



Jiří Havlíček, kombinovaná technika

*Boží sebeuvědomování se odvozuje
od konfrontace a interakce kontrastů,
pomocí čehož nepoznatelný Jediný
(Boehme pro to vytvořil nové slovo Ungrund)
se může projevit rozdělením ve dvě opačné složky
a do takzvaného třetího počátku do tvorby sebe sama
jako své vlastní hry lásky
mezi kvalitami obou věčných tužeb.*

Náš pohled na umění dvacátého století podstatně přehodnotila velkoryse pojatá výstava, uspořádaná roku 1986 v Los Angeles a na dalších místech v USA pod názvem *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890–1985*. Objemný katalog¹ o rozsahu přes čtyři stovky stránek obsahuje řadu studií od různých teoretiků umění, zaměřených právě na ezoterní a spirituální proudy, které ovlivňovaly a formovaly kulturu dvacátého století.

Jmenováno je mystické učení Jacoba Boehma, rosikruciánské teorie Fluddovy, theosofie H. P. Blavatské, antroposofie Rudolfa Steinera a další vlivy. Obrat k esoterickému je zde spatřován zejména v období po roce 1910, kdy mnozí umělci začali cílevědomě čerpat z hlubších obsahových úrovní, skrytých pod povrchem viditelné skutečnosti, z nichž nejpronikavější byla duchovní. Sám název výstavy *Duchovní v umění* ukazuje, že geneze a vývoj abstraktního umění byly nevyhnutelně svázány s duchovními myšlenkovými proudy v Evropě pozdního devatenáctého a raného dvacátého století.

Již historik umění Artur Jerome Eddy v roce 1914 upozorňuje, že umění není závislé na používání objektivních a imitativních forem a svět... je kosmem duchovně tvořících lidí... hmota je živým duchem.

Ve třicátých a čtyřicátých letech byl však mysticismus a okultismus kompromitován zájmem nacismu o ovládnutí iracionálního momentu, takže používání slova *spirituální* se v pozdních třicátých a čtyřicátých letech rovnalo takřka kacířství a ohrožovalo uměleckou kariéru. Stejně tak marxistický materialistický mysticismus orientoval veřejné mínění i mínění většiny intelektuálů obdobným směrem v letech po válce. Zrůdné rituály totalitních režimů na nejrůznějších místech planety tak karikovaly obřadní magii minulosti ve své okázalé bezbožnosti a výsměchu všemu tradičně posvátnému.

To neznamená, že by širší význam abstraktního umění byl po třicet let naprosto přehlížen. Ozývaly se kritické hlasy, nejprřednější mezi nimi Meyer Shapirův, které protestovaly proti omezeným umělecko-historickým studiím a kritikám. Koncem šedesátých let a na počátku let sedmdesátých se začaly objevovat vážné umělecko-historické výzkumy geneze abstraktního umění a jeho spojení s okultními a mystickými věroukami. Průkopnické odborné studie o Kandinském a epoše duchovního od Sixtena Ringboma či studie o Mondrianovi a teosofii od Roberta P. Velshe razily v tomto směru nové cesty v nazírání na moderní umění.

Tento trend přijala i muzea a galerie a pořádala výstavy jako třeba: *Art of the Invisible* (Bede Gallery, Jarrow, Anglie 1977), *Kunstenaren der Idee: Symbolistische tendenzen in Nederland ca. 1880/1939* (Gemeente-museum, Haag, 1978), *Abstraction: Towards a New Art* (Tate Gallery, 1980), *Origini dell'astratismo 1885/1919* (Palazzo Reale,

LABORATOŘ VELKÝCH KONCEPCÍ

Jiří Havlíček

1/ *The Spiritual in art: abstract painting 1890–1985* (Los Angeles County Museum of Art) organized by Maurice Tuchman with the assistance of Judi Freemann, in collaboration with Carel Blotkamp... (et al.), edited by Edward Weisberger 1986, 457 p. Katalog výstavy konané od 23. 11. 1986 do 8. 3. 1987, která dále v USA proběhla mimo jiné v Museum of Contemporary Art v Chicagu od 17. 4. do 19. 6. 1987 a v Beneluxu v Gemeentemuseum v Haagu od 1. 9. do 22. 12. 1987.

Milan, 1980), *Kosmische Bilder in der Kunst des 20. Jahrhunderts* (Staatliche Kunsthalle, Baden-Baden, 1983). Ačkoliv torontská výstava *The Mystic North: Symbolist Landscape Painting in Northern Europe and North America 1890–1940* (1984) se týkala zejména malby přírodních motivů, označila za její zdroje teosofii a různé mystické a transcendentální věrouky.

Vizuální umělci, od generací narozených v šedesátých letech minulého století až dodnes, se zajímali o různé antimaterialistické filozofické systémy, zejména mystické a okultní. Pojmy okultismus a mysticismus je třeba pečlivě vymezit, protože jsou vágní a specifické svými kontexty. Historikové umění a umělci užívají tyto termíny jinak než teologové a sociologové. V současném kontextu mysticismus postihuje hledání stavu jednoty s nejzazší realitou. Okultismus spočívá na tajemných, skrytých fenoménech, přístupných pouze řádně iniciovaným. Okultno je mysteriózní a těžko slučitelné s běžným či vědeckým myšlením.

Některé myšlenky jsou společně většině mystických a okultních světových názorů, – vesmír je jedinou živoucí látkou, vědomí a hmota jsou jedním, všechny věci se vyvíjejí v dialektických protikladech, takže vesmír obsahuje párové protiklady (mužský–ženský, světlý–tmavý, vertikální–horizontální, pozitivní–negativní, symetrický–asymetrický). Všechno koresponduje v univerzálních analogiích, kde věci nahoře jsou stejné jako věci dole. Imaginace je reálná a k sebeuvědomění dochází duchovním osvícením, náhodně nebo cvičením: příchod se ohlašuje horkem, ohněm nebo světlem. Základní myšlenky mysticko-okultních věrouk se přenášely pomocí knih, pamfletů a schémat, často byly obohaceny ilustracemi, které byly abstraktní a kladly důraz na symboly, protože slovy byly nesdělitelné.

Díky zájmu o tyto ideje se formovaly nejrozmanitější skupiny a společnosti náboženského či paranáboženského typu. Navenek se sice odlišovaly, avšak shodovaly v určitých základních představách: péči o kvalitu vnitřního života, zájmu o duchovní rozvoj a celistvost a skeptický postoj k materiálním hodnotám a jevům. Prostředky k získání duchovní celistvosti byly různé: někdo ji kultivoval meditací a inspirací, jiní četbou a studiem dávné historie a náboženských systémů, ale ve všech metodách se postupovalo pozvolna a stupňovitě k vyšším stavům vědomí.

Mystické a okultní myšlení, zde, jak předesláno, bylo ovšem již dříve nežli jak se projevilo širší odezvou v 19. století. Myslitelé, pokoušející se definovat okultní kosmologii se objevují již ve starověku, počínaje Plotinem a Hermem Trismegistem, přes Paracelsa, Roberta Fludda, Jacoba Boehma, Athanasia Kirchera a Emanuela Swedenborga k J. W. Goethovi, H. de Balzacovi, V. Hugovi a Ch. Baudelairovi či J. Huysmansovi. Mnoho spisovatelů se zajímalo o znovuobjevenou sakrální geometrii jako prostředek k popisu přírody a životních forem. Například přímý vliv takových syntetizujících přírodovědných děl jako Haecklova atlasu živočišných forem na novotvary secesního tvarosloví je nepopíratelný.

Obrazy Paula Sérusiera z doby kolem roku 1910 ukazují na základní implikace geometricko-okultních souvislostí. Sérusier byl inspirován Desideriem Lenzem, německým mnichem a teoretikem, s nímž žil v beuronském opatství. Čerpal z Pythagora a Platona, jehož Timaios,

kde je pyramida považována za původ všech ostatních forem, inspiroval Sérusiera k obrazu *Provočátek*.

