dovedně pod povrchem ukryto.*



□ Zahrada 11. 9. 2008, akvarel

JEMNÁ PODMALBA žlutou a modrou s příměsí hnědé v popředí – rozvržení světlých a tmavých tónů v kompozici – teprve potom po zaschnutí přidat další barvy: žluť světlá a tmavá, okr, ultramarin modrý, payenova šed, umbra pálená a možná trochu chromoxidu tupého...

SNÍŠ O JARNÍCH zahradách. Červeň střechy malého domku probleskne bělí kvetoucího větvoří. Jsi zasažen, odchycen a podvědomě odsouzen k soustavnému malování proměn malého kousku přírody, který zahrada štědře poskytuje...

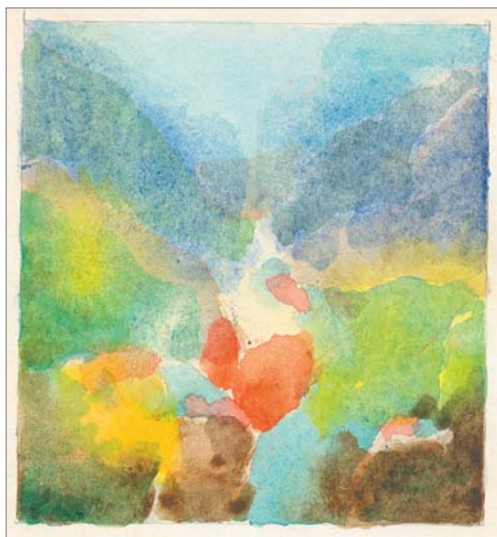
ČERVNOVÁ ZAHRADA přináší vše, co můžeme od tohoto klidného přírodního zákoutí v příznivém počasí očekávat. Nepodstatný není ani výběr hudby, která malování akvarelem v posledních dnech provází – do komorního prostředí zahrady nezbytně patří komorní skladby bez ohledu na to, jde-li o hudbu barokní nebo soudobou. Dnes souzněl se soumrakem Rachmaninov...

SLYŠÍŠ ten zvolna utichající šepot listoví v korunách stromů tak podobných těm obdivuhodným na Corotových obrazech. Den sklání se k večeru, nastává chvíle, o níž Camille říkával: *Když zapadne slunce, vychází slunce umění.* Zvláště v červnu jsou tyto chvíle nezaměnitelné úchvatnými slokami intimní poezie soumraku. Měkké, zvolna mizející světlo, obejmeme celé okolí ve své konejšivé náručí a barevnost vegetace tiše splývá do tónů nadcházející noci...

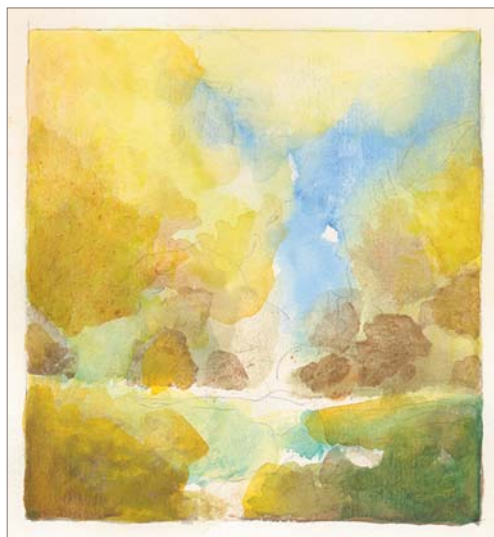
V POZDNÍM ODPOLEDNI, když slunce osvětluje zahradu a v zeleni stromoví změknou světla a prohloubí se stíny, tehdy v předzvěsti večera nastávají chvíle s přemírou citů tolik svědčící akvarelům. Neodcházej a maluj až téměř do setmění...

Z POHODOVÉ letní nálady s azurem oblohy, na níž vyrůstají skvostná bělostná oblaka a zeleň pod nimi je občas provívána příjemným vánkem – z této zahradní idylly zcela samozřejmě, jakoby mimochodem, vznikají obdobně laděné akvarely...

V DUSNÉM odpoledni za doprovodu drobného deště hledám v řadě malých formátů akvarelů trvalé zaměření zahradních variací oscilujících na pomezí viditelného a skrytého...



□ Šebetov 5. 7. 2006, akvarel



□ Zahrada 23. 9. 2007, akvarel

NA ZAČÁTKU LISTOPADU je zahrada stále trochu barevná, ale už bez slunce. Listí je více na zemi než v korunách k spánku se zvolna ukládajícího stromoví. Drobný popílek ze spáleného papíru na ohništi dosedá na rozmalované akvarely i do barev...

RYTMUS Vivaldiho hudby přechází do rytmů tahů či úderů štětce, akvarel je malován občas ve strhujícím tempu, což plně odpovídá této vpravdě královské malířské technice, jejímu bezprostřednímu, neopakovatelnému, ryzímu charakteru...

PRŠÍ. Od včerejška vytrvale prší a Rejvíz se ocitá na dlouhé hodiny v mracích. To je tak často odvrácená tvář tohoto jinak kouzelného, vysoko na náhorní plošině položeného místa. Akvarelové bary i štětce bohužel nuceně odpočívají...

BUBLINKY vyskakují z drobných kamínků na dně prameniště. Jedna, druhá, pak zase několik současně a na různých místech. Voda jako křišťál průzračná se množí a je tu potůček přeskakující radostně kameny. Až do moře dojdou vody, které se tu v bublání zrodily...



□ Rejvíz 1. 8. 2008, akvarel



Studium: Střední škola uměleckých řemesel v Brně (užitá malba, vedoucí oddělení doc. ak. mal. Petr Veselý)  
V současnosti se věnuje kresbě, která vychází z organických tvarů. Pozoruje plynutí času v přírodě, a snaží se jej zachytit i ve své tvorbě. Žije a tvoří v Mikulově, kde zároveň působí jako správce vinohradu.

## VINOHRAD

Rád maluju a kreslím ke cti Boží. Když se procházím jarní krajinou, všímám si krásné přírody, která je skutečným uměleckým dílem. Stromy, kterým už vyrašily listy, si užívají svých listů a traviny se vlní a děkují za své bytí, které ať je co nejdelší. Proto se rychle přerůstají, v zimě to přece dělat nemohou. Také vinohradů poslední dobou přibýlo. Myslím, že se vysadily nové vinice, protože se jim zde kolem Mikulova daří.

Když se podívám na zdravý strom, je to umělecké dílo, které je svou dokonalostí dosud lidem nedosažitelné. Každá rostlina je skutečně uměleckým dílem, dokonce i plevel. Oblíbil jsem si,

mezi jiným, třeba bylinu banánovník - jeho široké listy působí nádherným tropickým dojmem. Vyzařuje teplo. Samozřejmě má i výborné ovoce. Viděl jsem jej jednou na radnici, měli ho tam v jedné místnosti, byl už odrostlý, zaujal mne svou majestátností. Dosahoval kolem dvou metrů výšky. Ale krásný je i vinohrad. Než vinohrad raší, vytéká z jeho ostříhaných částí mazlavá tekutina, často jsem si na ní sahal. Říká se, že vinohrad pláče. Především když je horko. Když vyrostou malé lístky, ukáží se velmi miniaturní a křehké jako veškerá zeleň. Kolik příroda poskytuje ochrany, aby se tyto křehké lístky staly silnými. Vinohrad roste a jeho výhony se mění v mohutnou zelenou masu, která musí být usměřována čištěním kmínků a zastrkováním. Dále potom



INSADŮM / to ORCHARDS



sečkováním neboli zastřiháváním všech nadměrných výhonů. K tomu se někdy vytrhávají zálistnice. Když jsem hlídal vinograd, prožil jsem změny krajiny, bylo to pěkné, až na ta nepříjemná hejna špačků.

Mám rád přírodu, rád podle ní kreslím i maluju. Rostliny člověka živí. Člověk sice může jíst maso, ale nakonec bez rostlin by nebyla ani zvířata, která maso poskytují a rostlinami se sytí. V raném křesťanství se umělci vyjadřovali velmi ryze, jejich díla obdivuji. Byly protkány touhou tvořit ke cti Boží, mimochodem, to je i mé přání. Jejich díla jsou osvěžující a mají v sobě život. Myslím, že tímto směrem se vyvíjející umění nikdy nebude prázdné.







□ photo: Lucie Bartoňková

Lidské tělo je strom bez kořenů  
a spoléhá pouze na dech  
jako na kořeny a větve.

**Lu K'uan Yü**

III TVORŮM  
to CREATURES





## LAURA WILLIAMS

\* Sheffield  
farmlaura@yahoo.co.uk



Laura has a studio at Bow Arts Trust based in London.

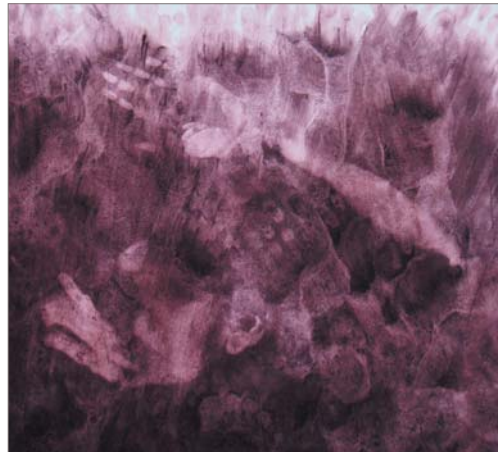
### BY THE WAY... I DIDN'T TELL YOU

#### WHY IT MEANS SO MUCH TO ME

I'm a creature of simplicity in many respects. Fairly intelligent, hard working and thoughtful when reflecting in my practice. I don't like committing comments to paper through an inbred under confidence in the 'academic' world and my own personal experiences of education. It's not that I can't *do* it but rather the question of *why should I?*

In younger days I excelled in the art and drama departments at school, often regarded as study for pupils *struggling* in other areas of the curriculum, and therefore not *academically* minded. A stigma that I know is unjust and untrue.

In my opinion it begins with the value placed on drawing in daily school practice. The teacher is often caught instructing pupils *when you've finished your writing you can do a drawing*. This is often used as an extension or time filler whilst the *slower* children catch up. In this light, drawing is held as second regard and a *treat* after the *real* work has been accomplished. It is devalued in it's potential as a form of communication, in



Forbidden (detail), 2008, charcoal on paper, 150x400 cm



Catharsis, 2008, charcoal on paper, 300x400 cm

addition to the basic manipulation and co-ordination skills needed when learning to write.

The expectation to justify or share learning in my own education simply was never requested until I studied my degree as a mature student in later years. I embraced education relishing in the academic challenge missed in earlier years. I was however, writing about my drawings and placing them in context *academically*. I graduated with First Class Honours and filled with optimism, I went out into the world to put back what I felt was going drastically wrong in the early education of our children.

As most things in life, this happened through discourse and a continuing learning journey. I worked at the Tate Gallery in London as an art handler exposed to numerous ideas and educated well in the curation and presentation of artworks. I eventually focused on my own practise and supported this through work as an *Artist in School* achieving residencies for long term projects. I established a more focused reputation specializing in the area of Early Years practice and an understanding of the Foundation Curriculum taught in schools. After all... artists like to play.



□ Slip away (detail), 2008, charcoal on paper, 150x300 cm

Practise what you know, and it will help to make clear what now you do not know

Rembrandt

Someone wise to me advised that whilst working on such projects *if you can visualise the end product there is no point going there*. My learning journey had been challenged and begun.

I am an Artist and facilitator for children's learning. My skills lie in my practical knowledge and creativity to employ a dialogue for children's ideas and to facilitate their learning. I embrace the collaboration of children's ideas by offering the resources and skills for them to create. We usually start a project with no idea of the *end* product, however the learning and enjoyment, not to mention the excitement and self-esteem often accomplished offers something unique to the experience across the board. There is a sense of ownership for children in their work, as often I have found it is the adults expectations for the *finished product* that gets in the way of the *process*.

For most young learners... it is the process that is important and not the end product. Approaching projects in this manner has often delivered work that surpasses adults expectations and challenged children's thinking. Whilst nervous at times for a project to look *good* and fulfil the requirements of public display in a school (murals, stain glass windows, mosaics etc.)... giving children the opportunities to employ their creativity has led to artworks that are unique, intelligent, fresh and avoid the adult stereotype expectations that represent what they think children should be creating.

Through my experiences as an artist working in schools I began to educate and question myself upon the curriculum

and the manner in which it was being employed. I couldn't understand why the curriculum wasn't being delivered more creatively. I became a qualified primary school teacher and experienced the *other* side.

I now understand why! In addition to why it is so integral to have artists collaborating with education in partnership. A great example of this in practice is Regio Emilio, based in Italy, and the manner in which they bring children's learning to fruition through employing teachers alongside artists and the environment. The three elements are seen as integral and work upon equal merit to create the right climate and dynamics for education.

(Various references to this can be found on the internet).

Our education system is scared of making *mistakes* and taking *risks*. There are documents that are costly to produce by the government and have given the green light to be creative and productive such as *Excellence & Enjoyment* (DfES/2003). Simultaneously other documents providing 'schemes of work' which were originally designed as guidelines only are not a formal requirement for schools and have resulted in the conflict and ethos of cross-curricular study. Schools are often frightened to stray away from their prescriptive nature (often through the time restraints to think creativity *out of the box*).

Learning becomes fun when it employs creativity and forges a relationship with other areas. Through creative strategies and *joined-up* learning we begin to make sense of the world around us and solve problems. We employ our intellect and curiosity to find out more... it is not prescriptive!

As a *teacher* I found myself so preoccupied with the curriculum



□ Reasons to write Government research project in the development of writing skills based in Pre-schools (3-4 year olds)

III TVORŮM / to CREATURES



□ Laura Williams visiting a school in Uganda 2008

and assessment requirements, in addition to responsibilities I hadn't visualised, there was little time for creative thought. I was more occupied with managing other people and direct teaching, sadly missing the intimacy of sharing children's creativity. I do believe in the fundamental skills of literacy and numeracy, but they mean so much more, as we have all experienced, when applied with personal interest and hold a purpose ... especially from a child's perspective. So it appears strange that we (teachers) dangle the reward of *drawing a picture* to illustrate *work* completed and not the other way around!

Drawing is a thought process and means of problem solving. There is a *visual* anchor to discuss, articulate, write or calculate about. It is a stimulating and natural starting point in education. Sadly if you were to look through the exercise books of children's work in schools, on average you would find beautiful illustrations from children not struggling from *academic* achievement and blank pages accompanied with poor *academic* achievement from children struggling.

*Can I do my drawing now?... lesson finished.*

Teaching could be regarded as entering into a *private* club. Unless you've *done it* there is no way you can comprehend *it!* This is my own experience and there are many teachers I have and do know that can juggle all the criteria that come with the vocation. My admiration for their time management, creativity and ability to capitalise on incoming opportunities, such as artists is paramount!

I now teach 3 days a week with freshness and creativity.



□ Tanzania children with home made wooden bike



□ Kiranga villagers in a classroom escaping from the rain

I have found I cannot do this personally as a full-time occupation. My studio practise has just begun and like air I feel I can breath again. It is where I am me. I feel I am at *home*. Art and creating is integral to my existence, both in the studio and the *classroom*. It is where I make sense of the world around me.

We know that appearance and being are not the same. The body is not the same as the self.

Gary Indiana

I could elaborate on my own work and place clever academic meaning and reference to it, however I am choosing on this occasion not to. I go to the studio and *play*. Through that *play* I make sense and meaning. A lot is in the process and in the final product the spectator is left to engage upon his or her own choosing.

I have become involved on a similar level with photography, witnessing and looking at life in many different facets. I was there and experienced what was happening. The photograph is significant to me and hopefully enjoyed by others, however the interpretation may differ to the actual event.

To conclude I'd like to quote Gerhard Richter as I often feel my work (in addition to my educational experiences) is one step ahead of me;

*My method or my expectation which, so to speak, drives me to painting, is opposition... just that something will emerge that is unknown to me, which I could not plan, which is better, cleverer, than I am... the whole process does not exist for it's own sake.*

soukromá studia u filosofa, malíře a pedagoga Milana Zimmermanna (východní filosofie, I. Kant, E. Lévi, Paracelsus, alchymie, magie, C. G. Jung, A. Crowley, R. Steiner, S. Prokofjev, ad.)  
v letech 1990-1998 vydavatel Revue HORUS a 14 knižních titulů v nakladatelství Horus  
produkce (s ČTV) české mutace VHS video-art Ra: Pouť slunečního boha – Vize starověkého Egypta (režie: Lesley Keenová, produkce Channel 4)  
s nakladatelem ing. Tomášem Janečkem v roce 1994 založil v Brně Esoterické knihkupectví ALEMBIQ, rozšířené roku 1999 o jeho elektronickou podobu  
externě přednáší od roku 1996 Kreativní myšlení na Fakultě výtvarných umění VUT v Brně a Symboliku na katedře Scénografie JAMU v Brně  
působil jako člen redakční rady brněnského kulturního časopisu TAMTO, psal rovněž články pro ŽIVEL, PROSTOR aj.  
příležitostně přispívá do různých kulturních a odborných sborníků a katalogů, je zván k úvodním prosllovům na četné vernisáže  
- portál OKULTURA.CZ pro zpytování magických aspektů moderních dějin a soudobého umění, v jehož rámci vykonává editační a redaktorskou činnost  
- v roce 2000 založil label HORUS CyclicDaemon, na němž vydal doposud 10 hudebních CD různých evropských i zámořských umělců.  
žije a pracuje v Brně

## O KEJKLOVNÉM MIMOCHOZENÍ

Věnováno věčně živé přítomnosti Milana Zimmermanna.

Kam? Dolů dírou.

Všechno začne jednoho dne, kdy se obtěžkáni zastavíte na své cestě a plní nevolnosti z ní sejdete hledat spočinutí. Princezna Ofélie<sup>1</sup> tak mimoděk na cestě najde artefakt oka následovaný za chvíli nalezením prastaré sochy Pana, do níž ho znovu zasadí, a tak opětovně obživne její Duch a z jejich úst vyleze cosi podobného kudlanky nábožné. Ta se pak stane jejím průvodcem, neboť je jenom pantomorním vtělením tohoto boha.

Na úsvitu jejího *mimochození* stojí nechutný průlez dírou plnou přerostlého hmyzu (astrální svět), na jejímž konci potkává obrovskou žábu.