Roku 1893 byl Munch hluboce ovlivněn okultními studii Augusta Strindberga a romány a psychologickými studii o přenosu myšlenkových vln Stanislava Przybyszewského. Munch věděl o Swedenborgově víře v možnost vidět auru kolem lidských těl a studoval Spiritualismus a animismus (1890) od ruského spiritualisty Alexandra Aksakova. V Berlíně se pilně a takřka výlučně stýkal se skupinou okultistů a stoupenců mesmerismu a teosofie a pravidelně navštěvoval spiritistické seance a zajímal se o fyziologickou psychologii. Przybyszewski označil Munchovo umění jako *psychický naturalismus*.

Největším problémem, před nímž stanuli průkopníci nezobrazujícího umění, byl smysl abstrakce. Jak byly postupně vypouštěny a potlačovány figurativní formy, hrozilo, že práce ztratí úplně svůj obsah. Zůstaly barva, linie a forma, avšak bylo to dostačující? Roku 1913 vylíčil Kandinskij toto dilema slovy:

Rozložilo se přede mnou bohatství myšlenek a nejdůležitějším se stalo, čím nahradit chybějící předmět. Nebezpečí ornamentalismu se objevilo zcela zřetelně. Mrtvá shoda či podobnost stylizovaných forem se mi jevila odpuzivá. Zabralo to hodně času, než jsem našel správné řešení.

Kandinskij však dále ve své studii *Duchovní v umění* nepodává přímou odpověď, nýbrž podrobně popisuje proces, jak vnímal čisté vizuální formy abstraktním způsobem. Po mnoha letech těžké práce, kdy překonával sebe sama v mnoha nezměřitelných hloubkách, poznal, že *vnitřní zrní se nedají pozorovat, jsou mystická a skrytá ve vnitřních příčinách*.

Kandinskij však jinde prohlašuje, že nikdy nechtěl malovat psychické stavy. K čemu mířil ve svých vnitřních zkušenostech byla spirituální realita za tělesnými formami, kosmos duchovní dokonalosti. V něm Kandinskij cítil, že se stává důležitým. Osobně vyjadřuje pozitivní postoj k aktivitám theosofických proudů v dobovém myšlení. Doporučuje Steinerova díla v časopisech jako *Lucifer* a *Gnosis*. Před rokem 1911 podle svědectví prý sám sleduje kontemplaci podle indických modelů. Horlivě se zajímá o synestetické vnímání právě v těchto relacích.

V eseji Hanse Arpa *Konkrétní umění* (1944) je Kandinskij uveden jako první příklad konkrétního umělce. Tomuto termínu před pojmem abstraktní dával přednost od třicátých let i sám Kandinskij, neboť problémy spočívající v užívání slova *abstraktní* vyplynuly z alternativních označení jako – nezobrazující, nefigurativní či nepředmětný.

Tvůrcem novotvaru konkrétní umění se v roce 1930 stal Theo van Doesburg, čímž myslil umění zcela mentálního charakteru, bez jakékoliv formální informace z přírody nebo z citů lidské psychiky. V roce 1933 převzal Arp Doesburgův termín a označil jím sérii svých sochařských realizací, jež označoval jako *concrétions humaines* (lidská srůstání, splývání): *Srůstání označuje přírodní procesy kondenzace, srůstnutí, kapalnění, bytnění, prorůstání. Srůstání označuje krystalizaci masy. Splývání označuje sraženinu, sraženinu země a nebeských těles. Splývání označuje krystalizaci masy rostliny, živočicha, člověka. Splývání je něco, co rostlo. Chci, aby má práce našla své pokorné místo v lesích, v horách, v přírodě.*

LABORATOŘ VELKÝCH KONCEPCÍ

Jiří Havlíček

Prameny

Belting, H.: Konec dějin umění. Mladá fronta, Praha 2000.

Biedermann, H.: Lexikon symbolov. Obzor, Bratislava 1992.

Bishop, C.: Lidský duch a sexualita. Práh, Praha 1997.

Coles, P.: The Routledge Companion to the New Cosmology. Routledge ed., London and New York 2001.

Cook, R.: The Tree of Life (Symbol of the Centre). Thames and Hudson, London 1974.

Coxhead, D.–Hiller, S.: Dreams (Vision of the Night). Thames and Hudson, London 1974.

Dempseyová, A.: Umělecké styly, školy a hnutí (encyklopedický průvodce moderním uměním). Slovart, Praha 2002.

Effenberger, V.: Výtvarné projevy surrealismu. Odeon, Praha 1969.

Evans, J.–Hall, S.: Visual Culture: The Reader. Sage Publications London–Thousand Oaks–New Delhi in association with The Open University 2004.

Fahr-Beckerová, G.:
Secese. Slovart, Praha
1998.

Foucault, M.–
Lyotard, J. F.–
Habermas, J. a další:
Za zrkadlom moderny.
Archa, Bratislava 1991.

Francastel, P.: Figura
a místo. Odeon, Praha
1984.

Gamwell, L.: Exploring
the Invisible (Art,
Science and the
Spiritual). Princeton
University Press,
Princeton and Oxford,
United Kingdom, 2002.

Godwin, J.: Athanasius
Kircher, J. J. Pauvert,
Paris 1980. Thames and
Hudson, London 1979.

Godwin, J.: Robert
Fludd, J. J. Pauvert,
Paris 1980. Thames and
Hudson, London 1979.

Hauser, A.: Filosofie
dějin umění. Odeon,
Praha 1975.

Hazan, F.: Od Rodina
po Moora, slovník
sochárstva 20. století.
Tatran, Bratislava 1973.

Hollingsworth, M.:
Architektura 20. století.
Columbus, Bratislava
1993.

Hocke, G. R.: Svět
jako labyrint (manýra
a mánie v evropském
umění od roku 1520
do současnosti) /
Manýrismus v literatuře.
Triáda, H&H, Praha
2001.

V odpovědi na Arpovy úvahy jeho přítel Kandinskij prohlašuje, že každé pravé umělecké dílo tvoří jedinečný příklad materializace: Každá původní nová práce v umění vyjadřuje nový svět, který nikdy předtím neexistoval. Tak každé původní dílo vytváří nový objev. Roku 1933 sděluje Kandinskij, že *univerzální zákony kosmického světa* jsou také vnitřními zákony, jež vládou v imaginativním procesu, jehož prostřednictvím díla umění vcházejí do bytí. Umělec jako mikrokosmický tvůrce, musí vlastně zažít tyto zákony přírody v tvůrčím procesu, pokud má vytvářet *původní dílo umění*. Duchovní energie se prozrazují v jemných materializovaných formách v přírodě a ve fyzikálním vesmíru, který obsahuje lidské artefakty a je prostředkem, skrze něž se může manifestovat duch. Arpovy srůstající přírodní objekty byly vytvořeny většinou z vápence, tudíž z materiálu okamžitě identifikovatelného jako produkt přírodního prostředí, jímž obnovil svůj předchozí výzkum biomorfních forem. Předpokládal organický růst bez určení specifického organismu. Biomorfní formy zachycují život v jeho nediferencovaném počátku a prezentují permanentní morfickou virtualitu, aniž by byla produkována jakákoliv finální forma fyzického vývoje. Tento strukturální princip objevil již v roce 1917 ve svých *fluidních oválech*, značících přírodního růstu a změny. V návaznosti na toto zjištění Arp vytvořil sérii kreseb a reliéfů, jež zahrnul pod název *Formy Země* (1917). Jeho označení soch z let 1933–36 jako *concrétions humaines* se jeví paralelní k jeho předchozí interpretaci dadaistického kreslení, dřevořezeb a reliéfů jako zemských forem. Během let 1912–22 Kandinskij příležitostně vyjádřil myšlenky o vztahu mezi tvorbou přírody a mezi uměleckou tvorbou, Roku 1918 srovnal proces lidského oplození, vývoje plodu a zrození s procesem tvorby malby. Biomorfní formy již byly přítomny v jeho mnichovských pracích (1906–1914), ale není zde žádná přímá manifestace s procesy organického růstu tak, jak fascinovaly romantiky, zvláště J. W. Goetheho či později Steinera. Ve svém bauhausovském pojednání z roku 1926 Bod a linie přikládá doklady linií pozorovaných v přírodě: krystalů, rostlinných tvarů, kosterních struktur, tkáňových vzorků, světelných blesků. Během svého působení na Bauhausu (1922–1933) se tyto pozorované přírodní tvary nestaly dominantní částí jeho ikonografie jako tomu bylo v díle Paula Kleea, blízkého přítele a spolupracovníka. Kandinskij analyzoval geometrii v přírodních formách, takže v intencích pedagogiky Bauhausu bylo i jeho pojetí spíše geometrické nežli biomorfní. Po přestěhování do Paříže v roce 1934 se však v jeho pracích objevuje nový prvek – množství zoologických tvarů s motivy založenými na ilustracích a fotografiích améb, embryí, larev a mořských bezobratlovců. Objevení se těchto prvků v Kandinského díle může být zčásti vysvětleno i pařížským kontextem: první dva malíři, s nimiž navázal v Paříži styky, byli Arp, jehož znal z dob mnichovských Modrých jezdců, a španělský surrealista Joan Miró. Seznámil se také s dílem jiných surrealistů, zejména Yvese Tanguyho, kteří tvořili ve stylu označovaném jako biomorfní abstrakce. Sochařské konkretizace byly jeho příteli Arpovi zviditelněním procesu

koagulace a krystalizace, zatímco koláže a jejich konstelace vytvářely nekonečný přírodní cyklus růstu, dezintegrace a znovuzrození. Roku 1948 charakterizoval Arp Kandinského umělecký vývoj mimo jiné slovy: ...*Věci kvetou, jiskří a čeří se v jeho malbách a poemách. Mluví o staré krvi a mladém kamení.*

Je tu i paralela k tomu, co fascinovalo Goetheho při chápání pojmu *urpflanze* (prarostlina) – prvotní rostliny, z níž se všechny ostatní vyvinuly, oné *flos florum* středověké alchymie, již tak skvěle představují fiály, korunující opěrný systém katedrál jako vyrovnávací moment bočních tlaků klenby architektonického univerza či koncentrické mandaly okenních monumentálních rozet, proměňujících sluneční jas v barevné harmonie nadzemského empyraea.

Goethe však předpokládal existenci pra-částic oblaků a semen a přehodnotil orfické mýty v to, co označil jako pra-slova. Soustavně pátral po hypotetických pra-formách. Toto hledačství pokračuje u německých romantiků, avšak má své obdivuhodné vyústění v psychologii komplexů Freudových a archetypů Jungových. Hledačství Kandinského a Arpa shrnul poslední z této triády Paul Klee ve svých názorech o formě a tvaru, vyjadřujících možnosti vesmírné energie projevovat se ve formách přírody i umění.

Pátrání po původu těchto idejí nás vede před samotné romantické hnutí až k německému mystikovi Jacobovi Boehmovi (1575–1624). Do jeho univerzálních vizí vstupují nejdůležitější složky renesančního esoterismu, aby posléze posloužily jako základ pro romantickou estetiku a metafyziku. Tajně kolující Boehmovy spisy (nejznámější *Aurora consurgens*) byly publikovány až v polovině 17. století v Holandsku a Anglii. Založily novověkou tradici západní mystiky tvrzeními, podle nichž je materie vykoupena a znovuoobnovena prostřednictvím dialektického procesu a přírodní vesmír vytváří materializované tělo Boha. Boehmův příspěvek je odlišný od východních esoterických zdrojů, jež se staly významné pro teosofii na počátku dvacátého století a byly zahrnuty do estetických názorů četných umělců takzvané abstrakce.

V Boehmeho kosmu je látka (hmota), transcendentní nebo rozpuštěna jako iluze, určená k progresivní přeměně, skrze níž může dosáhnout stavu sublimace božské tělesnosti. Materializovaná forma božskosti je tu schopna se rozpoznat a mít v sobě potěšení. Toto Boží sebeuvědomování se odvozuje od konfrontace a interakce kontrastů, pomocí čehož nepoznatelný Jediný (Boehme pro to vytvořil nové slovo *Ungrund*) se může projevit rozdělením ve dvě opačné složky a do takzvaného třetího počátku do *tvorby sebe sama jako své vlastní hry lásky mezi kvalitami obou věčných tužeb*. Boehme popisuje, jak získal ono poznání při pozorování náhodného odrazu slunce od temného cínového talíře, kdy si uvědomil, že jas je možný teprve v kontrastu s temnotou povrchu, v níž se slunce odráží. Temnotu pochopil jako základ, jestliže se mělo projevit světlo. Roku 1613 bylo Boehmemu luteránskou církví zakázáno dále psát, takže se dalších pět let v tichosti zabýval studiem díla Paracelsova. Ke konci této periody však vypracoval metafyzickou strukturu, která zahrnuje renesanční astrologická schémata planetární opozice a interakce, ale hlavně tradici alchymie.

Marxistický humanista a filozof Ernst Bloch, současník Arpa a přítel dadaisty Hugo Balla, označil Boehmeho jako prvního myslitele od

LABORATOŘ VELKÝCH KONCEPCÍ

Jiří Havlíček

Honnef, K.: L'art
contemporain. Vydáno
německy a francouzsky.
Benedikt Taschen Verlag,
Köln 1990.

Humphrey, C.–Vitebsky,
P.: Posvátné stavby. Práh,
Praha 1998.

Chalupecký, J.: Na
hranicích umění. Praha
1990.

Chalupecký, J.: Nové
umění v Čechách. H&H,
Praha 1994.

Chatelet, A.–Groslier,
B.P.: Světové dějiny
umění. Larousse S. A.:
Cesty, Praha 1996.

Choucha, Nadia:
Surrealismus a magie.
Volvox Globator, Praha
1994.

Jung, C.G.: Duše
moderního člověka.
Atlantis, Brno 1994.

Kaku, M.: Hyperspace
(A Scientific Odyssey
through the 10th
Dimension), ed. Oxford
University Press, 1994.

Kesner, L.: Vizuální
teorie. H&H, Jinočany
1997.

Kenton, W.: Astrology.
Thames and Hudson,
London 1973.

King, F.: Magic (The
Western Tradition).
Thames and Hudson,
London 1975.

Klosowski de Rola, S.:
Alchemy. Thames and
Hudson, London 1974.

Kundera, L.: Dada.
Jazzpetit, Praha 1983.

Luhan, M. Mc: Jak
rozumět médiím.
Odeon, Praha 1991.

Lynton, N.: Umění
19. a 20. století. Artia,
Praha 1981.

Lytard, J.-F.:
O postmodernismu.
Filosofický ústav AV ČR,
Praha 1993.

Martindale, A.: Člověk
a renaissance. Artia, Praha
1972.

Merleau-Ponty, M.:
Oko a duch a jiné eseje.
Obelisk, Praha 1971.

Micheli, M. de:
Umělecké avantgardy
20. století. SNKLU,
Praha 1964.

Michell, J.: The Earth
Spirit (Its Ways, Shrines
and Mysteries). Thames
and Hudson, London
1975.

Molyneux, B. L.:
Tajemné kultury a rituály.
Práh, Praha 1996.

Morpurgo-Tagliabue,
G.: Současná estetika.
Odeon, Praha 1985.

Murphy, H.-Perkins, M.:
The Anthropology of
Art a Reader. Blackwell
Publishing, U.K. 2006.

Nadeau, M.: Dějiny
surrealismu. Votobia,
1994.