Žába je lunární zvíře. Církevní otcové ji pokládali za totemové zvíře čarodějnic. Egypťská bohyně Heket s žabí hlavou propůjčovala dlouhý život a byla symbolem vzkříšení. Podobně jako had však bývá zobrazována s drahokamem na hlavě a symbolizuje moudrost, která dokáže ve všem rozpoznat duchovní sílu.

Proto také po vydatném krmení této arcižáby již zmíněným hmyzem (obětování smyslovosti duchovnímu probuzení) tato praskne a v jejím těle nalezne Ofélie klíč.

Bratři Grimmové<sup>2</sup> zachytili v pohádce *Tři pírká* podobný motiv. Ve vědě o to, kdo bude příštím vládcem říše, rozfoukne starý král do vzduchu tři pírká. Jedno letí na východ, druhé na západ a třetí přímo kupředu. Nikoliv úkroky stranou, nýbrž cesta vpřed.

Jenže právě to třetí nedoletělo daleko a zbývající bratři se Hlupáčkovi vysmáli. Avšak, nemáme právě to nejpodstatnější přímo před nosem? Právě on si všiml, že tam, kam pírkó dopadlo, jsou padací dveře. Vyzvedl poklop, pod ním našel schodiště, kterým sestoupil dolů. Tak přišel k dalším dveřím, zaklepal na ně a slyšel, jak zevnitř něco volá:

„Panenko ty zelená,  
nožko kouzelná,  
teď nadešla chvíle tvá:  
čáry sem a čáry tam,  
honem se poďivej, kdo to jde k nám!“

<sup>1</sup> *Pan's Labyrinth*. Režie: Guillermo del Toro. Mexiko/USA/Španělsko, 2006.

<sup>2</sup> *Bratři Grimmové: Německé pohádky*. SNKLU, Praha 1961.

Dveře se otevřely a za nimi spatřil velikou tlustou ropuchu, kolem ní seděla spousta malých ropuch.

I Pan věnoval Ofélii takový klíč v podobě (magické) křídly, kterou vysvěcuje a vymezuje posvátný prostor, do něž podle libosti vstupuje a vystupuje (ve chvílích úzkostného nebezpečí).

Je to poselství člověku, který umravňuje své nitro. Jedna z vrcholných snových scén představuje princeznu, která přes jasny Panův zákaz nejít *tam dole* z té hostiny (smyslů) neodolá a probudí tak úžasný netvora, který si zasadí oči do dlaní a dívá se rukama, jež si přikládá na obličej, načež se jako hrůzná noční můra jme pronásledovat Ofélii, která mu jen tak tak unikne, když si křídou pomůže k přechodu do bdělého světa.

Hlupáček v podzemí nabude tři darů: koberce, prstene a nevěsty (jedna z malých ropušek). Koberec má veliký orientální podtext – jde o kouzelný prostředek, který přenese svého majitele, kam je mu libo. Prsten je nejenom symbolem nadcházející svatby, ale také výrazem obrozené vůle, která se pohybuje v posvátném prostoru.

Bratři Grimmové zachytili onen nenápadný prvek *mimochození* hned v následující pohádce *Zlatá husa*.

Chytří a prozíraví starší bratři našeho Hlupáčka se odmítnou podílet o *svítek a víno* se starým šedivým mužičkem poté, co vstoupili do lesa nasekat tam dříví. Nazírejme to správně: povrhli svátostí *večeře* a tím zrušili posvátnost prostoru, neucinili se *jedno* s bytostí, která má být tuto pomocníkem. Mínil: „Co dám tobě, to bude chybět mně. Jen si jdi, odkuds přišel.“ Oba si sekerou přivodili zranění, za nimž stál *les* a *mužiček*. To Hlupáček měl dobré srdce, a co dal, to mu bylo ještě přidáno. Poté, co *sdlel*, poradil mu mužiček, aby porazil strom. V jeho kořenech našel zlatou husu s peřím z ryzího zlata. Následuje příběh o tom, jak každý, kdo byl zaujat a chtěl uzmout alespoň jedno zlaté peříčko tohoto podivuhodného ptáka, zůstal jako přikován a musel běžet, kam šel Hlupáček. Tak fascinující je rtuť, když běží.

Takto obtížen roztodivnou suitou došel náš hrdina až do města, kde panoval král, jehož jediná dcera byla tak vážná, že se jí nepodařilo nikomu rozesmát. Když princezna uviděla těch sedm, jak běhají stále za sebou jako husy v řadě, dala se do hlasitého smíchu. Hlupáček tedy žádal, aby mu byla dána za nevěstu. Králí však nebyl tento zeť po vůli, všelijak se vymlouval a postupně mu dal tři úkoly hodné Gargantua: vypít sklep vína a sníst horu chleba (*cenacolo* podruhé). Třetí úkol byl nejpodivuhodnější. Žádal loď (*navis biprorum*), která by mohla jet

po vodě i po zemi. A že se také mužiček třikrátě proměnil, aby Hlupáčkovi pomohl. „Kvůli tobě jsem pil a jedl, dám ti i tu lod. To všechno dělám proto, že jsi měl se mnou *soucit*.“ A dal mu loď, která mohla jet po zemi i po vodě.

Co vede husy běhat v řadě za sebou?

## VÍLOVÁ HRANICE: CESTA TAM A ZASE ZPÁTKY

Většina příběhů vypráví<sup>3</sup> o hoře, kde se před dávnými věky *blíli lidé* scházeli v noci a hrávali nejrůznější podivné hry a dělali zvláštní věci. Ti lidé tam chodili vždycky v létě, když bylo veliké vedro. Zpočátku byla všude tma, potom tam byly stromy a tma byla ještě větší, a lidé přicházeli jeden po druhém ze všech směrů. Přicházeli po tajné stezce, kterou nikdo jiný neznal, dvě osoby hlídaly bránu a každý, kdo přišel, musel udělat velice zvláštní znamení, které mi chůva ukázala, jak nejlépe dovedla, ale řekla, že mi ho nemůže ukázat správně. Tak tam přišli všichni, a když vešel poslední, tak už tam žádná brána nebyla, a tak se tam nikdo jiný nemohl dostat, i kdyby věděl, že tam něco je.

Chůva mi taky řekla, že mi ukáže něco, co mě rozesměje, a pak mi ukázala, jak obrátit celý dům vzhůru nohama tak, aby hrnce a talíře poskakovaly po stolech, porcelán se rozbil a židle se kácely samy od sebe na podlahu. Jednou jsem to v kuchyni zkusila a zjistila jsem, že to jde docela dobře. A z kredence vypadla celá řada talířů, kuchařčin stůl se naklonil a úplně se obrátil, „přimo před mýma očima“, říkala kuchařka a byla tak bílá a vyděšená, že už jsem to nikdy nedělala, protože jsem jí měla ráda.

Když jsem seděla na kameni uprostřed kamenného valu a rozhlédla se dolů kolem sebe, viděla jsem všechny ty úžasné kruhy a kruhy uvnitř kruhů, seděla jsem bez hnutí, až se začaly kolem mne otáčet, a každý kámen začal tančit, zdálo se, že se otáčí v obrovském víru, bylo mi, jako bych byla uprostřed všech hvězd a slyšela je svištět prostorem. Tak jsem slezla dolů mezi balvany a tančila jsem s nimi a zpívala podivné písně. Šla jsem pořád dál a dál, až jsem přišla k tajnému lesu, o kterém nesmím psát, a vstoupila jsem do něj cestou, kterou jsem objevila. Když jsem došla asi do poloviny, otočila jsem se dokola a připravila se. Uvázala jsem si šátek pevně kolem očí a přesvědčila se, že nemůžu vidět naprosto nic, ani větévku, ani kousek lístku, ani světlo oblohy, byl to starý červený hedvábný šátek se žlutými vzory, který jsem si dvakrát otočila kolem hlavy tak, abych nemohla nic vidět. Potom jsem začala postupovat, krok za krokem, velmi pomalu. Mé srdce tlouklo čím dál rychleji, náhle jsem nemohla polknout, chtělo se mi vykřiknout, ale stiskla jsem zuby a šla dál. Větve se mi chytaly do vlasů a velké trny mě drásaly, ale šla jsem dál až na konec stezky. Tam jsem se zastavila, předklonila se a napřáhla ruce. Šla jsem dokola poprvé a tápala jsem kolem sebe rukama a – příběh byl naprosto pravdivý a já si přála, aby byly smazány ty roky, co jsem musela čekat, abych se stala šťastná na věky věků.

Nesmím zapsat způsob, kterým se píší písmena Aklo, ani jazyk Chian, nesmím psát o hrách Mao, ani o nejdůležitějších písních. Něco o všech těchto věcech napsat smím, ale ne o způsobu, jakým se provádějí. A nesmím psát o tom, kdo jsou víly, dóls, jeelo, anebo co znamená voolas. Toto vše jsou nejvyšší tajemství, a já jsem šťastná, když si uvědomím, co jsou a kolik zázračných jazyků znám. Ale jsou určité věci, které nazývám nejtajnějšími z nejvyšších tajemství a na které se neodvažuji

pomyslet, pokud nejsem naprosto sama. To si potom zakryju rukama oči, zaseptám slovo a Alala přijde.

★

Jinaké překročení vílové hranice bylo zaznamenáno v bájném vyprávění<sup>4</sup> sedláka Josefa Khuna z Bělé nedaleko městečka Pecka. Jednoho pošmourného zářijového jitra seděl při okraji lesa u role zvané „Pod Vodnožej“. Vidí, kterak z lesa vystupuje skupinka žen. Každá na zádech raneček, jako by šly z pouti. To je divné, pomyslel si. Ať vzpomínám, jak vzpomínám, nevím o žádné pouti v okolí. Údiv vzápětí vystřídala zlost. Ženy totiž působily dojemem, že za svým cílem putují nejkratší možnou cestou, les neles, pole nepole. Vůbec se nezdržovaly Khunův pozemek obcházet. Z lesa rovnou na len a rázují si to k silnici. Vstal, že na ně houkne. Ústa se otevřela k zlobnému výkřiku, ale zvuk už nevydala, ani se nezavřela. Zůstala rozevřena údivem i hrůzou. Celý zástup žen se totiž najednou odlepil od země, stoupá výš a výš do vzduchu. Nebe se rozzářilo oslepujícím světlem, zjevení v tom světle zmizelo a nebe se zas zakabonilo souvislou clonou mraků.

## CO PATŘÍ NEBESŮM

V síře Úsvitu (súrat al-fadžr) se praví: „Nevidíš jsi, co tvůj Pán učinil s Ádovci Iramu, zdobeného sloupy?“

Ád ibn Ús ibn Iram měl dva syny, Šadída a Šaddáda, kteří vládli po něm. Když Šadíd zahynul, Šaddád se stal jediným vládcem říše a všichni ostatní králové, kteří tam vládli, se mu podrobili. Když jednou Šaddád slyšel popisovat ráj, prohlásil: „Postavím něco podobného.“ A stavěl potom město Iram v poušti u Adenu celých tří sta let a on sám se dožil devíti set let. Bylo to prý velké město, paláce mělo ze zlata a stříbra, sloupy ze smaragdů a achátů. Rostly v něm všechny druhy stromů a protékaly jím nikdy nevysychající řeky. Když potom město dostavěli, Šaddád se vydal do tohoto města v průvodu lidu své říše. Když se však k němu přiblížili na vzdálenost jediného dne a noci, ozval se z nebes strašný výkřik, který na ně Bůh seslal a oni všichni zahynuli. Vzpomínají to at-Tabarí, ath-Tha'álíbí, az-Zamachšarí a další komentátoři koránu.<sup>5</sup>

Má se za to, že Bůh mnil, že takové dílo se nesmí na Zemi vyskytovat a lidem ho odejmul. Přešlo z oné pouště přímo do ráje.

Jeden z prorokových druhů, Abdalláh ibn Kilába, se jednou vydal hledat svoje velbloudy, zabloudil do tohoto města a odnesl si z něho tolik, co jen mohl unést. Když se jeho příběh donesl k uším Mu'áwija, dal si jej zavolat. Abdalláh ibn Kilába mu vyprávěl, co se mu přihodilo. Mu'áwija potom poslal pro Ka'ba al-Ahbára a zeptal se ho, co si o tom myslí. Tehdy mu Ka'b řekl: „To město je Iram, město sloupů.“

Kdyby komentátoři připustili, že to město zmizelo z povrchu zemského, tak jako zmizely jiné staré památky, znělo by to pravděpodobněji, jenže oni výslovně tvrdí, že dodnes existuje. Ba jiní připouštějí i takové nesmysly, že je město neviditelné a že jej mohou najít jen zkušení mágové a čarodějové.<sup>6</sup>

Do stejného řádu věcí jako je Iram náleží i svět Uqbaru, do nějž vstoupili Jorge Luis Borges a Adolfo Bioy Casares. Na jeho

<sup>4</sup> Roman Jirsa: *Vúz hrůzy, smrti, tajemnými místy Českého ráje, Podkrkonoší a Krkonoše tiše projíždějící*. Volvox Globator, Praha 2002.

<sup>5</sup> Ibn Chaldún: *Al-Mukaddima. Úvod do dějin*. Tatran, Bratislava 1984, str. 23.

<sup>6</sup> Ibid.

výběžky a cestičky lze narazit za zvláštních okolností. Za islámské noci, nazývané *Noc nocí*, se otvírají dokořán tajně brány nebes a voda ve džbánech dostává lahodnější chut.

*it was a hairnet paradise  
burn the blue eyes  
burn the blue eyes*

## O LODI, KTERÁ MŮŽE JET PO ZEMI I PO VODĚ

Univocitní myšlení je jistým pokrokem vedle obecného myšlení, tak blízkého *chytrému* lidu. Přesto se spásá klene přes nebeské myšlení, jemuž je každý den výzvou: „Každého dne sebe sama stále nově chť!“

Ale na jistém stupni je tak analogické myšlení oním tranzitem, kde se přestupuje a člověk se dopouští přestupku vůči zavedeným normám. Tudíž i pro jednoho pozoruhodného myslitele, jenž sluje Schwaller de Lubicz, se stává mezníkem ruka napřážená do zahrady, z níž trhá zapovězené ovoce.

Pro něj je analogické myšlení synonymem „působení na dálku“,<sup>7</sup> a jeho myšlení je tu zcela v souladu s tím, co začalo vybočovat i z kvantové mechaniky a za našich dnů se stalo prokazatelnou realitou, totiž ve světle fenoménu *propletené fotonové dvojice*.<sup>8</sup>

Tento fenomén, stručně řečeno, vypadá následovně. Představte si dva fotony, které jsou v jediném okamžiku současně vyzářeny z určitého atomu, avšak každý cestuje jiným směrem. Takto si oba fotony nesou signaturu harmonického systému, informací o původním atomu a o okolnostech jejich vyzáření. Následně si představte, že dojde ke změně informační signatury jednoho z obou fotonů. Protože ten druhý foton je přesným analogátem onoho prvního fotonu, dojde současně k zapsání této změny do pole jeho vlastní informace, okamžitě, bez ohledu na vzdálenost.<sup>9</sup>

Je ovšem třeba poznamenat, že pro de Lubicze bylo toto analogické působení na dálku, čili sympatetická magie, vyjádřeno v souladu s kontextem všeobecně dualistického světového názoru, kde má věda dvojí podobu, jedna se týká genese čili stvoření, a druhá zániku. V tomto kontextu se jakýkoliv daný hieroglyfický symbol stává syntézou polarit zvláštních protikladů sil, kterou udržuje v rovnováze samotný glyf – informace.

## INTERMEZZO

Hairnet Paradise<sup>10</sup>

*bad crowd  
tea, cake and sweet  
sweet tamiga  
garden that is sweet  
sweet, sweet tamiga*

*it was a hairnet paradise  
i praised in demise*

<sup>7</sup> R. A. Schwaller de Lubicz: *Symbol and the Symbolic*. Inner Traditions International, New York 1978, str. 7 a 20.

<sup>8</sup> „Photon entanglement“ nebo „entangled photon pairs“ (EPR), tedy „kvantově propletená fotonová dvojice“.

<sup>9</sup> Není třeba zdůrazňovat, že to byla pro teorii relativity velká rána. Kvantově propletená fotonová dvojice, jak se tento fenomén nazývá, je jednou z nejnovějších a velmi vzrušujících oblastí současné experimentální fyziky a výzkumu.

<sup>10</sup> CocoRosie: Hairnet Paradise. Nevydaná skladba. Viz <http://www.youtube.com/watch?v=7ANDfMGdHgs>. Poslechněte si a vizte před další četbou!

## TEN, KTERÝ NÁLEŽÍ BOHU

Není to však vždy jasně vymezená hranice, za níž ostře černobíle začíná onen druhý svět. Někdy je člověku do cesty postavena závora nebo zákaz vjezdu, jako onomu hrdinovi filmu *Případ pro začínajícího kata*<sup>11</sup>, Lemuelu Gulliverovi, na samém počátku snového příběhu, za níž se pak už dějí jenom podivné surrealistické scény: dramatická nehoda auta (nikým neřízeného a přesto pohybujícího se po silnici) dělajícího přemety ze skály (konec samovolného pohybu svévole), z něhož se Lemuel vysouká bez jakéhokoliv zranění, mrtvý zajíc na silnici oblečený do manšetrových kalhot a vestičky, v níž se nacházejí kapesní hodinky, a z úst se našemu hrdinovi dere přiznání: „Já se chci probudit a nevím už, jak se to dělá!“

Probudit se vyžaduje chodit mimo a zakázanými cestičkami, a nesmí vás odradit ani plamenný meč, jež třímá cherubín na straně východní – to jest totiž, *kudy se v(y)chází* – ostříhající, by nikdo nemohl ke stromu života –, ani společností dohodnuté symboly zakazující přechod na druhou stranu za hraniční kámen.

Lemuel je „ten, který náleží Bohu“. A tak je i tento, přes závory a zákazy vjezdu mimojdoucí, poslem Božím, jež sám Bůh zkouší a nachází v tom zalíbení, aby jej pak nechal přijít k sobě právě skrze blázna, který ho na voze zaveze další mimojdoucí cestou do země opatřené závorou.

K oněm kapesním hodinkám zajíce Oskara se vážou i závěrečná Lemuelova slova v tomto filmovém příběhu: „Obecní blb slyšel na jméno Vyskoč a vyvezl mě z balnibarbské země. Tehdy se stalo, že jsem znovu upadl do rozpaků a obrátil se na onoho blba. „Poslouchej, Vyskoč, jdou ty hodinky pozpátku, nebo se mi to jenom zdá?“ Ale on namítl: „Co pořád máte, prosím vás? Copak vám nestačí, že je slyšíte tikat?““

Jít vpřed či vzad znamená čiré nic. Jenom ono *mimochození* stojí za cosi.