Herakleita, který zavedl objektivní dialektiku do systému západní filozofie.

Jedna z fází Boehmova pojetí alchymistického opusu – dání se do pohybu vpřed za účelem sebeprojevení, což nám Boehme definuje jako *hořkou kvalitu* – byla Arpem prezentována v dadaistickém kabaretu Voltaire 12. a 19. května 1917 při veřejném čtení Boehmovy Aurory. Jsou četné zprávy od Arpových známých a přátel o jeho zájmu o Boehmeho. Mladší Arpův bratr Francois tvrdil, že Arp četl Boehmeho již od dětství a raději mu četl pasáže z Boehmeho, než aby mu dal kousek cukrovinky. Tak se Boehme patrně stal prvním filozofem, který zanechal vliv jistě klíčový na Arpův intelekt a imaginaci.

Uvedené příklady Kandinského, Arpa a Kleea jsou jen vstupní informací v plánu moderního umění první poloviny dvacátého století. Podobně lze i sledovat vlivy esoterické kultury na ruskou společnost před rokem 1917 a to nejen na Maleviče či Matjušina a jejich okruhy, ale i na lučistický či konstruktivistický chiliasmus, tak jak je reprezentován poselstvím ruské avantgardy, kriticky interpretovaným například pozoruhodnou prostorovou instalací Gerharda Merze, jednoho z čelných představitelů postkonceptualistického *umění citací*, – Vittoria del sole (Vítězství slunce) na osmém kasselské *Dokumentě* v roce 1987.

Merz chodbu a sálovou galerii v pravém křídle muzea Fridericiana, o délce dvaceti, šíři čtyř a výši tří metrů, naplnil září oranžového reflexního laku, jímž pokryl všechny stěny. Dále na stěny nainstaloval řadu monochromních rudých obrazů v masivních profilovaných dřevěných rámech, jejichž spodní část připomínala podnožku pro Krista, suppedaneum velkých výjevů *Ukřížování*. Proti stěnám s rudými obrazy do oranžové plochy instaloval horizontální řadu lidských lebek. Vybranými citáty byl připomenut, jak Kazimír Malevič, tak i futuristická opera *Vítězství slunce* Alexeje Kručonych a Michaila Maťušina. Na ústředním panelu instalace byla uplatněna citace z Pisánských zpěvů Ezry Pounda *E fa di clarita l'aer tremare*. Užiti pojmu *clarita* evokovalo k synestetickému prožitku podněcující slovní narážkou, spojující zrakový i sluchový vjem, kdy oslnující záblesk slunečních paprsků protíná atmosférické prostředí až *jas rozechvěje vzduch*.

V prázdných temných zřítelnicích lidských lebek v Merzově instalaci se však vibrace světla ztrácely přes úpěnlivé záření umělých výbojek. Energie masové sugesce je vždy fascinující, zejména je-li předjímana či komentována artefaktem. Intelekt profánního světa metastazuje v nebezpečném vyzarování tmavnoucí pěticipé hvězdy či svastiky do zrudných forem. Vize Utopie, která se v iniciačním procesu týká proměny individua, v případě přenosu do kolektivního vědomí může vést k apokalyptickým důsledkům, deformována magií mocenské manipulace.

Esoterní souvislosti jsou teoretiky umění od losangeleské výstavy sledovány i v nizozemském symbolismu a rané abstrakci, v expresionismu, abstrakci a hledání Utopie v Německu, v rituálech a mýtech domorodé americké kultury a v abstraktním expresionismu, v tvorbě četných poválečných umělců, ovlivněných japonským zenem, čínským taoismem či indickým buddhismem, hinduismem a tantrickou jógou. Myšlenkový synkretismus je pak zcela jasným

průvodním jevem estetiky postmodernismu či takzvaných individuálních mytologií, které až do omrzení opakují základní východiska alchymie a ezoterismu mimoevropských kulturních okruhů. Evropské myšlení v tomto ohledu vlastně nikdy nebylo izolováno a chráněno v nějaké pomyslné citadele, jak si představovala pozitivisticky orientovaná věda konce minulého století, případně její pozdní kvaziracionální projevy ve století dvacátém. Ani ona sama nesetřvala v této citadele a dnes je vystavena tak živému duchovnímu proudění, že ani duchům nezatvrzelejším není snadno odolávat bouřlivým náporům obnovené spirituality.

Přesto anebo právě proto racionalistické tendence novověké evropské vědy a novopozitivizmu dvacátého století patří a budou patřit k nejdůmyslnějším intelektuálním konstrukcím, jež mohou být vždy oporou pro civilizaci i kulturu v době jejich nejtěžších zkoušek.

A to především pro svůj střízlivý postoj ke každé příliš uvolněné spiritualizující tendenci v lidském myšlení, jež může být v intencích Freudova učení jen bludnou manifestací energie Thanatu.

Na čtyřicátém druhém benátském bienále roku 1986 byly rovněž vstupní prostory hlavní části expozice věnovány interakcím umění a vědy, přičemž akcentována byla setkání mezi uměním a alchymii v historizující retrospektivě.

Vstup do této části výstavy pod názvem Umění a alchymie zahajoval za otevřenou teatrální oponou objekt Jamese Lee Byarse *Svědění* z roku 1985. Takřka dva metry vysoký a půl metru v průměru zlacený sloup válce, ukončeného precizní polokoulí oddělenou rýhou. Lingam opozitorního androgynátu a úhelný kámen fetišizované euroamerické kultury a civilizace: paternalistický princip tradiční duchovní kultury a akční princip novověké společnosti, letící na eleatickém šípku informace vstříc utopické budoucnosti.

V následujících sálech byl instalován výběr nejrůznějších uměleckých děl s alchymistickou tematikou: grafické listy Raffaelovy, Brueghelovy, Beccafumiho, Rembrandta a mnoha dalších. Vystaveny byly ukázky ze starých alchymistických rukopisů, obraz *Alchymista* Salvadora Dalího a *Krajina v plamenech* René Magritta. Graffitismus reprezentoval předjímaně *Tantrický detail III* Jaspere Johnse z roku 1981, inspirovaný sexuální deviací jako vzpourou proti totému konvence. V horní třetině obrazu byla znázorněna varlata, oddělená horizontální rýhou od těla mužského pohlavního údu, v dolní třetině fragment lidské lebky s odkrojenou mozkovnou. Oba detaily byly umístěny v bílomodrošedém chromatickém poli, členěném vertikálně a pokrytém krátkými rytmickými vrypy, připomínajícími zásahy řezným nástrojem v dřevěném těle primitivního idolu z Afriky či Oceánie.

Následující sály bienále byly koncipovány jako rudolfínský kabinet kuriozit s podivuhodnostmi ze světa přírody i lidské kultury. Bylo vystaveno *Veje* (1969) Jiřího Koláře, objekt kombinující použití kovu s koláží; segmenty skeletů fantastických geometrizovaných ještěřů od Giovanniho Anselma (1968–86); lodice se vztyčenými jehlami, připomínající svou polychromií mimezi zvířecího univerza od Claudia Parmigianiho (1968); *Skříňové muzeum* Herberta Distela (1970–77); *Kyvadlo času* Rebeccy Horn (1986) a četné další artefakty blízké manýristickému estetickému názoru, vyjadřujícímu principy nespojitosti a neurčitosti, exaktně zkoumané teprve matematikou, fyzikou a vědami dvacátého století.

LABORATOŘ VELKÝCH KONCEPCÍ

Jiří Havlíček

Nelson, R. S.–Shiff, R.:
Critical Terms for Art
History. The University
of Chicago Press,
Chicago and London,
by the University of
Chicago, U.S.A. 1. a 2.
vyd., 1996–2005.

Neubauer, Z. a kol.:
Geometrie živého
(sborník FGÚ ČSAV ze
symposia v Bechyni
1988). Doporučená četba,
Praha 1991.

Norberg-Schulz, Ch.:
Genius loci. Odeon,
Praha 1994.

Panofsky, E.: Význam
ve výtvarném umění.
Odeon, Praha 1981.

Pijoan, J.: Dějiny umění,
I.–XI. díl. Odeon, Praha
1974–84.

Petišková, T.–Bydžovská,
L.–Srp, K.–
Halík, P. a kol. aut:
Dějiny umění, 12. díl
(tzv. *Pijoan*). Euromedia,
Knížní klub, Balios,
Praha 2002.

Pondělíček, I.: Fantaskní
umění. Orientace, Praha
1964.

Preiss, P.: Panoráma
manýrismu. Odeon,
Praha 1974.

Purce, J.: The Mystic
Spiral (Journey of the
Soul). Thames and
Hudson, London 1975.

Rawson, P.: Tantra (The Indian Cult of Ecstasy). Thames and Hudson, London 1973.

Rawson, P.–Legeza, L.: Tao (The Chinese Philosophy of Time and Change). Thames and Hudson, London 1973.

Read, H.: Osudy moderního umění. SNKLU, Praha 1964.

Reichenbach, H.: The Philosophy of Space & Time, Dover Publications Inc. New York, dopřáno autorem v Berlíně 1927 a poprvé publikováno 1957 s předmlouvou Rudolfa Carnapa z r. 1956.

Rezek, P.: Tělo, věc a skutečnost v současném umění. Jazzpetit, Praha 1982.

Ruhrberg, K.–Schneckenburger, M.–Frickeová, Ch.–Honnef, K.: Umění 20. století, I. a II. (Malířství, Skulptury a objekty, Nová média, Fotografie). Taschen GmbH, Slovart Praha 2004.

Saunders, N. J.: Mytická síla zvířat. Práh, Praha 1996.

Scheler, M.: Místo člověka v kosmu. Praha 1968.

Sharkey, J.: Celtic Mysteries. Thames and Hudson, London 1974.

Srp, K.: Minimal and Earth and Concept Art, 1. a 2. svazek. Jazzpetit, Praha 1982.

Zcela logicky navazovala tematika Prostoru, naznačující možnosti řešení speciální problematiky retrospektivní konstrukcí od prostorového konceptu klasické renesance postupně až k hyperprostoru kybernetiky a informatiky. Součástí instalace byly dialogické vztahy a konfrontace mezi dřevěným modelem kupole od renesančního architekta Filippa Brunelleschiho, *Třidimenzionální Anamorphozou* Georgese Khouryho (1983), perspektivními hrami v metafyzických malbách Giorgia di Chirica, realizacemi Maxe Billa (ocelová Möbiova páska a jiné práce poukazující ke čtvrté dimenzi), architektonickými modely Buckminstera Fullera (geodetické kupole), virtuálními prostory konstruovanými pomocí počítače, laseru, videa dalších médií autorů Piotra Kowalského, Jacquese Monoryho, Thomase Shannona a dalších. Pozoruhodná byla i konfrontace trojrozměrné rekonstrukce interakce subatomárních částic a kvantových polarit ve Wilsonově komoře ze soudobé fyzikální laboratoře s expresivně abstraktními kompozicemi pláten Georgese Mathieua (1959) a Emilia Vedovy (1986). Ukázalo se, že vizualizace informací v druhé polovině dvacátého století médií fotografie, filmu, tisku, reklamy, rozhlasu, televize a videa podněcuje ve spojení s computerizací vytváření alternativních a virtuálních prostorových konceptů, které zmnohonásobují možnosti úniku ze světa konzumních či totalitních systémů, zároveň však akcentují jeho labyrintický charakter. Další části bienále byly věnovány univerzu barevného vnímání, vztahům mezi uměním a biologií a zejména spojení umění a technologií. V prezentaci smíšených médií (mixed media) se objevilo sochařské dílo pojaté jako spojení performance, heliového laseru, audio systému a počítače (*Válečnice* či *Paní divokého myšlení* od Liliane Lijn, 1986); digitální malba s monitory (objekt *Otevřeno 86* Helmuta Marka, jenž představoval v betonu zasazenou obrazovku videa, parafrázující geometrii nehybného monolitu na obrazovce, 1985). Všechny tyto realizace počítaly se synestetickým vnímáním diváků, případně jeho iniciací. V národních pavilonech představila Francie Daniela Burena: krájené, ryté a řezané prostory – stěny, stropy a podlahy místností, členěné opticky dekorativními vertikálními či horizontálními liniemi v různých barvách. V pavilonu spolkové republiky Německa Sigmar Polke předvedl nástěnnou malbu vodou; krystaly s železným meteoritem a blok uranového skla doplňovaly strukturální obrazy, zpracované minerálními barvivy. Mohli jsme vyušit, že celý prostor je formován radiačním polem umělcovy osobnosti.

V lednu 1987 byla v prostorách západoberlínské Akademie umění uspořádána ambiciózní výstava na téma *Androgyn*. Příběh archetypální představy androgynátu tu byl dokumentován na artefaktech od antiky až do současnosti. Představeny byly i transkulturní vztahy k mimoevropským okruhům. Vystavena byla díla s motivem androgynátu od prerafaelitů, symbolistů, surrealistů v dialogu s díly afrického i asijského umění. Ze současných umělců na sebe upozornili Francesco Clemente, Jürgen Klauke, Werner Tübke, Wolfgang Petrick a další. Klaukův *Transformer* parafrázoval postavu performeru v lascivním kostýmu transvestity se smíšenými

sexuálními znaky obou pohlaví a zároveň připomínal rituální masku šamana. Svou obskurností však evokoval i matoucí klaunovskou postavičku z jeviště důstojnického bordelu v homosexuálním převleku, znejasňujícím hranice mezi pohlavími. Tentýž rok v létě proběhla ve vídeňském Kunsthausu výstava *Kouzlo Medusy* s podtitulkem – *evropské manýrismy*. Exponáty byly zapůjčeny ze soukromých a veřejných sbírek z Belgie, Německa, Dánska, Francie, Anglie, Jugoslávie, Kanady, Nizozemí, Rakouska, Švýcarska, Španělska, Československa, Maďarska i Spojených států amerických. Výběr artefaktů dokumentoval kontinuitu manýrizujících tendencí od šestnáctého století až do současnosti. Koncepce výstavy ukazovala mezi konceptualismem a postmodernismem na jedné straně a uměním postrenesanční Itálie a rudolfínské Prahy na straně druhé. Spojitost vedla přes romantismus a symbolismus, přes secesi, dada, surrealismus i fantaskní realismus do alternativního labyrintu současného umění. V devatenácti sálech bylo instalováno devatenáct tematických okruhů, tak trochu v intencích velikých panoramatických výstav surrealismu, které svého času usilovaly o až alchymisticky preciózní zobrazení metamorfos *theatrum mundi* lidského vědomí a nevědomí prostředky snové reality barokního divadelního jazyka, použitého v inscenacích iniciačních zahrad za účasti všech přírodních živlů v otevřeném prostoru, zrcadlových labyrintech francouzského parku i porfyriovských jeskyních nymf s důmyslnými automaty v přílehlých sallách terének, v hudebních, maškarních a světelných ohňostrojích, zaměštnávajících všechny smysly. V prvních osmi sálech byla shromážděna díla manýristických umělců 16. a počátku 17. století z celé tehdejší Evropy. Úvodní sál nesl název *Čarovný pohled, Uhranutí* (příčemž německé *bannen* má současně význam – vyobcovat z církve, dát do klatby –), obsahoval díla Arcimboldova a série hlav Medusy Gorgony, včetně antické Medusy Rondanini (římské kopie řeckého originálu z 5. stol. př. Kr.). V následujícím sále *Triumf vládců* byli oslaveni portréty Jindřich III., Cosimo II. Medicejský, Gaspar de Coligny vedle antického reka Herkula a bohaté zdobených zbraní a zbroje. Nechyběl ani portrét císaře alchymistů Rudolfa II., doplněný Goltziovým cyklem o Kadmovi vedle tragických osudů mučedníků víry a pádů: Kainova, Tantalova, Ikarova a Phaetonova. Protiváhou Martovi byla ve třetím až pátém sále moc Venušina – *Triumf a proměny Venuše*. Logicky následovaly v sále šestém Poslední věci člověka: témata smrti a apokalyps (Jeana Duveta), posledních soudů pekla, pokušení, sabatu a anatomických studií dobového *theatrum anatomicum*. Apoteózou byla *Sláva umění* v sedmém sále otevřená Sprangerovým *Triumfem moudrosti* a doprovázená kompozičními studiiemi včetně her s perspektivou, lidskou figurou i písmem (Brancelli, Cambiaso, De Juste, Flötner, Amman, Lencker, Schoen a další). Teprve v osmém sále, který uzavíral první patro budovy pod názvem *Nádherné mistrovské kusy* byla vystavena i díla umělců dvacátého století mezi pracemi manýristů: Dubuffetova koláž z motýlích křídel, Piccasova *Kompozice s motýlem* a Ernstův *Mikrob*. Pokračování bylo v přízemních sálech, devátém až dvanáctém: *Bludiště a zříceniny* zahajovala Parmigianinova *Madona s dlouhým krkem* a Warholova *Marilyn Monroe*. Navazovaly explodující architektury na