K tomu bláznovství říká mistr Eckhart: „Nejprve máme vnímat a poznat, jak se božská tvář *božské přirozenosti* – protože *toho* se dožadují všechny duše – dělá bláznivou a ztřeštěnou, aby je pak k sobě všechny přitáhla.“

A kdo jsme my než *mimochodem* a *bezděky* jdoucí k Bohu? Přitahování, jako husy mimojdoucí, ti náležejí Bohu.

Mysli na svou duši, usiluj pro ni o moudrost, neb každý je rukojmím svých skutků. Amen.

Brno, 21. leden 2009

<sup>11</sup> *Případ pro začínajícího kata*. Režie: Pavel Juráček. Československo, 1969.

## MICHAELA JEZBEROVÁ

\* 10. 12. 1976 Brno  
michaelakrizova@seznam.cz



Ateliér: Hřídolec 3, Lázně Bělohrad, 507 81

Vystudovala Střední školu uměleckých řemesel v Brně, Fakultu výtvarných umění, VUT Brno (Ateliér kresby – Prom. ped. Václav Stratil a Ateliér malba I. – Prof. Jiří Načeradský). Pedagogická práce: LŠU Mokrá- Horákov jako učitelka výtvarného oboru, Základní škola v Ostrovačicích u Brna, doktorandkou KVV Pedagogické fakulty Masarykovy univerzity v Brně.

Vystavovala samostatně v roce 2001 (SYNAGOGA Hranice, Městské muzeum a galerie), kolektivně od roku 1996. Autorkou řady odborných recenzí (Ateliér) a katalogů (Druhý dotek, Umění na Bítov – Ladislav Jezbera a Tomáš Hlavenka).

### MIMOCHODEM VŠICHNI UMĚLCI

#### SI TAK TROCHU HRAJÍ

#### SOUVISLOSTI A KONTEXTY

V historii umění 20. století nabývá téma dětství odlišných obrysů a je lépe hovořit o solitérech než o nějaké širší jasně zaměřené skupině. Poněkud častěji se podobné náměty začaly objevovat v druhé polovině 80. let., což bylo způsobeno zejména osobností Petra Nikla, tehdy malíře, dnes intermediálního umělce. Tehdejší nastupující *nonkonformní* generace (mezi jinými to byli Jiří David, Jaroslav Róna, Jan Merta, Tomáš Císařovský, Martin Mainer) si vytvořila poměrně pevnou základnu a někteří protagonisté byli představeni i v zahraničí. Nepopíratelnou zásluhu na propagaci nové generace mají i koncem 80. let organizované neoficiální Konfrontace i přehlídky v Opatově. V tomto kontextu se Petr Nikl se prosadil svou originální poetikou. Univerzální mytologie, žijící v placentě s věkem odcházejícího stavu dětství, se stala matečnicí, z níž vyrostli osobnosti rozvíjející vlastní s dětstvím už prakticky nesouvisející témata.

Potenciál skrývající se pod hlavičkou naivity a imaginace aktualizovali v průběhu 90. let studenti vysokých uměleckých škol

a využili poměrně jednoduše srozumitelnou řeč infantilismu ke hře s odkazy k rozmanitému množství výtvarných poloh. Postupně došlo k demaskování sentimentu do té doby se skrývajícím pod slupkou naivity. Do vibrujících senzitivních forem tímto náhle a brutálně zasáhl prefabrikát průmyslové výroby, opisující realitu barevným umělohmotným výliskem. Sériovost a vyprázdňenost kýčovitě produkce se prezentovaly v další analogii partu. Technologie výroby umělých hmot si prožila renesanci v sochařských realizacích v malých i monumentálních formách. Tradiční sochařská media potlačily umělé materiály s dobrými plastickými vlastnostmi. Umělci častěji uplatňovali polyester, elastickou gumu, syntetické pryže, polystyren, molitan, plyn a další hapticky vnímatelné materiály k přenosu morfoložických forem. Vjemy asociující živost se nabízí jako alternativa studenému a chladnému kameni a kovu. *Životnost* objektů navozují i pohybové a zvuky vydávající mechanismy. Umělý život je indukován mluvicími, vrtícími, vzdychajícími *hračkami*. Pocity slasti z dětství jsou v těchto případech pouze malou částí z celku útočícího na pudovost dospělého jedince. Zvrácenost civilizace demonstrují i zmenšeniny, maketky potřeb, náčiní a zbraní demaskujících agresivitu lidského jedince.

Tvorba Františka Skály, zasloužilého imaginátora, byla podnětem k perziflážím výrobního procesu. Objektová tvorba zareago-



□ Triptych Zelená zóna (1998) olej na plátně, 160 x 140 cm





□ Triptych Kouty (1998), olej na plátně, 160 x 140 cm

vala kombinacemi průmyslových výrobků i jejich fragmentů kumulovaných do skrumžáči více či méně připomínajících předměty z reálného světa. Netradiční atrapy oscilující mezi kutilstvím a ready-madem přitahují nápaditostí užitých prvků ve výsledném splenci zjevně patrných. Způsob, jakým se v těchto *konstrukcích* zachází s *materiálem*, je v silném příbuzenském vztahu s podobně svobodnými výrobky dětí, čímž není míněno, že jakákoli náhodná setkání věcí jsou tím pádem pozůstatky dětského způsobu práce. V příslušných souvislostech umělcevy tvorby je ostatně vždy patrné hledisko, prostřednictvím kterého lze dané dílo očitovat. Kořeny, vedoucí až k dadaistům a surrealistům není nutné odmítat a otevřenost formy je hodnotou, s níž se při komentáři současného umění počítá. Novost a neopotřebovanost plastů a dalších materiálů je kontrována předměty se známkami častého použití. Stá-

ří je nedílnou součástí životního cyklu a znovunalezení opuštěného vede k ožívání vzpomínek. Věci, fragmenty, odpadky, ještě živoucí a už dožívající substance atakují představy o umělosti a sterilitě hromadného konzumu. Letitost probouzející se v nové funkci předmětu uchovává v sobě něco z důstojnosti svého minulého života. Mýtické, archaizující momenty doplňují příběh o zmrtychvstání a věčném koloběhu univerza. Použitá a *použitá* materie se ve shodné pracovní metodě vyvíjí v diametrálně odlišný celek s vlastními obsahovými konotacemi.

Počitek tělesného tepla a nepřenositelný prožitek mateřství je citlivou stránkou jindy razantních ženských výtvarných projevů souvisejících s domestikováním feminního umění na české výtvarné scéně. Hmotné, pevné a především těžce opracovatelné materiály umělkyně nahrazují těmi měkčími a poddajnějšími. Jejich výběr je uskutečňován s důrazem na autenticitu. Obnošené látky s pachovými stopami a nejrůznějšími tělesnými skvrnami identifikující jedince, jemuž náležely. Změna života, vstup do nové sociální role matky je s nadsázkou srovnatelná s životními peripetemií Josepha Beuyse, který po svém uzdravení definoval škálu vlastních výrazových prostředků v souvislosti s použitými materiály, z nichž každý ve své podstatě symbolizuje jinou část sdělované informace. Nonverbální podtext Beuysových *atributů* je určitou paralelou s nemožností zprostředkování mateřského stavu doloženého pouze v „relikviích“ po vlastním potomkovi. Role matky zůstává klíčovou událostí při modifikacích od interpretace ikony madony s dítětem až k nejrůznějším mimosmyslovým přenosům prenatalního stadia jedince. Konkrétní formy se přelévají do abstraktních, fantazijních zážitků sjednocených v duchu reprodukce člověka. O sebeironizující pokračování syžetu mateřství se v roce 2005 postarala nově založená skupina Matky a Otcové (Lenka Klodová, Lucie Krejčová, Marek Rejnet, Martin Pěč) sdružená podle jednoduchého kritéria odpovědnosti za výchovu a péči o dítě. Mluví skupiny Lenka Klodová zaujatě prosazuje existenci fenoménu *manželské umění* v časopise Umělec 1/2005, str. 24: *Manželské umění lze pracovně definovat jako umění, jež je produkováno v určitém svazku, nejčastěji institucionalizovaném, a které se vyslovuje k sociálním, psychologickým, erotickým, a generovým problémům z pozice žitého stereotypu. Je to natolik autentický a bohatý fenomén, že si jistě zaslouží podrobné studie, případně menší samostatný vědní obor.* Téměř manifestáční prohlášení je logickým vyústěním řady předcházejících impulsů např. v roce 2001 proběhla rovněž za účasti Klodové v galerii pražské Universal



□ Instalace Bez názvu (2000), molitan, posypová sůl

NoD akce rodičovských aktivistů za emancipaci umění v rodině. V prohlášení aktérů se zdůrazňují tlaky mezi skupinou umělců-rodíčů a masou opuštěných a asociálních umělců-nerodičů. V časopise *Ateliér* č. 23/05, str. 9 byla otištěna recenze *Otcové – ženy, děti a Ti před námi*, kde Vlasta Čiháková-Noshiro vysvětluje podstatu současné změněné situace populační explozí ve výtvarném světě (... a nejen v něm).

Interpretace osobní, rodinné minulosti existující v rámci historické paměti implikovala prvky narativnosti do malířského projevu umělců. Malba v těchto intencích se dnes pohybuje od forem realistického, ale přesto uvolněného rukopisu až k hyperrealistickým tendencím doslova kopírujícím fotografický snímek. Videodokumentace a diapositivy z rodinného prostředí jsou zobrazovaným modelem, aranžovanou událostí formulovanou médii malby.

### VÝCHODISKA A TÉMATA

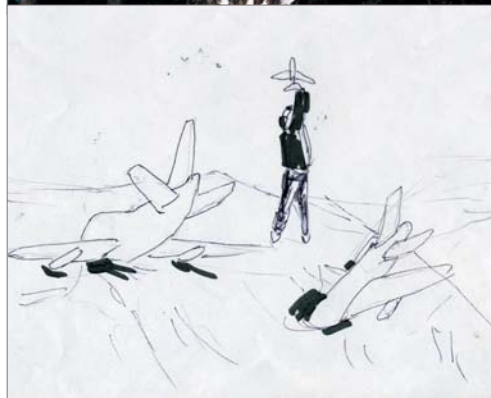
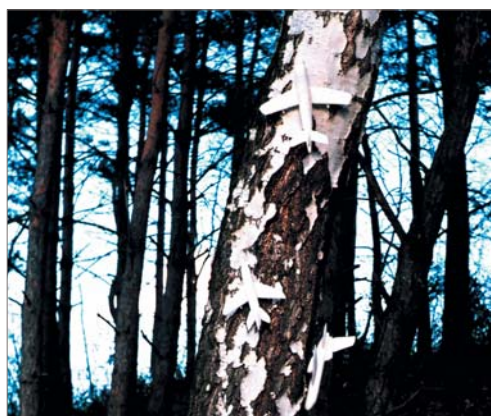
Ve své výtvarné tvorbě, související s výzkumem konaným ve vlastní disertační práci *Prostor pro prostor v pozadí*, se dlouhodobě zabývám fenoménem prostoru v jeho dalších významových konotacích (prostor, místo, věci a jejich vztahy). Zamýšlím se nad prostorem, do něhož fyzicky vstupujeme, stáváme se po určité dobu jeho součástí a zanecháváme v něm stopu. Podobně jako my *strávíme* prostor, tak i prostor a věci v něm nashromážděně zanechávají otisk svojí existence v nás. Reflektuji osobní autentickou zkušenost s prostorem a jeho transformací do námětu výtvarného díla při zapojení všech haptických a vizuálních zážitků. Soustředím se na vzpomínkový asociční proces, kterým procházíme ve specifických situacích a který nás atakuje prostřednictvím paměťových mechanismů. Moment časovosti je pro uchopení tématu podstatná. Čas v tomto případě ovlivňuje vnímání prostoru a místa ve smyslu pozdějšího návratu. Návratu k prožitku, k pomínulé nevratné životní etapě. Prostor se pak neposlední řadě stává místem pro určitý typ imaginace, pro zakoušení experimentu a hry dále kulminující a vyvěrající na povrch v překvapujících, bezelstně rafinovaných závěrech do jisté míry evokujících dětství.

### HLAVNÍ KONCEPTY

*Vzpomínka na to, co pomalu mizí.*

*...jsou místa, kde osoby (stopy osob) již byly zcela potlačeny proměnnou a výměnou věcí, které jim sloužily. Jsou však také místa, kde si stárnoucí věci udržují tenký kontakt, kde si žijí svobodný život, ačkoli jejich doba již pominula. Přítomnost minulého přichází prostřednictvím nálezu dávno vyčerpaného, které se opět zapojuje do životní hry. Nové a přítomné se rodí za účasti minulého.*

První téma řeší univerzálnost prožitku dětství, prožitku minulé doby a zamýšlí se nad podstatou vnímání těchto atributů. Zabývá se možnostmi, jak se výtvarnými prostředky vyrovnat s neodvratným faktem stárnutí a pomíjivosti věcí. Vědomě kalkuluje s pocitem sentimentu, který v nás vzniká při návratech na místa, k nimž se váží naše prožitky. Předměty nalezené na těchto místech v nás evokují vzpomínkou. Lyričnost a intimita těchto nálezů komponovaných do nové časově i prostorově odlišné situace charakterizuje tvůrčí koncept kolážování, koláže starého a nového, jenž se dotýká osobního autentického prožitku z původního prostoru i věcí, jež tvořily jeho obsah. Pracovat s věcmi,



► Instalace z cyklu *Aero* (2001)

ke kterým nás váže silný osobní vztah, mnohdy probouzí pocit nostalgie a snaha o objektivitu a věcnost tak může nabývat různých podob zdánlivě banality, absurdity, romantiky.

### *Modely a situace*

...modely mohou být nástrojem svobodné hry stejně jako nástrojem manipulace skutečnosti. Do potřebných poloh jsou povyšovány představami. Podobně, jak do dětského světa vnášíme hračkou svět dospělých, tak si svět dospělých z dětského rekvizitáře půjčuje věci nebo jejich fragmenty k vytváření obrazů a přirovnání.

Tvorba vlastní modelové situace v autentickém či umělé vytvořeném prostředí- prostoru je opět inspirovaná vztahem k předmětu – věci. Modelářský přístup k viděnému předjímá problém materiálových vztahů, proporce a instalace. Zmenšení krajiny a figurální stafáže umožňuje významový posun v rámci prostoru v prostoru.

Monumentalitu a realnost zmenšení lze zpětně ověřit fotografií, která potlačením skutečného měřítka umožňuje dokonalejší fikci. Kombinací reálného prostředí a modelu lze navodit situace, ve kterých se nalézá a kterým je vystavena původní předloha. Toto s sebou přináší množství různých asociací, kdy se se změnou měřítka modelu mění v jeho závislosti i význam okolí. Jako jedno z východisek pro námět proto může sloužit fotografie. Její variací v prostorových modelech dochází k manipulované instalační hře.

## RÓBERT MAKAR

\* 10. 6. 1970 Handlová  
makar@vsvu.afad.sk



Pôsobí ako učiteľ na Vysoké škole výtvarných umení v Bratislave (1995).  
Studijný a tvorivý pobyt: Academies of visual arts Maastricht (1993), Ecole de Beaux-arts de Namur (1992), Ecole de Beaux-arts (Paríž 1990), 1988-1994 Vysoká škola výtvarných umení v Bratislave (na viacerých oddeleniach a katedrách paralelne, na katedre maľby u prof. R. Fila, prof. R. Sikora, hosťujúcej výtvarníčky z USA Sandra HU, na katedre grafiky u profesora V. Popoviča na oddelení KR•E•S•BA /Kreatívno-experimentálne štúdio Bratislava/, 1984-1988 Stredná umelecko-priemyselná škola v Bratislave – na oddelení aranžérstva u stredoškolských profesorov: M. Bočkaj, R. Fila. Neskôr na oddelení grafiky.  
Od r. 1992 – 20 samostatných výstav. Zastúpenia v zbierkach Städtische Galerie Bietigheim-Bissingen, Bietigheim-Bissingen, Nemecko, Zbierkový Hodonín, Klenová, Levoča, redakcie Parlamentný kuriér, Košice, Sachsen, Bratislava, Senica. Grantová a organizačná činnosť 2007: organizátor Medzinárodnej tvorivej dielne Stredný formát III. (MK-3388/2007/4.3.2/6), vedúci riešiteľského kolektívu KEGA 16/7 07-09 (projekt Výskum fototechnológií vo voľnej grafike / problematika fotopenosu, fotolitografie, fotoleptu, organizácia výstavy súčasných francúzskych umelcov v Záhorskej galérii Senica.

### MIMOCHODOM MIMO CHOD.

#### O VZŤAHU VEREJNOSTI A UMENIA.

Výtvarné dielo je determinované spoločenským (verejným) kontextom, v ktorom sa ocitne (prezentuje). V akej galérii, pri akých iných výtvarných prácach, v ktorých spoločenských kruhoch, akom kontinente, mieste a čase. Nie každému výtvarnému dielu sa dostane publicita. Ak sa výtvarne tvorivý človek so svojimi výtvarnými dielami uchádza o prívlastok *umelecký*, musí spĺňať (reprezentovať) hodnotové kritériá verejnosti. Keď si autor o svojej výtvarnej práci myslí, že je umelecká, tvorí výtvarné diela s umeleckým zámerom. Úspešný je ten výraz individuálneho vedomia, ktorý sa stotožní s kolektívnym vedomím rozhodujúcej skupiny ľudí. Podľa sily skupiny ľudí má väčšiu alebo menšiu platnosť. Najvhodnejšie je, ak spĺňa kritériá vplyvnej skupiny ľudí s možnosťou ovládať (mať vplyv) inštitúcie a médiá. Taká skupina dokáže ovplyvniť širokú verejnosť a tým z výtvarného diela urobí umelecké výtvarné dielo s dočasnou platnosťou



Un temps et un espace libres sont un luxe social / Voľný čas a priestor je sociálny luxus, 2006, 30 x 21 cm, lino, digitálna tlač, autorský formát

(s ručením obmedzeným). Verejnosť s odstupom času a výmenou generácií prehodnocuje výtvarné diela a tie, ktoré naďalej nestrácajú legitimitu sa stávajú výtvarné umelecké diela s dlhodobou umeleckou platnosťou.

Zatiaľ čo výsledky individuálnych snažení sa zhmotňujú vo vizuálnych dielach (predmetoch), názory verejnosti sú vyjadrené podporou alebo odmietnutím. Verejnosť (rôzne kolektívy, vrstvy, tlupy, rody, organizácie) nevstupujú jednotne a aj v rámci seba majú rôzne názorové rozdiely. Rozdiely plynú z uhla pohľadu (ekonomický, sociálny, náboženský...) na umenie (výtvarnú tvorbu).