LABORATOŘ VELKÝCH KONCEPCÍ

Jiří Havlíček

Stiles, K.–Selz, P.: Theories and documents of Contemporary Art (a sourcebook of Artist's Writings). University of California Press, Berkeley–Los Angeles–London, by The Regents of the University of California, U.S.A., 1996.

Štraus, T.: Umenie dnes. VPL, Bratislava 1968.

Sypher, W.: Od renesance k baroku. Odeon, Praha 1971.

Thomas, K.: Dějiny umění 20. stol. DuMont Verlag, slovensky vyd. Pallas, Bratislava 1994.

Toman, R.: Umění italské renesance. Slovart, Praha 2000.

Toman, R.: Baroko. Slovart, Praha 1999.

Tuchman, M.–Freemann, J.–Blotkamp, C.: The Spiritual in art: abstract painting 1890–1985. Los Angeles County Museum of Art, ed. by Edward Weisberger 1986.

Vitebsky, P.: Svět šamanů. Práh, Praha 1996.

Wind, E.: Art and Anarchy (with an introduction by John Bayley). Knopf ed. U.S.A. 1985.

Wind, E.: Pagan Mysteries in the Renaissance. Penguin Books Ltd. U.K.–U.S.A.–Australia 1967.

Wittgenstein, L.: Filozofická skúmania. Pravda, Bratislava 1979.

Wosien, M.–G.: Sacred Dance. Thames and Hudson, London 1973.

Zhoř, I.: Proměny soudobého výtvarného myšlení. SPN, Praha 1992.

Zvěřina, J.: Výtvarné dílo jako znak. Obelisk, Praha 1971.

plátnech Desideria Monsú a vize Palladiovy, Callotovy a Goltziovy. Rozmary a domky kratochvíle (umělci 18. a počátku 19. století) vystřídaly *Noční myšlenky*. Tady vévodila kolekce děl Füsliho mezi obrazy Blakeovými, Martionovými a Delacroixovými, přecházejíc v sál *Děsuplnosti* s díly Rossettiho, Burna-Jonese, Beardsleyho, Klingera a Böcklina, všech převážně s tematikou Medúzy. Následující sály byly plně zasvěceny umění 19. a 20. století. Třináctý – *Nahá pravda* – symbolismu a secesi (Klinger, Rops, Moreau, Stuck, Munch, Klimt, Mucha, Mackintosh, Kubin, Laliq, Gallé, Guimard). Čtrnáctý – Anatomie touhy – dadaismu a surrealismu (Chirico, Duchamp, Man Ray, Breton, Masson, Ernst, Picasso, Tanguy, Bellmer, Dalí, Meret Oppenheim a Magritte). Patnáctý – *Permanentní cesta forem* – konfrontacím (Thonet, Gaudí, Brauner, Stuck, Picabia, Magritte, Klapheck, Spoerri, Delvaux, Dalí, Saint-Phalle, Polke, Warhol, Chirico, Vostell, Pichler, Parmiggiani, Pistoletto a další). Vyústěním byla díla postmodernistů, známá z benátského bienále roku 1986, eklekticky citující nespojitě formy a prvky: *Nestabilní rovnováha*, *Perseův štít*, *Medusa*, *Prostor uhrančivého pohledu* – objekty Anne a Patricka Poiriera z let 1983–86; objekt *Alchymie* Claudia Parmiggianiho z mramoru, polyuretanu a acrylu, 1982; *Křeslo Marcela Prousta* od Alessandra Mendiniho, 1978; *Klíč zrození* od Christiana d'Orgeix znázorňující filozofické vejce z padesátých let a další artefakty. Šestnáctý sál – *Boje a hry proměněných bohů* – byl zasvěcen fantaskním tendencím. Vedle Chirica, Oelzeho, Wunderlicha, Tübkeho, Dorothy Tanning, Ursuly, Thomkinse, našeho Zbyňka Sekala, Paalena a surrealistů známých již ze sálu čtrnáctého byli uvedeni představitelé Vídeňské školy fantaskního realismu, známí ze sklonku padesátých a šedesátých let: vůdčí osobnosti Hausner a Fuchs spolu s Lehmdenem a Hutterem. V sále sedmáctém – *Všechny klaviatury jsou legitimní* – byli zahrnuti současníci, blízcí svým pojetím artefaktu dadaistické a surrealistické estetiky objektu či kolážového automatismu: Arnulf Rainer, Jürgen Klauke, Arman, Saskia de Boer, George Brecht, Geoffrey Hendricks, Dick Higgins, Edward Kienholz, Tetsumi Kudo, Yaysi Kusama, Robin Page a další. V osmnáctém sále – *Umělecká díla jsou věcí názoru* – konceptualisté či jim příbuzní, s poukazem na smysl manýristického concettismu: kompozice konkrétní a vizuální poezie Maxe Billa, Roberta Indiany a Ferdinanda Kriweta vedle olejů Gerharda Richtera a Davida Hockneyho či mramorového objektu *Platonovy hlavy* Lee Byarse v alternativní směsici. Konečně devatenáctý a poslední sál – *Celost a protimluv* – uváděl vize a projekce architektury dvacátého století, blízké manýristické estetiky. Tu se ocitli z našich sbírek i Fragner s Linhartem a Plečnikem. Cesta od velké výstavy *Triumf manýrismu* v Amsterdamu roku 1955 se tak prozatím touto panoramatickou vídeňskou retrospektivou po dvanácti letech uzavírá. Uzavíráme i tuto část studie vlastně víceméně výčtem pouhých jmen, připomínajícím telefonní seznam či jízdní řád. Statistika a bludná povrchnost je však stigmatem dvacátého století, stejně tak jako století šestnáctého. Snad i multimediální databanka století jedenadvacátého se od rudolfínského kabinetu kuriozit bude lišit jen nepatrně, totiž svou virtualitou. Souvislost

všeho se všim není žádným novým objevem filozofie či informatiky, vzájemná provázanost zdánlivě neslučitelného, naruby obrácená kauzalita byly paradigmatem dávných alchymistů a blouznivců, o čemž není pochyb. Buďme si však jisti, že i sebezasvěcenější pohled zprostředkovaný jakýmkoliv médiem lidským či elektronickým nenahradí vlastní zkušenost a údiv poznání, jež však nespočívá v encyklopedicky servírovaných rejstřících informací, kde ta vůdčí či *osudová* vždy nakonec chybí, nýbrž v riziku vlastní interpretace, byť se zdá sebenaivnější.