Dejiny umenia sú dejinami toho, čo považovala rozhodujúca spoločenská vrstva za umenie (čo spĺňalo umelecké kritériá) vo svojej dobe, selektované pohľadom zostavovateľa na to, čo sa z jednotlivých období zachovalo. Rozhodujúca spoločenská vrstva neznamená len politicky vládnuca skupina. Je to akákoľvek skupina ľudí s názormi a postojmi. To znamená, že dejiny umenia sú determinované tým, čo ostalo a ako sa na to pozerajú zostavovatelia. Na základe kritérií, ktoré uznávajú predstavitelia spoločenskej skupiny, ktorá zostavuje dejiny umenia, je rozhodované, čo je a čo nie je umelecké. Je to názor (uhol pohľadu) mienkotvornej časti verejnosti. Názor mienkotvornej skupiny sa môže prejavovať a šíriť cez rôzne aktivity: médiá (rozhlas, TV, internet, knižná a iná publikačná činnosť...), školstvo, galérie, múzea, poroty, štátne a verejné zákazky, umelecká teória, nadácie, ministerstvo kultúry atď. Mienkotvorné názory pochádzajú z kultúrneho centra. Kultúrne centrá nie sú totožné z geografickými centrami. Na *geografickej periférii* môže vzniknúť veľmi cenné kultúrne centrum. Každé centrum má svoje materiálne (finančné, inštitucionálne, spoločenské) a duchovné zdroje (názory, inovačnú energiu, požiadavky, hodnoty). Alebo inak: Tam, kde ešte ostali materiálne a duchovné hodnoty, je centrum. Jednotlivé celky (centrá) súperia (konkurujú si) na poli názorových (filozofických) sporov a vo finančných a tržných systémoch.

Intelektuálne štýly z centier sa prenášajú do okrajových oblastí. Úloha sprostredkovateľa v sebe nezahŕňa funkciu objektívnej kritiky. Okraj (periféria) sa môže stať centrom ak zareaguje iným originálnym alebo autentickým spôsobom. Výtvarné diela fungujú (konštitujú sa, legitimizujú sa) v porovnaní k centru a vzájomne medzi sebou. Rozdielne kultúry a formy umení súperia o obecnosť, financie a uznanie legislatívy. Možnosti koexistencie

III TVORUM / to CREATURES



□ **L' Identité est un perpétuel processus de différenciation / Identita je neustály proces diferenciacie**, 2006; 30 x 21 cm; lino, digitálna tlač, autorský formát

a vzájomného ovplyvňovania sú obmedzené súperením o priazeň a podporu. Toto súperenie existuje v celej umeleckej praxi.

Kde je centrum a kde periféria, je záležitosť moci, energie a informácií. Trh s výtvarnými dielami a umelecká hodnota bývajú často chápané ako oddelené a často proti sebe stojace hodnoty. Ide však o funkčné synonymá. Ak skupina ľudí považuje nejaké výtvarné dielo za hodnotné (umelecké), tak členovia tejto názorovej skupiny môžu ohodnotiť tento druh výtvarnej činnosti finančne. Kúpou vyjadria hodnotu výtvarného diela. Svoje hodnotenie môžu prejavovať aj mediálnou podporou (rozhlas, TV, internet, knižná a iná publikačná činnosť...). Peniaze sú najmenej sprofanovaný druh energie. Znamenajú viac rúk, viac voľného času, viac možností. Jednotlivé skupiny ľudí, aby definovali hranice, ktorými by riadili umenie, devalvujú všetku ostatnú tvorbu, ktorá neprešla úzkym, v podstate arbitrárnym výberom. Pri tejto činnosti mienkotvorné skupiny ovplyvňujú verejné povedomie (kolektívne vedomie) o rozdieloch medzi vysokými a nízkymi estetickými hodnotami, medzi umeleckou avantgardou a konzumným umením.

To isté dielo je z pohľadu autora iné ako z pohľadu verejnosti. To, čo autor chcel, čo sa mu podarilo a ako to pochopí verejnosť sú tri nezávislé javy (hodnoty).

Na začiatku výtvarne tvorivý človek tvorí výtvarné diela pod vplyvom jednej sily. Tou silou je výtvarná tvorivosť (vôľa k tvorbe). Neskôr sa pridružujú utilitárne motivácie. Pre mnohých výtvarne tvorivých ľudí je chuť (vôľa) vytvárať výtvarné diela daná geneticky v samej podstate existencie. Je to vlastnosť. Konateľ (činiť, vytvárať) takéto diela bez ohľadu na vonkajšie podmienky. Chuť výtvarne tvorí podporuje u niektorých ľudí túžbu po vzde-

laní v oblasti umenia. Iných práve naopak vôľa k vlastnej tvorbe intuitívne ochraňuje pred akýmkoľvek cudzím vplyvom do ich autonómneho výtvarného prejavu. Tak chápu pôsobenie výtvarného školstva a hrdlo prehlasujú svoju nepoznačenosť žiadnou školou. Obidva postupy majú svoju opodstatnenosť.

Výtvarné diela a výtvarne tvoriví ľudia nepotrebujú žiadnu legitimitu ani ospravedlnenie do chvíle, kým od verejnosti niečo nežiadajú (energetickú, duchovnú, materiálnu podporu). A výtvarné umenie? Snahou mnohých teoretikov umenia je dať umeniu význam alebo zmysel dôkazom, že *umenie niečo robí*. Takže umenie musí potom ľuďom otvárať oči alebo slúžiť ako dekorácia, prorocko či chvála, musí mať spoločenskú funkciu, prípadne musí vyjadrovať nejakú konkrétnu filozofiu. Potrebuje umenie také ospravedlnenie? Potrebuje si vysvetliť význam existencie človeka, kvetiny, hviezd, mora... .

To ale neznamená, že by umenie nemalo občas v druhom a ďalších plánoch vyučovať, chváliť, prorokovať či slúžiť ako ozdoba, prípadne utužovať spoločenské väzby. Toto sú všetko sekundárne funkcie. Výtvarné dielo má platnosť (primárnu funkciu) samo o sebe bez ohľadu na to, k čomu by ho ktokolvek chcel využívať.

#### **DVA PRÍSPEVKY K PROBLÉMU DEJÍN VÝTVARNEJ TVORBY**

Množstvo výtvarne tvorivých ľudí a výtvarných diel, veľa generácií ľudí zaoberajúcich sa spoločenskými vecami okolo výtvarných diel vytvorilo oblasť, pre ktorú dnes máme pomenovanie: umenie, dejiny umenia.



Une contre-vérité produit la vérité / Nepravda produkuje pravdu, 2006, 30 x 21 cm, lino, digitálna tlač, autorský formát

Problémom dejín umenia sa zaoberalo, zaoberá a bude zaoberať mnoho ľudí. Názory na povahu umeleckohistorického procesu som čítal a počúval od mnohých napr.: A. Riegl, M. Dvořák, J von Schlosser, H. Sedlmayer, E. Gombrich, G. W. F. Hegel, J. Mukařovský, V. Richter... a tiež v nespočetných diskusiách v kultúrnej a výtvarnej obci s ľuďmi, ktorých nie je možné jednotlivito vymenovať. Sú to ľudia tvoriaci výtvarnú klímu. Prečítať, vypočuť a naštudovať si všetky názory je fyzicky nezdolateľné. Navyše v euro-americkéj kultúrnej tradícii nie je snaha zanechať posolstvo v jednej (dvoch) vetách. Tendenciou je zanechať množstvo textu s množstvom nových autorových pojmov. Euro-americká kultúrna obec vyprodukovala tony mnohostranných kníh. Takže ak tvrdím, že som prečítal mnoho myšlienok o dejinách umenia, neznamená to, že som čítal to najdôležitejšie, a už vôbec to neznamená, že som to pochopil tak, ako to autor myslel. A navyše to, čo si pamätám sa spojilo s tým, čo si myslím sám z vlastnej skúsenosti a preto neviem, či moje dva príspevky k možnostiam, ako nazerať na povahu umeleckohistorického procesu (dejiny umenia) nie sú len odleskom cudzích teórií. Prihliadnuc a odhliadnuc od všetkého ponúkam dva príspevky. Napriek všetkým rizikám sa domnievam, že práve na takéto koncepcie sa neprihliadalo dostatočne dôrazne.

**Príspevok 1:** Dejiny výtvarného umenia ako dejiny *otvárania a vyplňania výtvarného priestoru*. Aký je význam pojmov *otváranie a vyplňanie výtvarného priestoru*. Otváranie výtvarného priestoru znamená: keď výtvarne tvorivý človek objaví (vytvorí) novú výtvarnú formu, tak objaví nový výtvarný priestor. Je to priestor na duchovnej a vizuálnej úrovni. Nový výtvarný priestor je: a) nová výtvarná forma; b) znovu objavená výtvarná reč z niektorej okrajovej alebo historickej epochy v novom kontexte; c) nový technologický alebo technický postup, pomocou ktorého sa vyvinula nová výtvarná reč (forma); d) nová kombinácia (pohľad, stratégia, kontext) už používaných výtvarných foriem.

Originálna forma – originálny priestor. Nová forma – nový priestor. Ak sa tomuto výtvarne tvorivému človeku a jeho dielam dostane publicita, prípadne odborná a laická verejnosť označí tento priestor (postup) novým menom, tak sa nájde mnoho výtvarne tvorivých ľudí, ktorí rýchlo pochopia a začlenia sa (za-

bývajú) v novom výtvarnom priestore. Osvoja si výtvarnú formu a ich vklad spočíva v ich osobnom temperamente (charaktere), národných zvykoch, variáciách... Príklad a: priestor abstraktných výtvarných foriem objavila hŕstka výtvarne tvorivých ľudí, ale po čase sa do tohto priestoru začlenilo mnoho tvorcov. Abstraktné umenie v čase vzniku šokovalo a dnes sa v priestore abstraktných výtvarných foriem nachádza veľké množstvo tvorcov širokých vrstiev. Hľadisko kvality a presvedčivosti v tejto úvahe zohráva nateraz vedľajšiu úlohu. Príklad b: Marcel Duchamp otvoril priestory (svojimi vecami a myslením vytýčil základné súradnice), v ktorých sa dodnes ťaží a doluje. Čiže Marcel Duchamp vytvoril priestor a tento priestor vyplňa mnoho tvorcov.

Dejiny umenia ako dejiny tvorcov, ktorí objavili originálny priestor a tvorcov, ktorí priestor originálne vyplňali.

**Príspevok 2:** Dejiny výtvarného umenia ako dejiny turbulentných, nelineárnych procesov, kde sú individuálne výtvarné stratégie selektované verejnosťou podľa rôznorodých kritérií. Turbulentné procesy vysvetliteľné vedeckou teóriou chaosu.

To isté v zložitejšej vete: Dejiny výtvarného umenia ako dejiny rozmanitých individuálnych (jednotlivci, malé kolektívy) výtvarných stratégií (snažení, koncepcii) selektovaných (filtrovaných) verejnosťou podľa rôznorodých kritérií, názorov v neustálej premene. Je to turbulentný, nelineárny proces, ktorého zákonitosti azda môže vysvetliť vedecká teória chaosu. Zatiaľ čo výsledky individuálnych snažení sa zhmotňujú vo vizuálnych prácach, názory verejnosti sú vyjadrené podporou alebo odmietnutím. Verejnosť nevystupuje jednotne a aj v rámci nej sú rôzne názorové rozdiely. Rozdiely plynú z ekonomického, sociálneho, náboženského pohľadu na umenie (tvorbu).

Nelineárne procesy sú také deje, v ktorých aj tá najmenšia sila môže zohrať dôležitú úlohu (Motýlí efekt).<sup>1</sup> Vysoko komplexné (globálne) nelineárne procesy sa nedajú rozčleniť a pochopiť tak, že ich rozčleníme na jednotlivé súčasti a potom ich analyzujeme, akoby nezávisle na ostatných. Svet nepochopíme tak, že budeme jeho zložky vytrvale izolovať tak dlho, dokiaľ nespoznáme to, čo pokladáme za skutočne elementárne. Taký redukcionizmus je samozrejme len prvým priblížením k pravde, a aj keď nám môže poskytnúť veľa postrehov, je potrebné rozobrané kusy znova zložiť dokopy. Ide o predpoklad, že existuje obmedzený počet princípov, ktoré je možné rozpoznať, ak budeme veci študovať v ich prirodzenom stave (čo je analytický prístup) a potom tieto princípy pri väčšej komplikovanosti spojíme.

Vedecká teória chaosu (veda o nelineárnych procesoch) hľadá pomerovú štruktúru. V akom vzťahu sú veľké detaily k malým. Pozoruje zložité vzťahy, jednoduché vzťahy a jednoduché systémy, keď ich zložitost vzniká v nekončiacom procese. Pozoruje, kam sa proces dostal a v akom pomere sú v ňom jednotlivé procesy a predpokladá, kam sa vyvinie.

Ak by som mal vyjadriť svoj *príspevok 2* parafrázou Aloisa Riegla, tak môj slogan znie: Dejiny umenia ako prísna veda o náhode v chaose.

Výtvarná tvorba je proces, pri ktorom sa *na a do* jedného výtvarného diela vlieva toľko vplyvov, že sa nikdy nedá presne určiť, ktorý je dominantný a určujúci.

<sup>1</sup> Lineárny proces je napríklad pohyb telesa, ktoré je uvedené do pohybu silou X a pohybuje sa po ideálnej rovine s odporom Y ľahko vypočítame akú dĺžku prejde. Ale ak v reálnom živote lopta (teleso) uvedená do pohybu sa kotúľa po nerovnomernom trávniku a zákonite má vzduch v lopte inú teplotu ako vzduch tesne nad zemou a povrch lopty sa stlačí pri každom kontakte zo zemou a pritom stratí kinetickú energiu a vychýli pohyb lopty je jasné, že ide o nelineárny dej. Nelineárny proces je aj pohyb mrakov alebo stúpajúci dym z cigarety.

## MARTIN VYBÍRAL

\* Brno  
vybiral.martin@volny.cz



Studium: Střední umělecko-průmyslová škola, Brno, FAMU Praha, katedra fotografie  
Pedagogické působení na SŠUŘ od roku 1991, vedoucím oddělení Užité fotografie a média je zde od roku 1995.  
Člen sdružení Q. V osmdesátých letech působil jako fotograf v reklamní agentuře a tiskárně. V oblasti užité fotografie spolupracuje s celou řadou reklamních agentur a vydavatelství, především pak s Památkovým ústavem v Brně a Moravskou galerií.



■ Rozetmívání 11, černobílá fotografie, 2007–2008 / ■ Les, černobílá fotografie, 2006  
■ U Svitavy, černobílá fotografie, 1998 / ■ Ještě jdu, černobílá fotografie, 80. léta



□ Cyklus Cyklotrasy 2004–2006, barevná fotografie

III TVORŮM / to CREATURES

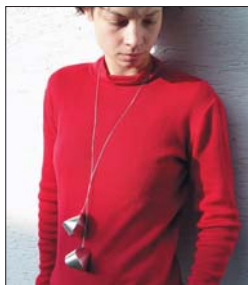


■ Exteriorní dálnice A88, černobílá fotografie, 2007–2008 / ■ Na břehu, černobílá fotografie, 1998  
■ Cyklus Krajina se zásahem, Dům u Svitavy, černobílá fotografie, 1998 / ■ Zámecká, černobílá fotografie, 80. léta



## PAVLA STRAKOŠOVÁ

\* Opava  
strakoskop@email.cz



Absolventka Mistrovské školy uměleckého designu v Praze, obor Šperk, a Pedagogické fakulty Univerzity Karlovy, obor Učitelství pro ZŠ, SŠ a ZUŠ. Věnuje se šperkařské a fotografické tvorbě, restaurování kamene a omítek a působí v pasířské firmě.

### ŠPERK JAKO INDIVIDUUM

Význam šperku a jeho nošení se v dnešní době řídí obecným trendem posunu k individualismu.

Nemusí již být nutně klenotem (tzn. vyroben z drahých kovů atd.), a tím dokládat společenské a majetkové postavení majitele.

Lidé mají rádi něco, co je vyjadřuje... osobní předmět, ikona, fetiš... Šperk se pro mne stává tímto významným předmětem. Zdobná funkce může být přítomna, ale je potlačena. Převládá vztah k majiteli. Možnost s předmětem soužit, hrát si s ním, nebo ho jen držet v ruce, či nosit v kapse.

Používám nové materiály, základem je vždy drahý kov.



☐ Točit dokola. Prsten s pohyblivými kameny. Stříbro, křemen. 2008

III TVORŮM / to CREATURES

► PAVLA STRAKOŠOVÁ



■ Miki a spol. Prsteny. Stříbro, syntetická pryskyřice. 2005 / ■ Pocket friend. Osobní předměty s haptickým charakterem. Stříbro, 2007  
■ Svítící šperk. Stříbro, elektroinstalační materiál, PVC. 2008

## PAVEL STRAKOŠ

\* Šumperk  
pasir@volny.cz



Vyučen v oboru Pasíř na Odborném učilišti Olomouc, absolvent Sklářské průmyslové školy Kamenický Šenov, obor Konstrukce a tvorba svítidel a Institutu sochařství Slezské univerzity v Polském Těšíně. Působil v konzervátorské dílně Slezského zemského muzea. Vyučoval základy konzervace kovů na Slezské univerzitě v Opavě. Spolupracuje s architekty a výtvarníky. Vede vlastní firmu Pasířství Pavel Strakoš.