K vykročení z deprimující posloupnosti lineárního pojetí vývoje přivádí velká výstava Romana Opalky, instalovaná v hlavním sále přízemí vídeňského Muzea dvacátého století na jaře 1993. Malíř se narodil roku 1931 jako syn polských rodičů ve Francii, studoval a žil po válce v Polsku, aby se v šedesátých letech vrátil zpět do Francie, kde dodnes žije a tvoří. Ve svých obrazech se podle vlastních slov soustředil na *zobrazení času, nikoliv okamžiku*. Jeho soudobá tvorba představuje celoživotní koncept, který bychom mohli pochopit jako permanentní sebeprojekci takřka v alchymistickém smyslu. Jeho práce je zvláštní, pokornou a trpělivou kaligrafií, kdy do rozměrných formátů svých pláten tenkým štětečkem typového čísla nula vepíše drobné arabské číslice, čitelné jen z naprosté blízkosti. Píše je v lineární posloupnosti od jedničky k číslům stále vyšším a vyšším. Řadu stále stejných pláten, o formátu blízkém lidským dimenzím – 196 na 135 centimetrů –, začal Opalka vytvářet od roku 1965 pod souhrnným názvem *Jedna až nekonečno*, přičemž jednotlivý obraz nazývá *Detail*. To je ovšem jen dílčí označení v rámci procesu tvoření, jenž má skončit až Opalkovou fyzickou smrtí někde uprostřed rozpracované číselné řady.

Malíř pro své obrazy zvolil šedou barvu, která je mu shrnutím veškerých možností chromatické stupnice, jak tvrdí a zároveň barvou heraldickou, v úplnosti vyjadřující jeho životní postoj. Šedá v jeho obrazech kolísá mezi černou a bílou v polyfonii tónů a vibrací. To je však jen prvotní dojem, dokud se neseznámíme blíže s postupem Opalkova procesu.

Roku 1965 vytvořil první *Detail* bílou na černém podkladě. Začal číslicí jedna vlevo nahoře a skončil číslicí třicet pět tisíc třista dvacet sedm vpravo dole. Následující obraz začíná číslicí o jednu vyšší a tak každý obraz numericky navazuje na předchozí plátno již takřka třicet let. Od roku 1972 Opalka do podkladu svých *Detailů* přidává vždy postupně jedno procento bílé do šedé, takže obrazy jsou světlejší a světlejší. Brzy už snad budou číslice takřka nerozeznatelné od svého podkladu v bílošedých monochromatických polích. Nyní je Opalka někde u čísla ve výši okolo pěti miliónů. Při práci na každém *Detailu* číslice foneticky zaznamenává na magnetofonový pásek. Vyslovuje je nahlas v rodné polštině ve stejném rytmu jako je na obraz zapisuje. Paralelní portrét uzavírá každý hotový *Detail*, kdy se Opalka před dokončeným obrazem vyfotografuje, vždy se stejným neutrálním výrazem ve tváři, jež se pokrývá více a více vráskami v průběhu uplyvajících biologického času. Štětec, který drží v ruce potom odloží, přičemž ho označí číslicí, kterou právě skončil. Každý obraz maluje jen jedním štětečkem. Fotografie lhostejné a melancholii vyjadřující tváře vystavuje v lineární řadě spolu s použitými a označenými štětci jako dokumentaci tvůrčího procesu.

LABORATOŘ VELKÝCH KONCEPCÍ

Jiří Havlíček

2/ Gamwell Lynn,
Exploring the Invisible
Art, Science and the
Spiritual. Princeton
University Press,
Princeton and Oxford
2002, United Kingdom,
344 p.

Před prací se koncentruje duchovními cvičeními, podporujícími soustředění a trpělivost skutečně fascinující. Se svými díly žije v atelieru, který je ohniskem jeho života. Celoživotní Opalkův koncept se může zdát mementem stejným jako například Dürerova mědirytina Melancholie, kdy eleatický šíp času nelze zastavit jinak nežli ustrnutím ve vnitřní inverzi, kontemplací, jež evokuje báj o Narcisovi, kamenícím před zrcadlem vodní hladiny na známém Dalího obraze. Které skutečné soustředění však odolá tichému šumu informačního pole, když poslední čitelné sdělení zmizelo v nenávratnu? Vlnění, rýhování, modulace a artikulování tohoto energetického pole se snažíme neustále připodobnit ke vzorům a obrazům, jež spí v našich nitrech. Téma vlastní smrti se přece může stát i tématem triumfu nad ní...

Opalka sám říká: *Někdo může vykládat mou tvorbu jako pomalou sebevraždu, ale není tomu tak. Cítím se svobodnější nežli všichni ti umělci, kteří znovu a znovu přemýšlejí nad formou a obsahem svých prací.* Stejnou pokorou se však řídí i zásady islámské a východoasijské kaligrafie. Pokud toto směřování k dokonalému souladu s tvořením přírody tak chápeme.

O našem tématu umělec vyslovil pozoruhodný názor: *Tak jako alchymisté sní o Kameni filozofů, o absolutnu, já nevěřím ve zdokonalení média mého umění, jak jsem předeslal. Přirozeně neočekávám věčný život jako hledači Kamene mudrců, nýbrž chci manifestovat metaforickým způsobem věčnost, logiku a strukturu trvání.*

A Opalkova slova mohou být i slovy našimi, neboť výklad díla je sám dílem, jak potvrzují principy každého přenosu. Extrapolace se v interpretačním procesu stává interpolací a svědectvím o jednotě výkladů v rozmanitých úrovních tvoření našeho společného světa. Na prahu třetího milénia Lynn Gamwell publikuje knihu *Průzkum neviditelného* (Umění, věda a duchovní)².

Již z podtitulu je zřejmé, že obdobně jako na výše zmíněném čtyřicátém druhém benátském bienále roku 1986 se více nežli tři stastránková publikace – s odborným textem bohatě dokumentovaným kvalitními reprodukcemi – orientuje na vztahy mezi uměním, vědou a spiritualitou.

Pod vstupní citací Friedricha Schellinga: *Příroda je viditelný duch a duch je neviditelná příroda* (Ideas for a Philosophy of Nature, 1797) – je sledován vývoj umění počínaje romantickými malířskými vizemi Gaspara Davida Friedricha v relaci ke Kantově filozofii a jednotě pantheismu a přírodní filosofie, včetně židovsko-křesťanského mysticismu, s následným uváděním do souvislosti se soudobým vědeckým poznáním. Konkrétně je rozebírán vliv přírodní filosofie Luka Howarda na poetiku Goetheho. Následně je glosován vývoj vědeckého poznání konce 18. století – Luigi Galvani (elektřina a magnetismus), Mesmer atd., jenž spolu s gravitačními zákony Newtonovými je odkrývá ve visionářském naturismu malířského díla J. M. W. Turnera, inspirovaného mimo jiné i Goethovou naukou o barvách. Převratný je i vliv evoluční teorie o původu druhů Charlese Darwina (1859), stejně tak i Cuvierových a Lamarckových přírodovědných teorií a dosud nespátřené mikroformy života objevují mikrobiologové Luis Pasteur a Robert Koch. Optická fyziologie Hermanna Helmholtze, publikovaná 1856–1867, pak má přímý vliv

na impresionisty. Rovněž tak v Paříži roku 1839 zveřejněná teorie Michela Eugéne Chevreula *O zákonitostech simultánního kontrastu barev*. Obě teorie mají dopad na Monetovu fyziologickou perspektivu. Pochopitelně důsledkem nového vývoje ve vědě je i Youngova, Helmholtzova a Maxwelllova teorie vizuality. Ostatně první studie o neeuklidovské geometrii byla publikována již roku 1826 v Moskvě. Názor reprezentovaný zakladatelem ikonologie Erwinem Panofským, že *perspektiva není imitací prostorové struktury vizuální zkušenosti, ale symbolickou formou vyjádření konceptu světa* má pramen v symbolismu forem filosofie Ernsta Cassirera. Italské malířství 15. století transformovalo obrazový kompoziční plán jako okno, jímž divák pozoruje jiný prostor a to se již v barokním iluzionismu posunuje daleko za hranice reálného světa k transcendenci vizualizovaných mystických a symbolistických vidění. Na přelomu století má vliv na secesní umění především atlas Ernsta Haeckela *Kunstformen der Natur* (Lipsko 1899–1904), kde zejména formy hlubinné oceánské fauny provokují obnovenou imaginaci tvůrců umění. Tak například francouzský architekt René Binet tu nalézá inspiraci pro své krystalické exoskeletony, jež jsou kombinací buněčných vzorců se zvětšenými měřítky rostlin a živočichů – mikroskopických korálových útvarů. Medusovité motivy se prosazují i v architektuře Belgičana Victora Horty (Dům Tassel, 1893–95). Vliv teorií o mikrobech, mutacích a transformismu (Mendelova genetika) je nesporný v symbolistním díle malíře a grafika Odilona Redona.