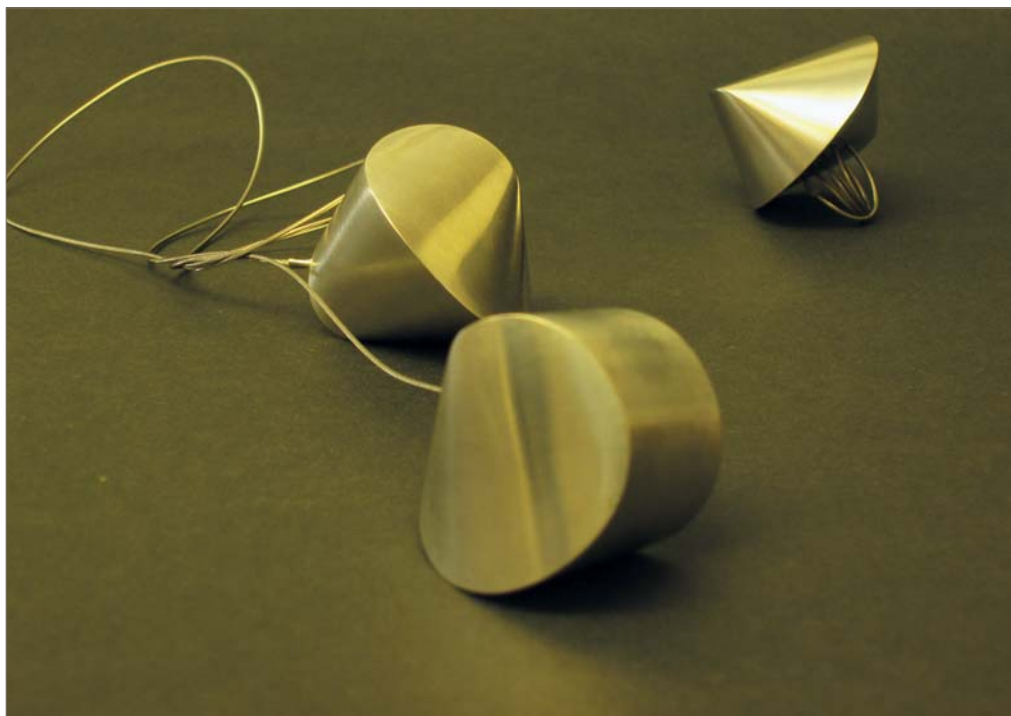


VÁLENÍ

□ Soubor Válení, 2006, nerezový plech 50 x 50 cm

III TVORŮM / to CREATURES

► PAVEL STRAKOŠ



□ Prsten a variabilní závěsný šperk, stříbro, ocelové lanko

## LADISLAV JEZBERA

\* 29. 12. 1976, Hořice v Podkrkonoší  
jezberal@seznam.cz



Vystudoval Střední průmyslovou školu kamenickou a sochařskou (Hořice v Podkrkonoší), Fakultu výtvarných umění, VUT Brno: Ateliér socha – prostor – instalace, Doc. Jan Ambrúz a Ateliér sochařství, Prof. Vladimír Precilik. Pedagogická činnost: Střední umělecká škola grafická a Vyšší odborná škola grafická v Jihlavě a Střední škola uměleckých řemesel – Vyšší restaurátorská škola v Brně  
Samostatně vystavuje od roku 2000. Zúčastnil se sympozií Současné umění veřejném prostoru (Hodonín 2000), Istroart 98 (Vysoká škola výtvarných umění, Bratislava) a STATEK 01 (Pštroší farma, Černín 2007, autor projektu).  
Ocenění: Fondazione Arnaldo Pomodoro (Miláno, Itálie 2006), Cena rektora Vysokého učení technického v Brně (2001) a Cena děkana Fakulty výtvarných umění – VUT v Brně (1997). Autorem několika realizací ve veřejném prostoru, významně publikuje v odborných periodikách.

### CO ZÁLEŽÍ NA TOM, KDO MLUVÍ?

*Co záleží na tom, kdo mluví?* (2006) instalace, polyetylénové vaky, dech zúčastněných

*It is not important, who is speaking?* (2006) instalation, polyethylene bags, breath of participans

*Co záleží na tom, kdo mluví?* Otázka vyřčená Michele Foucaultem na zasedání Francouzské filosofické společnosti 22. února 1969.

Foucault polemizuje nad základní otázkou o roli autora především v souvislosti s psaným textem a mluveným slovem. Má úvaha vychází z možnosti přenositelnosti těchto tvrzení do všeobecných sfér, kde je více nebo méně podstatná či přítomná funkce autora. Proto vztahují tato tvrzení také do sféry výtvarného umění, do sféry, ve které se pohybují a která je mi nejbližší. Není podstatné, konstatujeme-li, že autor zmizel, ale je třeba označit jako prázdné místo – lhostejné i naléhavé – ony prostory, v nichž dochází k výkonu jeho funkce. Autor je nepochybně tím, komu lze přičíst to, co bylo řečeno a napsáno. Avšak přičení i tehdy, když jde o známého autora, představuje výsledek složitých kritických a málokdy ospravedlnitelných operací. Výsledný opus provázají nejistoty. Pokusil jsem se sám dobrovolně jakoby ustoupit z role autora. Vytvořil jsem projekt, při kterém jsou autory všichni oslovení aktéři. Okruh jsem zformoval z oslovených umělců, teoretiků umění a filosofů zabývajících se výtvarným uměním. Úkolem každého bylo nafouknout vždy identický plastový vak a uchovat tak svůj dech. Způsob, jakým úkon provedl, byl zcela v relaci zúčastněného. Dech, nutný činitel verbální komunikace, tak zůstane zakonzervovaný včetně subtilní fyzické přítomnosti v drobných kapičkách vysrážených na stěnách vaků. Každá jednotlivá část si tak v sobě uchová jedinečnost každého zúčastněného. Každá je také svébytnou podobou legendární Kondenzační kostky (1963) Hanse Haackeho, jehož si dovoluji citovat na závěr: *Neexistují přece žádní umělci imunní vůči působení socio-politického systému hodnot, platného ve společnosti, v níž žijí a na jejíž kulturní potenci se podílejí; to, zda o tomto tlaku vědí, nehraje roli.*

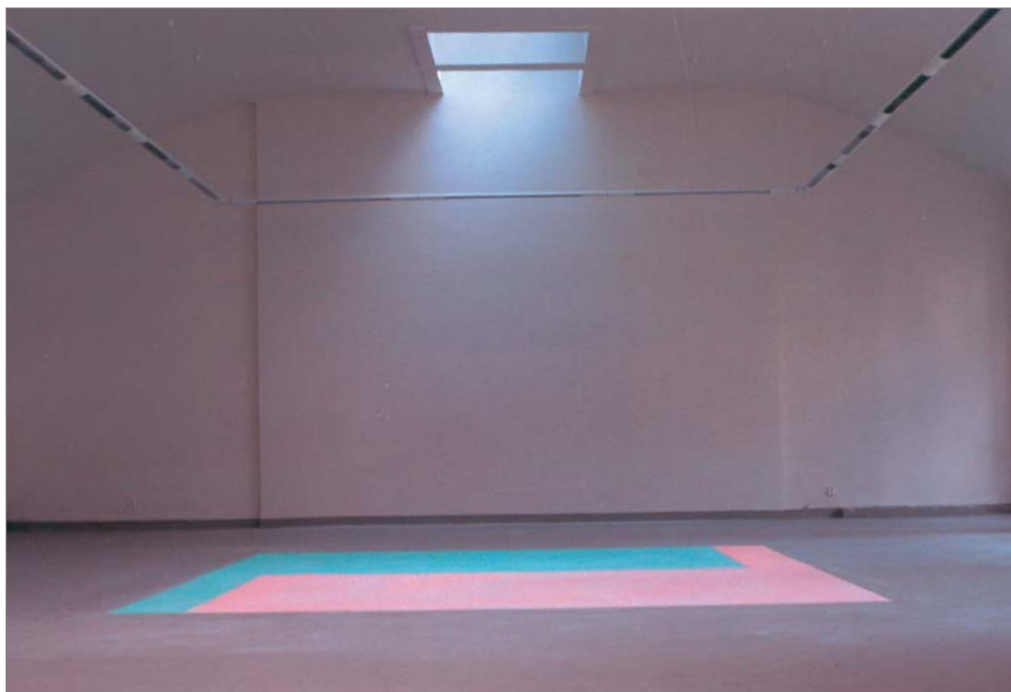


☐ *Co záleží na tom, kdo mluví?* (2006) instalace, polyetylénové vaky, dech zúčastněných

III TVORŮM / to CREATURES

► LADISLAV JEZBERA

- Haken-jang (2002), instalace, mýdlo, 540 x 380 cm
- Zlatá žíla (2002), instalace, polyetylénová folie, kravská moč – 3500 x 100 cm
- Asfaltví holubi (2000), asfalt, laminát 3 x (průměr 185 cm)
- Bez názvu (2001), instalace, tekuté mýdlo, polyetylénová folie – 3 x (1000 x 100) cm



# LUKÁŠ PEVNÝ

\* 1980 Kroměříž  
lukas@pevny.net



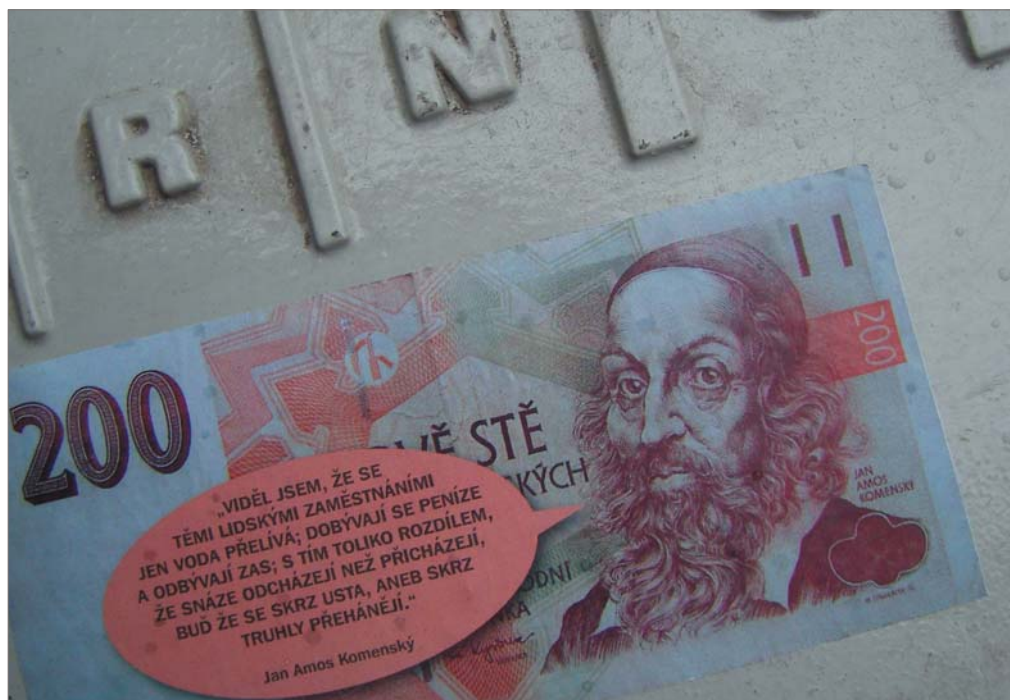
Grafik a *mimoходом* učitel Písma na SŠUD v Brně

## STICKERKY



### ADBUSTERS V BRNĚ

Tato akce proběhla ve veřejném prostoru města Brna začátkem roku 2007. Byla jakousi poctou kanadských Adbusters Media Foundation (protireklamní aktivisté). Jednalo se o lepení zhruba třiceti druhů stickerek, na nichž byla slovně či obrazově pozměněna loga různých známých firem.



#### FINANČNÍ PORADENSTVÍ

Stickerky českých bankovek všech hodnot jste mohli spatřit v ulicích Brna od září roku 2007. Nejčastěji byly lepeny v blízkosti bank a jiných finančních institucí. Osobnosti vyobrazené na bankovkách měly u úst komiksovou bublinu s citací, která se nějak dotýká jejich vztahu k materiálním hodnotám.



## BARBORA LUNGOVÁ



Studia: 2002 – FFMU v Brně – anglistika/filmová věda  
2006 – FaVU VUT Brno – malba  
Stáže: 1995 – Crossroads School for Arts and Sciences, Santa Monica, California  
2003 – Winchester School of Art, UK  
Malířka, kurátorka, překladatelka, vyučuje jazykům

### K MÉMU VÝTVARNÉMU

#### MIMOCHODEM

Můj *mimochodný* příspěvek v této publikaci se týká mé grafiky. Díky různorodosti nebo snad až rozpolcenosti svých aktivit bych mohla říct, že vše dělám naplno či naopak v horším případě *mimochodem*, ale od toho jsou jiní, aby toto posoudili. Snažím se navenek prezentovat jako umělkyně a kurátorka, která *mimochodem* učí na škole, kde vystudovala umění, jazyk, a týrá své bývalé spolužáky testy a vysokými nároky na docházku. Na druhé straně, pořád mám trochu problém s tím, cele se přihlá-



□ Na dvoře. Sítotisk, A 1, 1/15, 2005



□ Haluzice (sítotisk). Sítotisk, 100 x 70 cm, 1/15, 2006

sit ke své umělecké identitě a při příležitosti, kdy jsem nějakým zástupcem oficiálního orgánu (třeba OSSZ, VZP atd.) tážána na mé povolání, odpovím – vyučující jazyka a překladatel. *Takže učitelka?* Nic mi nezní hůř. Je to přitom naše rodinná anamnéza. Proto ostatně např. v jazykových agenturách existují eufemismy: neříká se *učitel*, ale *vyučující* (v akademickém prostředí *pedagog*). Neříká se *hodina*, ale *výuka*.

Na druhé straně, to, že mám vlastně aktivity na třech čtyřech frontách, mi umožňuje odstup a nezávislost, nebo aspoň částečnou nezávislost.

Ale zpět k mému výtvarnému *mimochodem*. Jsem bytostný malíř, nic jiného neumím, i když jsem vše zkoušela. Chvilku jsem



□ Typická mizanscéna.



byla na stáži na designu, to bylo ale utrpení – jak pro mě, tak asi i pro pana magistra Houfa. Nad mými fotkami se příslušníci mé rodiny vždycky smějí. Obzvláště, když přijde řeč na to, že jsem absolvovala Fotku I, Fotku II i Fotku III. Video jsem ráda, když se mi podaří na kompu spustit, natož pak nějaké natáčet. Ale grafika – konkrétně litografie a hlavně sítotisk – je jediné médium, které je pro mě zajímavé a ve kterém cítím, že mohu vytvářet pro mě stejně zajímavé věci, jako v malbě.

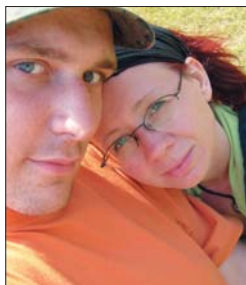
Na stáži na grafice jsem u Margity Titlové strávila tři semestry, a to v mém magisterském studiu. K sítotisku jsem přičichla již na stáži ve Winchesteru, kde jsem tiskla hlavně interiéry svého privátu – typicky anglické, a jelikož bylo hodně nepovedeného odpadu, malovala jsem pak do nich kvašem a kreslila figurální motivy. Naopak u Margity jsem se zabývala pouze figurálními motivy a jednou krajinou, která mi trvala vytisknout celý týden nebo snad i déle, protože má 16 barev.

Pro kolekci v této knize přikládám jedno dílo z Winchesteru, jednu figurální věc a bazén z období stáže na grafice a jeden obraz.

□ Artist's Shit (Or, the Apotheosis of Paining, or, Blue Cobalt), sítotisk, tuš, tužka, tempera, 70 x 50 cm, 2003

## MARKÉTA MATĚJKOVÁ

\* 17.2.1976, Olomouc  
mrkmatous@tiscali.cz



Středoškolská učitelka českého jazyka a literatury a dějin umění, herečka a manažerka brněnského divadelního souboru Čára, příležitostná básnířka.  
Studia: Slezská univerzita v Opavě, Filozoficko-přírodovědecká fakulta, obor česká literatura; FF MU Brno, obor český jazyk a literatura – dějiny umění.  
V současné době na mateřské dovolené.  
Autorkou textů je Markéta Matějková, koláž vytvořil Václav Matějka.

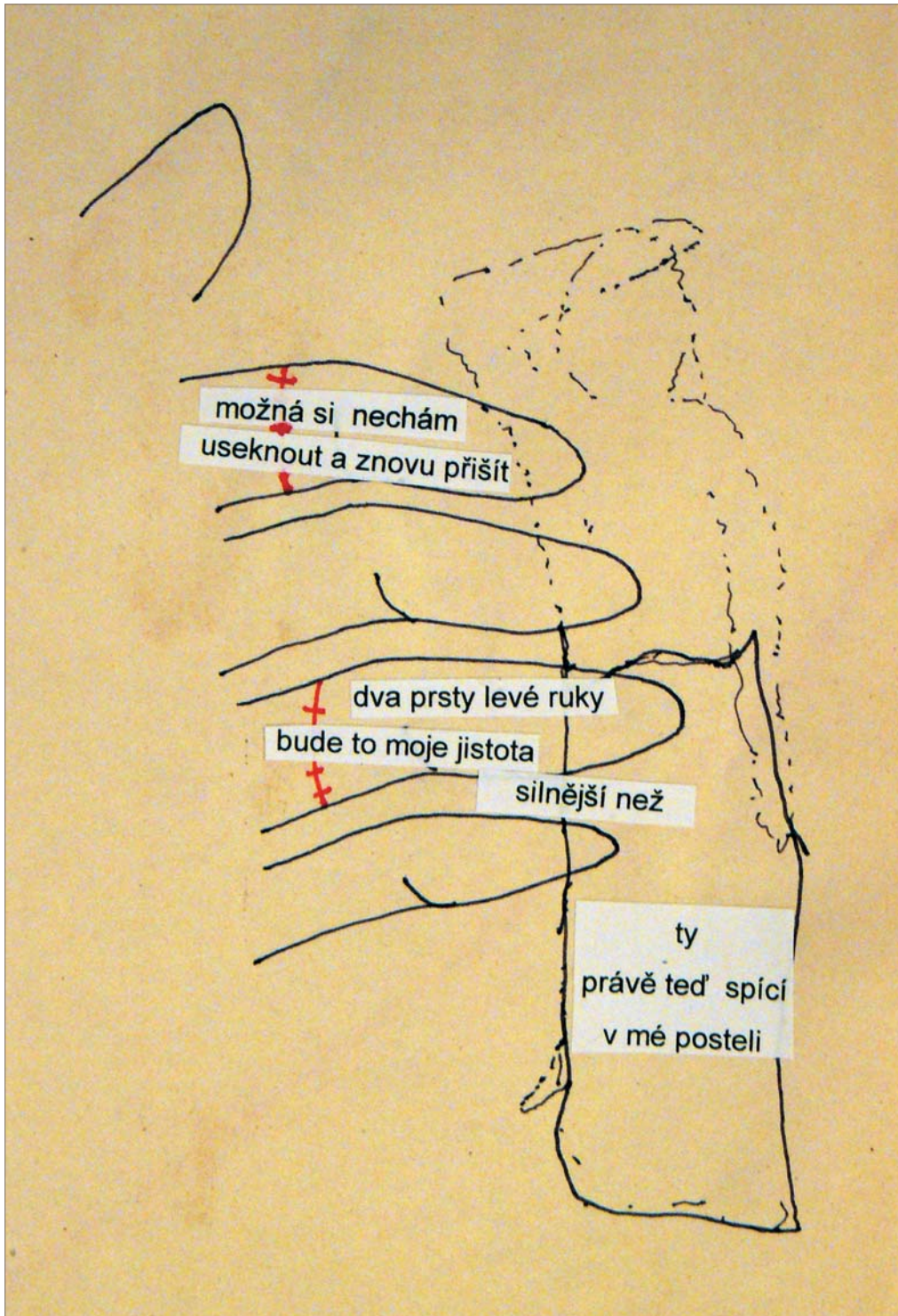
DEDA HOLOUŠEK MĚL PANÍ PO MŔTVICI,  
NA JARĚ A HLAVNĚ V LETĚ JI VOZÍVAL  
OKOLO PANEVÁKŮ A NĚKDY KOUSEK DO MĚSTA,  
CHODIT PŘÍ MOHLA, ALE VOZÍČEK JI ŠETŘIL,  
NEMLUVILA, KŘÍČELA,  
KŘÍČELA NA DĚDU HOLOUŠKA NA ULICI, ŽE JI  
DĚLÁ STARÝ PĚPUČKY - ŽE JI JEDE UKÁZOVAT  
PRO OSUDU A ŽE JI TO DĚLA' SUDÁLNĚ,  
DEDA BYL HLUCHEJ,  
VSMÍVAL SE DO SMÍČEK A TACIL VOZÍK,  
KDYŽ SES S NĚM ZASTAVIL, ~~PRŮ~~ NAKLONIL  
SE TI K UŠI - SPÍŠ ZARVAL NEŽ  
ŘEKL - ONA MĚ, BABICU VĚ NESNÁŠÍ,  
TO VÍŠ - MŔTVICU!  
HOLOUŠKOVÁ SPUSTILA REPETÉ,  
PAK DĚDA HOLOUŠEK UMŘEL, BYLO TO V LEDNU,

III TVORŮM / to CREATURES

A DO HOLOUSKOVÉ ANI VIDU ANI SUCU,  
 PAK JSEM JI POTKAL, V KVETNU,  
 TRACTA INVALIDNÍ VOZÍK A NA NĚM OBROVSKÝ  
 CHUMEL Z DEK. A NA VRŠKU V TOM CHUMLU  
 LEŽELA - MALINKÁ PODOBENKA DĚDY HOLOUSKÉ  
 V KÁMEČKU.  
 USMÁLA SE NA MĚ, PŮLE ~~DO~~ NASTAVILA  
 TVAŘ SLUNÍČEK A NEŽ JSEM SE VZMOHL  
 NA SLOVO, ZAMÍŘILA K MĚSTU.

- dál pěšky nejdu -

dál pěšky nejdu odletím v balónu tak ještě pojd dám poslední etudu	hlad strach a srdce dcery tomu kdo ukousne jí větší ruky kus
tak křič ! co chceš?	jsem hlad sebou sám bůhvíproč živený přítápěný psem
jsem pes jsem anděl tvůj strom zvon	kontur zbavený ted křič ! kdo jsem ? jak pevná je pod tebou zem ?
jsem převaděč sám sebou bůhvíkam placený rozkradený obchodem ztracený	jsem žák odletím v balónu v povětří už
pěšky jsem pes okem poslední bestie šklebím se jak strom či zvon	jsem
v zrcadle jsem hlad	



III TVORŮM / to CREATURES

## JAN KLIMEŠ

\* Brno  
klimes.jan@gmx.net



Absolvent Fakulty výtvarných umění VUT v Brně, v letech 2005–2007 odborný pedagog Střední školy umění a designu a Vyšší odborné školy restaurátorské v Brně, od roku 2007 ilustrátorská činnost. Zastoupení ve sbírkách: Národní galerie v Praze, Mr. and Mrs. Ceretti v Londýně. Samostatně vystavuje od roku 2007.

# TANDEM

□ Tandem, 2007, kombinovaná technika, 110x217x55 cm, sbírka Mr. & Mrs. Ceretti v Londýně





□ Plachetní loď na motivy Námořní ódy Fernanda Pessoa, 2004, kombinovaná technika, 135x33x75 cm; sbírka NG v Praze



□ Lucia, 2008, olej na sololitu, 160x200 cm

IIIIVORŮM / to CREATURES

## JAKUB LIPA VSKÝ

\* 2. 11. 1976 Praha



Sochař a restaurátor, absolvent Akademie výtvarných umění v Praze, 2002 stáž na Kunstakademie Stuttgart; žije a pracuje na Karlštejně u Prahy.

### UKÁZKY Z TVORBY J. L. 2005–2008







IIIIVORÜM / to CREATURES

# TABEA KIEßLING

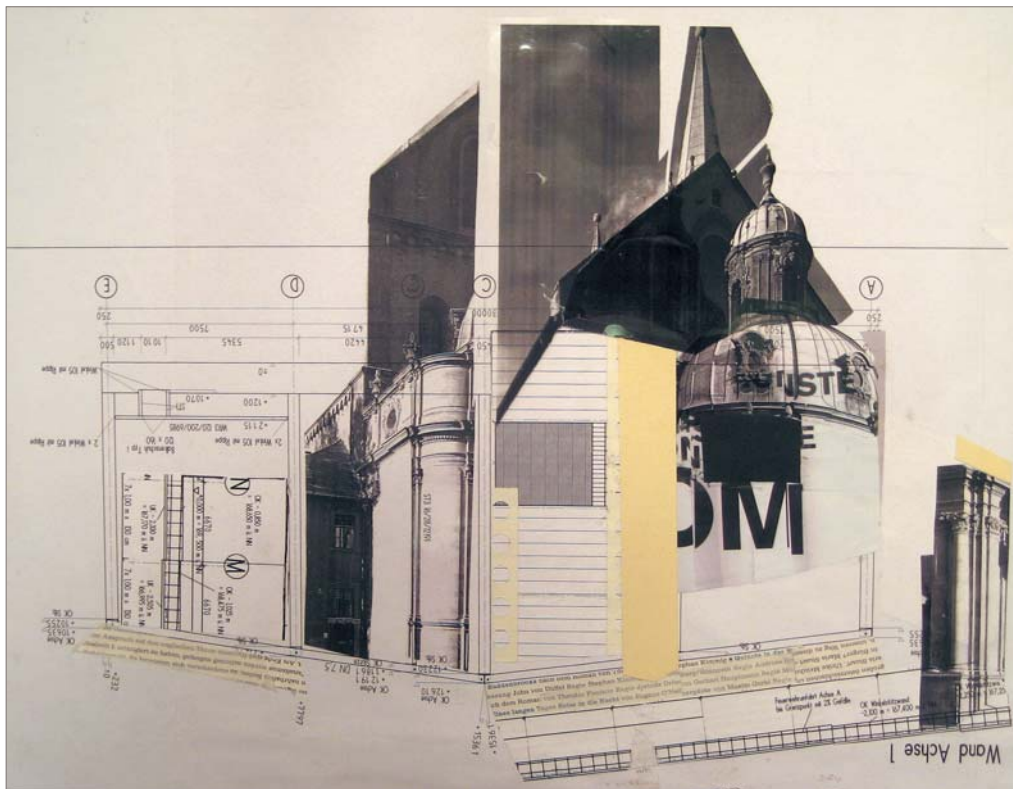
\* Borna  
 tabea.kiessling@gmx.de



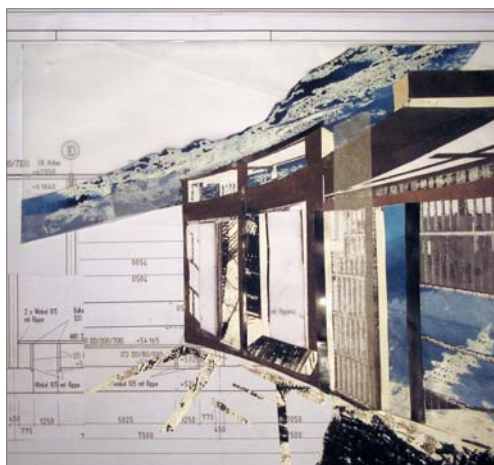
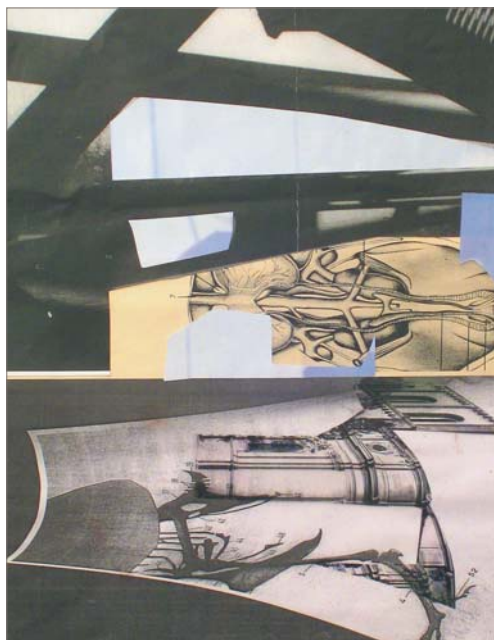
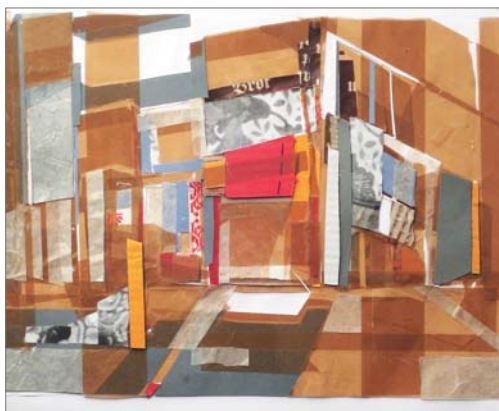
Studentka Institutu výtvarné pedagogiky Univerzity Leipzig  
 (Institut für Kunstpädagogik der Universität Leipzig).

## COLLAGE

The appearance of a city is built up by a multiplicity of various fragments: architecture, publicity, working sites, graffiti, traffic... This appearance is changing constantly – a process which is noticed rather by the way in everyday life. To point out to this process is the intention of this collage.



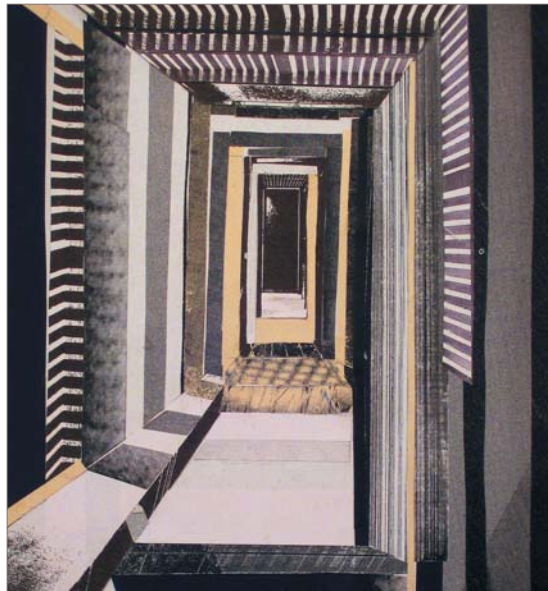
□ Weißenfelser; koláž; barevný papír, fólie, stavební výkresy; 33 x 41 cm



- Bahnhofstr.; koláž; průsvitný papír, pečící papír, lepenka, lepicí páska, barevný papír; 30 x 40 cm
- Buchfinkenweg; koláž; fólie, barevný papír; 36 x 30 cm
- Landsberger Str.; koláž; obalový materiál, plakáty, lepenka, barevný papír, lepicí páska; 30 x 20 cm
- Industriestr.; koláž; stavební výkres, průsvitný papír, barevný papír; 22 x 26 cm

- Markranstädter; koláž; obalový materiál, lepenka, barevný papír, pečící papír; 65 x 65 cm
- Georg-Schuman-Str.; koláž; obalový materiál, lepenka, barevný papír, pečící papír; 70 x 45 cm
- Roßstr.; koláž; barevný papír; 21 x 18 cm

IIIIVORŮM / to CREATURES



## BLANKA RŮŽIČKOVÁ

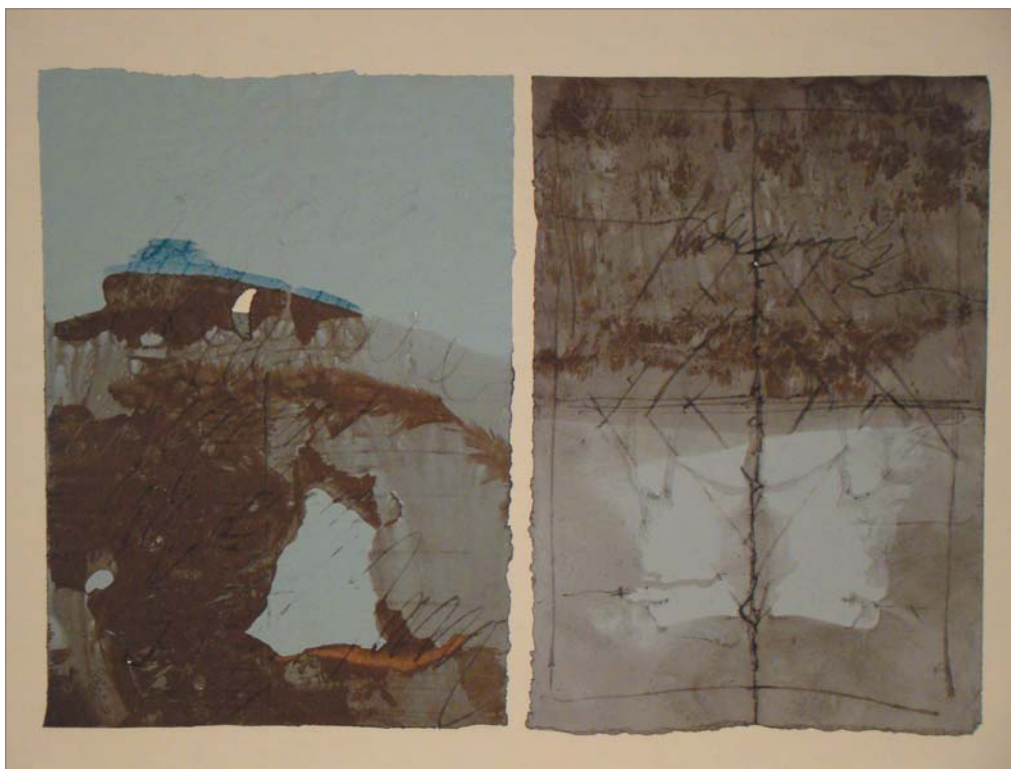
\* 1943 Brno  
ruzickova@ped.muni.cz



1968 VŠUP Praha. Uspořádala 11 samostatných výstav, 30 účastí na skupinových výstavách, doma a v zahraničí (Rakousko, Francie, Polsko, Estonsko, Litva, Německo), organizátorka 5 ročníků Symposia Papír a 8 ročníků studentských soutěží Fenomén kniha. Zastoupena ve sbírkách MG Brno. Věnuje se kresbě, textilu, pracím z papíru. Členka TT klubu. Žije a pracuje v Brně.

### POSBÍRANÉ, ZDĚDĚNÉ ČI NALEZENÉ

Mimochodem: S popiskami mých prací je to špatné, pro mě jsou to jakési záznamy v plynoucím čase, většinou se týkají mě osobně, nebo mých blízkých osob rodinných i přátelských... jsem vychována generací, která prošla dvěma válkami a dalšími následnými nešťastnými roky, generací, která žila o strachu a nouzi, stále šetřila a přechovávala věci, co kdyby se někdy na něco hodily... šaty na přešíť, křivé hřebíky, písemnosti a doklady a fotografie o šťastných letech, o nešťastných letech... zajímavé výstřižky (ke kterým se nikdy neměla čas vrátit)... kuchařské recepty psané na okrajích novin...



Práce z let 1997–2008, výběr z cyklů Do mokra, Sladkosti, Vzkazy, Záznamy.

III TVORŮM / to CREATURES

▶ BLANKA RŮŽIČKOVÁ





a tak já se snad chovám stejně... schraňuji kresby, korespondenci, poznámky na útržcích papíru, vzkazy dětem... zvláštní zálibu mám v rukopisech, těch nejvlastnějších výtvarných, soukromých projevech...

a tak posbírané, zděděné či nalezené postupně zpracovávám a přiřazuji do svých vzpomínek, jsem vlastně sběratel, nevymýšlím, nacházím, připomínám... občas doplňuji textem autora, který mě zaujal, který uměl říci něco podstatného lépe než já...

občas je mi spíláno, že je moje tvorba lyrická, no ano, vzpomínky jsou už takové... na to špatné rádi zapomínáme...

jsou to věci, které vlastně mají vypovídací cenu jen pro mě... snad jsem se tak vyrovnala v čase na dálku s matkou a otcem, ...ale mohou být snad návodem, jak se vypořádat s podobnou sběratelskou obsesí...

poslední komorní výstava byla v cukrárně (2007), nazvaná Čas *sladkosti*, inspirovaná kuchařskými recepty z pozůstalosti mé matky jako reminiscence na čas dětství...

28. 9. 2008



IIIIVORŮM / to CREATURES

## TOMÁŠ RYBNÍČEK

\* Brno  
tomas.rybnicek@gmail.com



absolvent Pedagogické fakulty Masarykovy univerzity, student Fakulty výtvarných umění VUT v Brně, vyučuje technologii a keramickou výrobu na SOU tradičních řemesel a VOŠ Brno.

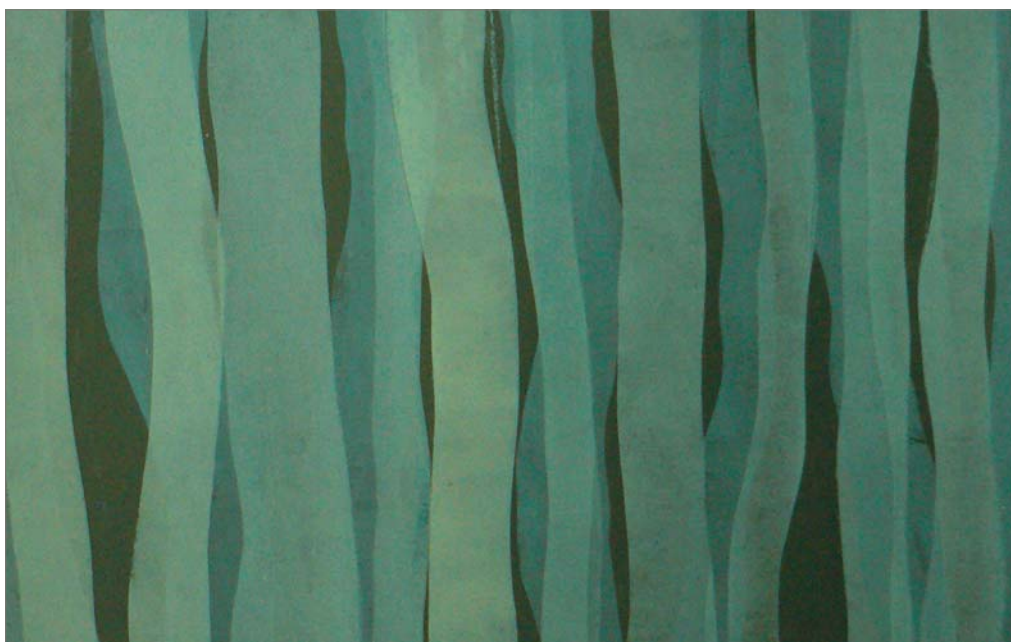
*„Více najdeš v lesích než v knihách. Dřevo a kámen tě naučí, co od učitele slyšet nemůžeš.“*  
Sv. Bernard z Clairvaux

### CESTA LESEM



□ Z cyklu Les, 2007, tisk z výšky, papír, 50x70 cm





Z cyklu Les, 2007, tisk z výšky, papír, 50x70 cm



Cesta lesem, 2007, autorská kniha ve třech exemplářích, 10x14 cm



IIIIVORŮM / to CREATURES

## ONDŘEJ NAVRÁTIL

\* 8. 8. 1980 Vsetín  
ondran@seznam.czvýtvarník, učitel  
člen uměleckého sdružení Rasvád

## KONTRAST

Letmé doteky a tahy širokého štětce na plátně. Dramatické abstraktní malířské gesto.

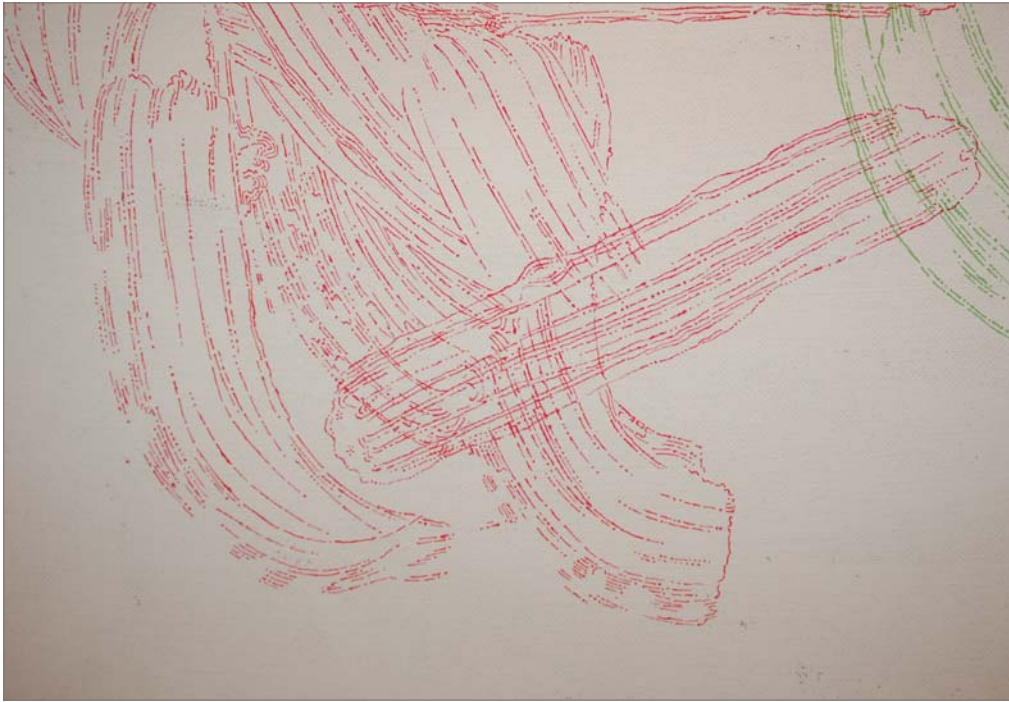
Pečlivá popisná nekonečně trpělivá kresba. Pseudovědecký záznam.

Na švu těchto dvou protikladných pólů vznikaly mé obrazy. Myšlenka prožitku a atmosféry monumentální expresivní malby, vyjádřená prostřednictvím *vyšíváného* detailu.

Perem a tuží jsem na plátno zakresloval stopy štětce, přidáváním a vrstvením napodoboval proces tvorby až k finální představě expresivní malby. Později jsem pero a tuž vyměnil za tenký štětec a šeps, barvy. Na režné plátno jsem nejdříve šepsem zakreslil podkladovou vrstvu, přes ni barvami zaznamenal malbu...

Jednou z cest, jak znova a nově uvidět věci, které už vnímáme jen *mimochoodem*, je jejich vložení do nových souvislostí. Slučování nesouvisejících hodnot. Kontrast jitrící pozornost a mysl.





IIIIVORÜM / to CREATURES

## KLÁRA POPELKOVÁ

\* 1979  
klara.popelka@email.cz



**studia**

1994–1998 SUPŠ Uherské Hradiště, obor keramika  
1998–2004 Ostravská univerzita, Pedagogická fakulta, obor grafika (E. Ovčáček, E. Čabalová)

**praxe**

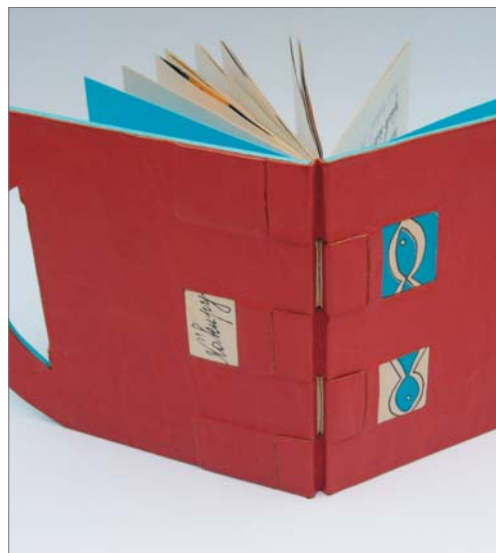
od 2003 SUPŠ Uherské Hradiště, odborná učitelka oboru Grafika  
od 2007 praktické i teoretické workshopy v oblasti knižní vazby a autorské knihy, kurzy serigrafie pro studenty oboru grafický design Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně a další, nejen výtvarné kurzy pro děti i dospělé

*...mimořádně, jen tak pro radost, tvořím v dalších oblastech, jako je malba na hedvábí, grafika, ilustrace, knižní vazba či autorská kniha. Baví mne zůtvulňovat si svůj byt; jsem milovnicí psů, hlavně své foxteriérš slečny Foxi; též Anglie, čajů, knih, galerií a lidí...*

### KNIHY KLÁRY POPELKOVÉ



□ Ilustrace ke knize Ivana Vyskočila *Malý Alenáš*



□ Babičiny nákupy – soubor 4 autorských knih, technika: variace na křížovou vazbu, papír, kůže, síťotisk

III TVORŮM / to CREATURES

## ZUZANA STRAKOŠOVÁ & DRAHOMÍR NANTL

strakosova.zuzana@seznam.cz  
d.nantl@seznam.cz



Masarykova univerzita  
Pedagogická fakulta / Katedra výtvarné výchovy



MZLU v Brně  
Lesnická a dřevařská fakulta / Ústav nábytku, designu a bydlení

### VYUŽITÍ GRAFICKÝCH TECHNIK

#### K POVRCHOVÉ ÚPRAVĚ NÁBYTKU

V současné době dochází na poli designu k renesanci grafických technik. V nábytkářském průmyslu se tak naskytá možnost jejich využití v tradičních i experimentálních podobách k vytvoření inovativního a netradičního pojetí povrchové úpravy nábytku. Naše práce spočívá v experimentálním zkoumání možnosti využití tradiční grafické techniky tisku z výšky na vzorky dřív za použití plošného hydraulického lisu.

V dnešní době, kdy nabídka převyšuje poptávku, je estetická úroveň vedle ceny produktu jedním z hlavních činitelů, které rozhodují o zájmu potenciálního zákazníka o daný výrobek.

Tento deficit v odbytu nenastává jen v nábytkářském průmyslu, ale ve všech průmyslových odvětvích a je tedy nutností posunout výrazové pojetí, používané materiály i samotný design dalším méně či více probádaným směrem a vytvořit tak nové možnosti pohledu na současné návrhářství nábytku.

#### GRAFICKÉ TECHNIKY VYUŽITELNÉ K TISKU NA DÝHY: TECHNIKY TISKU Z VÝŠKY

Nejvhodnějším způsobem využití klasické grafiky pro potisk průmyslových materiálů na výrobu nábytku se zdá být tisk z výšky. Tento způsob skýtá nesčetné množství technologických variací, které lze prohlubovat a zkoumat. Důležitým předpokladem pro tento rozvoj je praktická znalost grafiky. V zásadě se dá vy-



□ Tisk na dýhu – topol

cházet z většiny grafických technik z výšky (dřevořez, dřevoryt, linoryt, linořez atp.) a využití experimentálních způsobů tisku, např. papírořez, tisk z šablon různých materiálů nebo kombinace výše uvedených technik.

Pokud se týče grafických technik z hloubky, bude využití pravděpodobně složitější, jelikož se jedná o velmi jemné grafické produkty, které vyžadují vysokou tvárnost a vlhčení materiálu, na který tiskneme. Přes tyto nevýhody však techniky z hloubky skýtají oproti tisku z výšky i svá pozitiva. Nejvýraznějším z nich



Tisk na dýhu – olše

je zejména vyšší trvanlivost matric, které jsou využívány k tisku. V rámci této kapitoly je nutné udělat četné zkoušky, které ukáží možnosti využití technik z hloubky. Plánované techniky pro využití jsou zejména suchá jehla, popř. lept nebo akvatinta.

Využití technik z plochy zvažujeme z toho důvodu, že se jedná o techniky umožňující práci s vysokými náklady tisku při nižších finančních nákladech. Jedná se o ofsetový tisk, popřípadě sitotisk. Tyto techniky by mohly posunout finální výrobek do sféry velkonákladové, komerční výroby nábytku, avšak na úkor charakteristického rukopisu, který se odráží v citlivém výtvarném přístupu a ručním tisku jednotlivých kusů.

Tisky v obrazové příloze byly vytvořeny technikou papírořezu za použití šesti druhů dřevin (buk, jasan, topol, javor, olše smrk) o rozměru 500 x 350 mm, tl. 0,6 mm. Vlhkost použitých dřevin se pohybovala v rozmezí 8–10 %, tj. vlhkost nábytku, který se vyrábí do interiéru. K tisku byl využit hydraulický plošný lis s nastavitelnou teplotou a tlakem. Tento způsob tisku je jen jednou z celé škály možností využití grafických technik. V tomto případě jde o zkušební vzorky, které nejsou navrženy přímo pro konkrétní finální výrobek. Jedná se o experimentální tisk, po kterém následují návrhy určené přímo na designově zpracovaný nábytkový solitér. V současné době se většina grafických technik ani technologických postupů v nábytkářství nepoužívá, jde tedy o neprobádané pole skýtající mnoho možností. Myslíme si, že využití zmiňovaných technik může být pro současný design přínosem, může přinést zajímavé tvarosloví a výrazové prostředky, které poskytnou novou volbu potenčním zákazníkům, ale také rozšíří možnosti návrhářům nábytku.



Tisk na dýhu – olše

## BARBORA SVÁTKOVÁ

\* Brno  
barborasvatkova@gmail.com

Od pěti let chce být malířkou, absolventka Pedagogické fakulty Masarykovy univerzity, Fakulty výtvarných umění VUT v Brně, v doktorském studiu na PdF MU pracuje na disertační práci s tématem galerijních animací, od roku 2005 vede projekt galerijních animací studentů Katedry výtvarné výchovy PdF MU, je lektorkou Muzea města Brna na hradě Špilberk. Člen uměleckého sdružení Rasvád.

Mimochodem jsou obrazy. Obrazy s malým o. Běžné – ale zjevení. Někdy dělám, že je nevidím. Přehlížím, spěchám. Naštěstí mě zastaví.

Since the age of five she wanted to be a painter, graduated from the Faculty of Education of the MU Brno and from the Faculty of Fine Art of the VUT Brno, the topic of her PhD thesis (postgraduate studies at the PdF MU) is gallery education, since 2005 manages project of gallery animations of students from the Department of Art of the Faculty of Education of Masaryk University, she works as a lector at the Brno City Museum at the Špilberk Castle. Member of the Rasvád art group.

By the way are paintings. Paintings beginning with a small p. Common - but like an apparition. Sometimes I pretend I don't see them. I overlook them, I'm in hurry. Fortunately they make me stop.

## K PŮLNOČNÍM PTÁKŮM



**Bez názvu (k Půlnočním ptákům Edwarda Hoppera) / Untitled (to Edward Hopper's Nighthawks)**  
olej na plexiskle, 80 x 143 cm, 2003 / oil on plexiglass, 80 x 143 cm, 2003

Obraz Půlnoční ptáci namaloval Edward Hopper v roce 1942. Namalovala jsem Půlnoční ptáky na vyřazené plexisklo ze dvora fakulty architektury v roce 2003.  
Nighthawks was painted by Edward Hopper in 1942. I painted Nighthawks on discarded plexiglass found in the yard of the Faculty of Architecture in 2003.



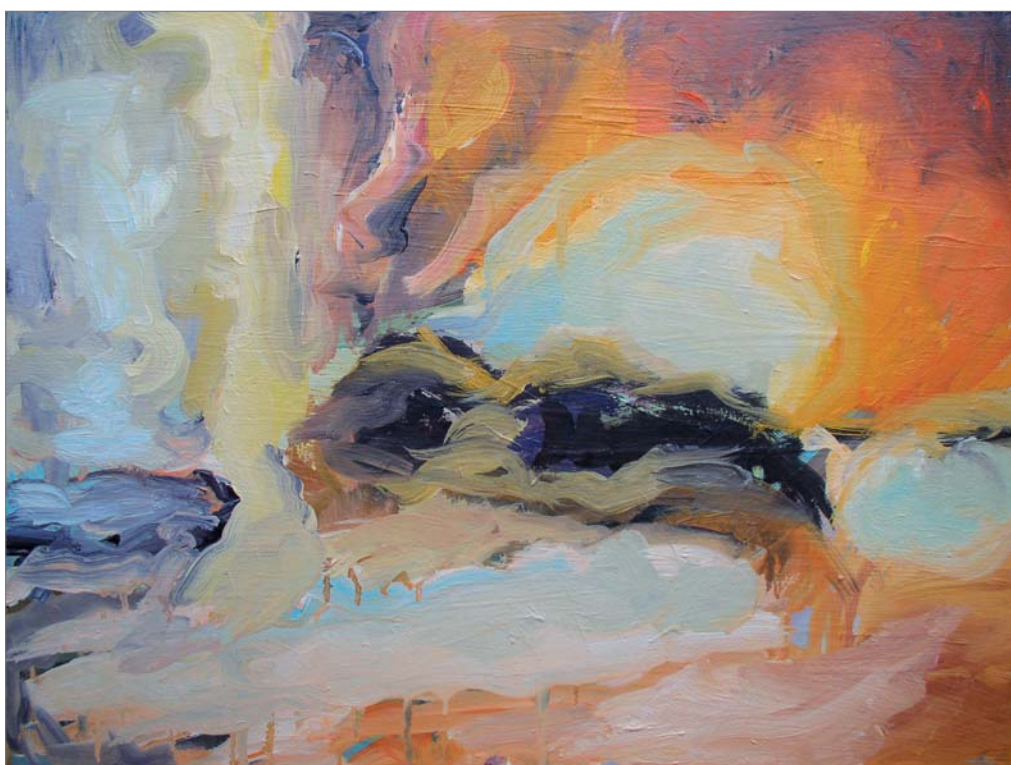


**Z cyklu Větší zátíží, olej na plátně, 140 x 91 cm, 2008/2009**  
**From the cycle Bigger still lifes, oil on canvas, 140 x 91 cm, 2008/2009**

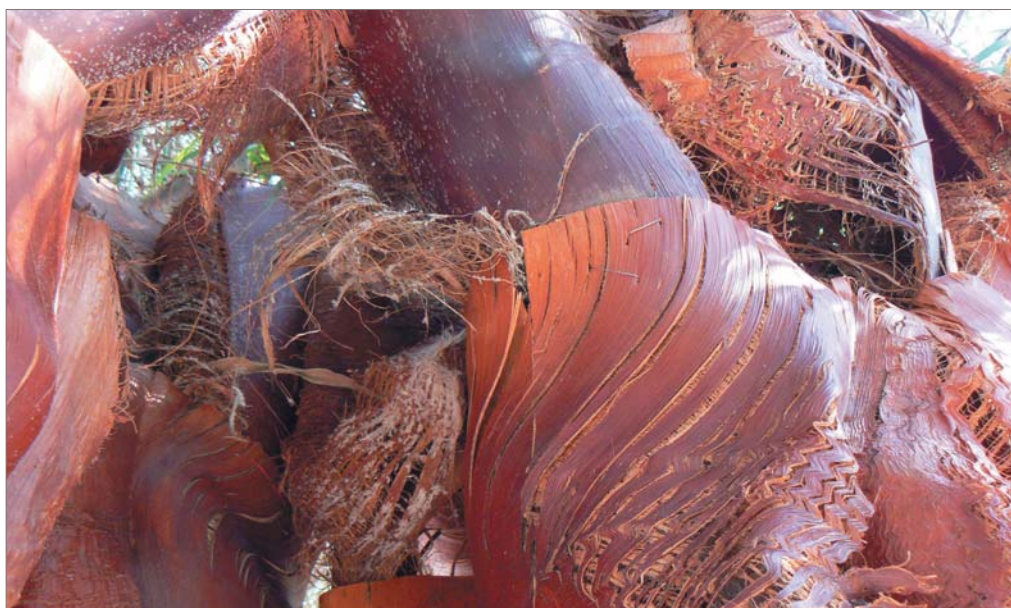
*Důvodů k obrazu bývá víc. Někdy zná malíř letmou souvislost, proč namaloval určitý obraz. Cestu ve vědomí zopakovat nelze. Ústí do obrazu.  
Chtěla jsem JEN MALOVAT.*

*There are more reasons for the image. Sometimes painter knows the context why he has painted that picture. You can not repeat the journey of your knowledge completely. It leads into the picture.  
I wanted JUST TO PAINT.*

**Bez názvu, olej na sololitu, 33 x 44 cm, 2007**  
**Untitled, oil on fibreboard, 33 x 44 cm, 2007**



III TVORŮM / to CREATURES



**Objekt / Object**

**rostlinný materiál, měděný drátek a nit, výška cca 100 cm, 2008 / plant material, copper wire and yarn, about 100 cm high, 2008**

Červeně rozpuklá granátová jablka. Zelené a modré figy. Olivovníky. A především plantáže banánovníků s obrovskými lehkými listy, které ve větru jemně klapou. Objekty z nevyklých rostlinných materiálů připomínající ohromné zvířecí kůže brzy začaly zabydlovat a tvarovat prostor zahrady. (Vytvořeno na letní akademii Cyprus College of Art 2008, Kypř)

Red bursting pomegranates. Green and blue figs. Olive trees. And above all, plantations of banana trees with giant light leaves, clapping slightly in the wind. Objects made of unusual plant materials resembling huge animal skins quickly started populating and shaping the garden... (Created at the Cyprus Summer Studio 2008 held by the Cyprus College of Art)

## HRADNÍ ANIMACE NA ŠPILBERKU

představuje ojedinělý projekt pedagogické praxe studentů Katedry výtvarné výchovy PdF MU. Studenti tvoří a testují v rámci své pedagogické praxe ojedinělý návrh, nový typ galerijně a muzejně pedagogického projektu tzv. hradní animace, který slouží jako interaktivní prohlídka zaměřená k prostředí hradu Špilberku. Nový formát tzv. hradní animace vychází z mezioborových vztahů současné výtvarné edukace a dotýká se průřezových témat rámcových vzdělávacích programů.

## ANIMATION IN ŠPILBERK CASTLE

represents a unique project of students pedagogical practice at the Department of Art education within the Faculty of Education of Masaryk University. Students are creating and working in frame of their pedagogical practice on unique design, a new type of gallery and museum education project called castle animation, which is serving as an interactive tour devoted to Špilberk castle as a part of their educational experience. This new format of the castle animation is based on inter-relationships of art education and cross-cutting issues affecting the framework educational programs.



### **Hradní animace, Špilberk, Brno, 23.1. 2009**

Účastníci: aranžéři ze SOŠ a SOU obchodní, Brno s vyučujícím P. Kovářem, host J. Sláma. Animaci vedli: L. Břízová, S. Havlík, T. Javůrek, L. Kajanovičová, E. Klocová, H. Kubínová, T. Rybniček, J. Semotamová (studenti Katedry výtvarné výchovy PdF MU) a B. Svátková. Foto: E. Klocová, P. Kovář, B. Svátková

### **Animation in Špilberk castle, Brno, 23.1. 2009**

Participants: arrangers of Secondary high school of business in Brno with teacher P. Kovář, guest J. Sláma. Leadership by L. Břízová, S. Havlík, T. Javůrek, L. Kajanovičová, E. Klocová, H. Kubínová, T. Rybniček, J. Semotamová (students from the Department of Art, PdF MU) and B. Svátková. Photo by E. Klocová, P. Kovář, B. Svátková

## ANOTACE

Obrazově textová kolekce výtvarných projektů, myšlenek a konceptů studentů a absolventů doktorského studijního programu na Katedře výtvarné výchovy PdF MU, odborných hostů a zahraničních kolegů. Tématem publikace je tvůrčí integrita výtvarníka – učitele (autora) skrytá za výrazem mimochodem. Drobné nebo závažné aspekty osobnosti, které tvoří kontinuitu jejího projevu. Leitmotiv výtvarně pedagogické monografie mimochodem zachycuje aktuální výstupy nepřetržitého vnitřního děje v podobě nepatrných úvah stejně jako realizovaných projektů. *Často se skryté záměry nebo i hlavní důvody toho proč všechno děláme, tak trochu zatajované a tak trochu neuvědomované, projeví v jediném podotknutí... toto mimochodem však vysvětluje a dává pochopit celý osobní vesmír člověka a jeho tvorby.*

Publikační projekt rozšiřují internetové stránky <http://www.bytheway.org.uk>, kde jsou postupně uveřejňovány překlady do českého jazyka a rozšiřující fotogalerie reprodukcí výtvarných prací zúčastněných autorů.

## RÉSUMÉ

Text and photo collections of the art projects, thoughts and concepts of the students and graduates of the Doctoral Degree Programme at Department of Art of Faculty of Education of Masaryk University, expert guests and foreign specialists in the Art Education. The monograph aims at the artist's/educator's own creative integrity hidden behind the term by the way. Tiny or heavy aspects of the personality that create the continuity of its expression. Leitmotiv of the publication – by the way – mediates topical outputs (the imperceptible reflexions as well as the realised projects) of the continuous internal stories (inner events). *Some hidden intentions, possibly the main reasons of all our making (a bit secret and a bit unsuspected) are often shown in one single remark. This by the way explains and lets us understand the whole personal universe.*

Editorial project is enriched by its own website <http://www.bytheway.org.uk>.

## RECENZE

... Toto členění evokuje podobnou triádu, která zazněla v úvodním příspěvku na konferenci Umění ve výchově, prevenci a expresivní terapii (Plzeň, květen 2008) a kterou bych na tomto místě rád připomněl. Pokusím se s její pomocí představit zřejmě méně metaforickou, ale možná praktičtější základnu pro uvažování o typech dobyvatelů světa umění, a umístit je do oblastí, na něž je členěno *Mimochodem*. Část dedikovaná Vesmírům by nejspíše odpovídala světu obývanému umělcem a reflektovanému převážně prostřednictvím tvorby samé. Část věnovaná Sadům by snad mohla rezonovat s oblastí, v níž umění funguje jako služba, obývaná učitelem a terapeutem, v níž plní umění funkci prostředku výchovy a terapie. Přičemž klíčovým se stává hledání vztahu mezi subjektivně uznávanými a socio-kulturně sdílenými hodnotami. Tvory bychom mohli identifikovat jako osoby, pro něž se umění stává předmětem analýzy a interpretace. Umělecké dílo chytají do sítě pojmů, spletanou pramínky logického kontextu a látanou ostřím významů.

... Jakou má tedy cenu mrhat čtenářovou pozorností nabídkou třídění, které mu nepomůže ve sborníku se vyznat? Jestliže si vyložíme editorčinu intenci jako záměrné ztížení orientace a potlačení logiky kontextu, ve prospěch percepčního celku, můžeme se oddat hře. V ní máme možnost rekontextualizovat příspěvky podle klíče, který sami vytvoříme. Jeden takový jsem se pokusil nabídnout. Ale ani potom se nevyhneme riziku, že mnoho z otřesených příspěvků podle něj zkrátka zařadit nepůjde, protože jsou ode všeho kousek.

... Pokud koncepce nekonkrétní didaktiky ve svém rámci neumožní poučený a argumentovatelný návrat k uměleckému zážitku jako prostředku výchovy a vzdělávání, a neumožní ani hodnocení práce učitele, ztrácí důležitý nástroj, kterým didaktika musí být vybavena. Už proto, aby mohla formulovat nějaké soudy, udržet společné pole diskurzu a profilovat se jako svébytný obor.

Jestliže tedy pojem nekonkrétní didaktika není v textu vůbec vysvětlen, může se stát předmětem kritického vysvětlování zvenku, ze strany jiných oborů. Třeba jako neuchopitelná, neviditelná a jazykem nevysvětlitelná didaktika. Což by znamenalo problém, protože by se těžko hledaly dost silné argumenty pro to, co konkrétního ve vzdělávání obor nabízí. Jsem si samozřejmě vědom, že koncepce sborníku je zaměřena jiným směrem, ale přesto musí počítat s širším pedagogickým kontextem, do kterého vstupuje.

Ale zpět na zem a hlavně k recenzované kolekci. Na závěř putování můžeme zrekapitulovat: sborník skrývá bohatý labyrint příspěvků různé úrovně, zprostředkovaných různými komunikačními kanály. Cesta k němu a v něm vyžaduje kus odvahy a trpělivosti, ale může vést k setkání se zajímavými obyvateli jeho světa. Proto doufám, že si svého návštěvníka najde. Byla by přece škoda, aby se jím kolemjdoucí zabývali jen tak, *mimochodem*...

(z recenzního posudku)

Mgr. Jindřich Lukavský,  
Plzeň 7. 3. 2009

... Knihu, respektive obrazově textovou kolekci *Mimochodem / By the way*, není úplně snadné poměřovat běžnými kritérii hodnocení odborných publikací. Co jí standardu odlišuje snad nejvýrazněji, je moment záměrného potlačení jasně vymezené-

ho autorství ve smyslu jednotné intence či dokonce procházející napříč celým textem. V případě *Mimochodem / By the way* se tým koordinátorek (editorek) projektu vedený Ludmilou Fidlerovou naopak rozhodl zdůraznit mnohohlasí, jímž jen jakoby *mimochodem* prochází jednotící myšlenka.

... Ta není formulována jako soubor pouček a pravidel k osvojení a následné praktické aplikaci. Je to spíše soubor výpovědí o osobních zkušenostech osob, které se pohybují na pomezí polí umělecké tvorby a výtvarné pedagogiky. Je nasnadě, že nekonkrétní didaktika v tomto případě není formulována ani tak prostřednictvím artikulace nějakého uceleného myšlenkového systému, jako spíše výběrem jednotlivých mluvčích (příspěvatelů), kteří dohromady zakládají její diskurs.

... Název publikace má odkazovat k tomu, že motivace našeho jednání jsou často ne zcela přístupné vědomé sféře našeho myšlení. Právě umělecká tvorba a psaní o ní jsou prostředky reflexe a odhalování ne zcela uvědomovaných motivací. Fidlerová v předmluvě publikace za (či nad) tyto více či méně skryté motivy klade obecnější svorník: tím jsou univerzální schopnosti tvořivé síly. Právě tvořivost je klíčovým tématem řady příspěvků, včetně toho úvodního od profesora Kennetha Hays z Leedsu. Zaměření se na konkrétní výstupy práce, konkrétní zkušenosti, ukázání tvořivosti namísto jejího opisování ve složitých formulacích vědeckého žargonu patří podle mého názoru k zásadním přínosům této knihy.

(z recenzního posudku)

Mgr. Jan Zálešák, Ph.D.,  
Brno 5. 3. 2009

Nekonkrétní didaktika je pojem užitý v úvodu této monografie, který zastřešuje publikovanou kolekci konkrétních, osobitých a jedinečných způsobů, jimiž je naplňována. Podobně jako profesor Jiří David zmiňuje Kleeovu didaktiku myšlení výtvarnou formou, kdy už sám způsob, jakým umělec tvoří, zahrnuje didaktický požadavek<sup>1</sup>, tak každý z autorů přináší vlastní sdělení i formu jeho vyjádření, a co toto mnohohlasí (přejato z textu Mgr. Jana Zálešáka, Ph.D.) pojí nejen knižní vazbou, je cesta tvořivého poznávání. Nekonkrétní didaktika nenabývá koncepce teorie výchovy a vzdělávání jako takové, užitý název slouží pouze jako výraz respektu a vzájemné tolerance mnohahledovosti umělecky vnímané, prožívané, zprostředkované a žité vědomé zkušenosti a úcty k lidem, jež jí věnují své úsilí, pozornost a mnohdy kus sebe sama.

Editorka publikace,  
Ashton – under – Lyne 15. 3. 2009

1 David, J.: *Století dítěte a výzva obrazů (eseje)*. Brno 2008, s. 167.

## OBSAH

### VESMÍRŮM

Kenneth Hay	<i>Creativity, by the way...</i>	5
Ludmila Fidlerová	<i>Předznamenání Preface</i>	10
Jiří Havlíček	<i>...mimochoodem dvě letmé vzpomínky k vlastní tvorbě...</i>	12
David Fišer	<i>Máš na mě!</i>	19
Alexander Bobkin	<i>Behind the visible image</i>	22
Marta Svobodová	<i>Co není možné vytvořit tak, že člověk ví proč a jak</i>	26
Dana Chatrná	<i>Soukromá souhvězdí</i>	28
Jan Bružeňák ml.	<i>Naplnění</i>	30
John Sims	<i>A long journey between islands</i>	33
Eva Kaličinská	<i>Bílý čtverec na bílém pozadí</i>	37
Michaela Mach	<i>Lady of Lemba</i>	38
Simon Kölle	<i>How do you become the teapot?</i>	44
Tomáš Valčík	<i>Mýtus o &amp;Tomovi</i>	46
Martina Navrátilová	<i>Vodojemy</i>	50
Michal Maruška	<i>Mimochoodem: Mediální dialog a spoluautorské dílo</i>	52
Lumír Seifert	<i>Krystal</i>	56
Veronique Chance	<i>The Artist in Residence Qualification at Morley College, Lambeth, London</i>	58
Seetha Alagapan	<i>The Artist in Residence Course at Morley College, Lambeth, London</i>	60

### SADŮM

Hana Babyrádová	<i>Obrazy při cestě</i>	65
Michael Paraskos	<i>Με την ευκαιρία</i>	68
Petr Veselý	<i>Záznamy</i>	71
Kateřina Václavková	<i>Mimochoodem - tvoří předměty denní potřeby banální realitu?</i>	75
Eva Spěváčková	<i>Stručný příběh obrazů</i>	78
Jakub Havlíček	<i>Mimochoodem... Cestou božstev</i>	81
Zuzana Kubovčáková	<i>Zenová kaligrafie: trénink alebo umenie?</i>	85
Marcela Zemanová	<i>L'intime et le féminin dans l'art</i>	88
Lucie Bartoňková	<i>Instalace a recyklace. Duchovní svět neživých věcí v prostoru.</i>	91
Jan Karpíšek	<i>Kouzelná oskeruše</i>	94
Zachary Peirce	<i>Pripyat, A Soviet Pompeii</i>	96
Radek Čák	<i>Real - plener – Mondrian</i>	98
Martina Iblová	<i>Náhodná zastavení</i>	100
Eva Kokešová	<i>Svět je nádherná kniha, ale nemá cenu pro toho, kdo neumí číst</i>	102
Dana Puchnarová	<i>Předivo života - síla a moc barev</i>	104
	<i>Umění – živá škola duší (psáno pro studentky)</i>	105
	<i>Pure Colours and Forms in the Work of Dana Puchnarová</i>	107
Zuzana Strakošová	<i>Kdy bude ples? Využití nových médií ve výtvarných dílnách s mentálně postiženými</i>	110
Petr Kovář	<i>Druhý les</i>	113
Jiří Grossmann	<i>Načatá zpráva o přípravě výstavy, o synchronicitě a vlastně o něčem jiném</i>	116
Karel Žíla	<i>Konvice ze čtyř dílů</i>	119
Kamila Gojňá	<i>Odkud přicházíme? Kdo jsme? Kam jdeme? / Where do we come from? What are we? Where are we going?</i>	121
Alena Baisová	<i>Ab</i>	123
Tomáš Vrána	<i>Ateliér na Studánce</i>	126
Michal Žížka	<i>Pouliční tabulka a její vnitřní T</i>	128
Tereza Vyhňálková	<i>Odraz mojí skutečnosti</i>	130
Pavel Adamec	<i>Sníš o jarních zahradách</i>	132
Stanislav Ďuriš	<i>Vinohrad</i>	134

## **TVORŮM**

Laura Williams	<i>By the way... I didn't tell you why it means so much to me</i>	<b>139</b>
Martin Mrskoš	<i>O kejklvném mimochození</i>	<b>142</b>
Michaela Jezberová	<i>... mimochodem všichni umělci si tak trochu hrají</i>	<b>145</b>
Róbert Makar	<i>Mimochodom mimo chod. O vzťahu Verejnosti a umenia</i>	<b>148</b>
Martin Vybíral	<i>Rozetmívání</i>	<b>151</b>
Pavla Strakošová	<i>Šperk jako individuuum</i>	<b>154</b>
Pavel Strakoš	<i>Válení</i>	<b>156</b>
Ladislav Jezbera	<i>Co záleží na tom, kdo mluví?</i>	<b>158</b>
Lukáš Pevný	<i>Stickerky</i>	<b>160</b>
Barbora Lungová	<i>k mému výtvarnému mimochodem</i>	<b>162</b>
Markéta Matějková	<i>Děda Holoušek</i>	<b>164</b>
Jan Klimeš	<i>Tandem</i>	<b>167</b>
Jakub Lipavský	<i>Ukázky z tvorby</i>	<b>169</b>
Tabea Kießling	<i>Collage</i>	<b>171</b>
Blanka Růžičková	<i>Posbírané, zděděné či nalezené</i>	<b>174</b>
Tomáš Rybníček	<i>Cesta lesem</i>	<b>177</b>
Ondřej Navrátil	<i>Kontrast</i>	<b>179</b>
Klára Popelková	<i>Knihy Kláry Popelkové</i>	<b>181</b>
Drahomír Nantl a Zuzana Strakošová	<i>Využití grafických technik k povrchové úpravě nábytku</i>	<b>183</b>
Barbora Svátková	<i>k Půlnočním ptákům</i>	<b>185</b>

## Mimochodem / By the way

Projekty, myšlenky a koncepty studentů a absolventů doktorského studijního programu na Katedře výtvarné výchovy PdF MU a odborných hostů

## Mimochodem / By the way

Projects, thoughts and concepts of students and graduates of the Doctoral Degree Programme at Department of Art of Faculty of Education of Masaryk University and specialised guests

Editorka: Mgr. Ludmila Fidlerová

Spolueditorka: Mgr. et MgA. Barbora Svátková

Vydala Masarykova univerzita roku 2009

Návrh obálky: Lucie Bartoňková (s použitím reprodukce obrazu *K půlnočním ptákům Edwarda Hoppera / To Edward Hopper's Nighthawks* Barbory Svátkové)

Typografická úprava a sazba: Pavel Křepela

Publikace neprošla redakční ani jazykovou úpravou v redakci nakladatelství

Vydání první, 2009

Náklad 300 výtisků

Tisk a vazba: FinalTisk, s.r.o., Olomučany

Pořadové číslo Pd-6/09-02/58

ISBN 978-80-210-4825-6

<http://www.bytheway.org.uk>