Roku 1898 August Endell v *Kráse forem dekorativního umění* napsal tato visionářská slova: *Stojíme u zrodu naprosto nového umění, umění forem, které nic nevyjadřují, připomínají nic a nic reprezentují. Tak bude možno na naše duchovno působit hlouběji, silněji, intenzivněji podobně jako v hudbě jejími tóny.*

Předstupně v racionálním vědeckém poznání buduje teorie snů S. Freuda (1902), teorie relativity A. Einsteina (roku 1917 shrnula jeho studie z let 1905 a 1915). Ruští vědci Strachov, Timirjazev a Kovalevsky dále rozvíjejí nauky morfologie a darwinismu, což má nesporný vliv i na Wassily Kandinského, který od konce 80. let do první poloviny let 90. devatenáctého století studoval na moskevské univerzitě právní vědu a měl zájem i o vývoj přírodních věd. Obdobně sledoval rozvoj lidského vědění další z významných protagonistů a průkopníků abstraktního umění v Rusku – Kazimír Malevič. Zakladatel experimentální psychologie Gustav Theodor Fechner uveřejňuje spisy *Psychofyzika* (1860) a *Úvod do estetiky* (1876). Je jím ovlivněn i Freud při formulování principu slasti (tato teorie spolu s teorií nevědomí formuje později surrealistickou ideologii). Matematik a mystik Petr Uspenskij roku 1909 v Sankt Petěrburgu publikuje spis *Čtvrtá dimenze*. Spiritualitu tu prezentuje jako formu kosmického vědomí. Stejně tak i kanadský fyzik Richard M. Bucke roku 1901 vydává *Kosmické vědomí*, studii o evoluci lidského myšlení. To se podle něj projevuje u umělců a básníků. Zmíněné teorie mají vliv na ruské rayonisty (lučisty), konkrétně Michaila Larionova. V díle *Tertium Organum* (Třetí kánon), které Uspenskij zveřejňuje roku 1911, navazující na Aristotelův *Organon deduktivní logiky* a *Nový Organon* Francise Bacona (1620) vehementně postuluje zásady *intuitivní logiky* – *logiky nekonečna a extase*, u níž vše je spojením *A a Ne-A* čili *vše je ve všem* a uzavírá: *Věda musí dojít k mysticismu*. To je blízkost k takovým

LABORATOŘ
VELKÝCH
KONCEPCÍ
Jiří Havlíček

3/ Gamwell Lynn,
Exploring the Invisible
Art, Science and the
Spiritual. Princeton
University Press,
Princeton and Oxford
2002, str. 149 a násl.

lidem jako byla Helena Petrovna Blavatská, zakládající roku 1875 Theosofickou společnost v New Yorku a obdobně i k antroposofii Rudolfa Steinera.

Roku 1908 německý umělec August Endell tvrdí, že *popisný objekt musí být úplně vyloučen*. A této radikální bezpředmětnosti dosahuje v roce 1920 suprematista Kazimír Malevič: *Suprematismus je umění založené na samotném kosmickém myšlení, směřující k výšinám nezobrazujícího umění...*, kde nic bude pocíťováno zcela reálně.

Roku 1894 v Mnichově Theodor Lipps zakládá na tamější univerzitě Psychologický institut, kde se v roce 1908 stává jeho následovníkem Wilhelm Worringer, publikující svou *Abstrakci a empatii* (teorie vcítění), která poznamenala teorie umění jak Heinricha Wölfflina tak i Erwina Panofského. V pověstném eseji o symbolických formách z let 1925–26 Panofsky píše, že od roku 1920 začali umělci odpovídat na Einsteinovu teorii prostoročasu a zmiňuje El Lisického popis kinetické malby a vyjádření prostoro-času (*A a Pangeometrie*, 1925).

Zajímavou pasáž ve zmiňované publikaci Průzkum neviditelného tvoří sedmá kapitola nazvaná *Světová hudba (Hudba sfér a abstraktní umění)*³, kde se konstatuje, že pythagorejské učení o harmonii světových sfér nalézá svůj v čase vzdálený ohlas i v intermediálním umění. Jako příklad tohoto tvrzení je reprodukováno světelné piano od Japonce Toshio Iwai (nar. 1962), které instaloval roku 1995 pod názvem *Piano jako obrazové médium*. Bylo vizualizováno psychopole sluchové a zrakové synesteze programované počítačovým softwarem a elektronická instalace nástroje generovala série manifestací prezentujících vztahy mezi vnímáním zvukových a světelných vibrací. Podrobnější osvětlení vizualizace hudby se musí vrátit do roku 1911, kdy W. Kandinskij poprvé navštěvuje atonální představení Arnolda Schoenberga a posléze připomenout i poetiku orfismu například v rozsáhlém malířském i grafickém díle našeho průkopníka Františka Kupky. Italský futurista Carra v manifestu *Abstraktní kino – barevná hudba* (1912) popisuje zvukový efekt vyvolaný zářením duhy. Dále lze připomenout akce umělců Bauhausu: abstraktní film Hanse Richtera (1926), Fischingerovu a Lászlóovu Barevnou světelnou hudbu. Gertruda Grunowová vyučovala na Bauhausu *harmonizaci* založenou na užívání chromatického spektrálního kruhu a klavíru. Paul Klee, syn učitele hudby z Bernu, předváděl lineární překlady hudebních skladeb na trojdiálních diagramech Bachovy sonáty v jeho *Kresbě pro dva hlasy* (1920–1921).

Osmá kapitola *Průzkumu neviditelného* sleduje vyvrcholení Newtonova hodinářského univerza a týká se rozvoje a vlivu astrofyziky (Maxwellova a Hertzova teorie elektromagnetického vlnění, Roentgenovo záření, Marconioho radiovysílání, Morseův bezdrátový telegraf) na tvorbu umělců jako byli jmenovitě Kupka, Delaunay, Duchamp či futuristé a ruští avantgardisté – rayonismus (lučismus, ruský překlad paprsku) a vorticismus (*vortex* = angl. vír). Konec naivní uspořádanosti idylického hodinářského univerza učinila totiž jak známo jaderná fyzika a její převratné teorie, experimenty a objevy (Becquerel, Marie Curie-Sklodowska atd.). Wilsonova komora v roce 1911 umožnila poprvé na fotografickou desku zachytit stopy subatomárních částic, Rutheford předložil model atomového jádra. Popularizace a rozvoj nové poeinsteinovské kosmologie zase přinesla ovoce v podobě kvantové teorie Maxe Plancka a Nielse Bohra pro

niž je stigmatem právě její kodaňský výklad umožňující interpretaci hmotného a energetického jako korpuskulárně – vlnové jednoty, což má dopad i na filosofii (Werner Heisenberg, *Fyzika a filosofie*). Bohrův model Einsteinem oponovaný je založen na Planckově teorii, přičemž dvojí výklad je matematicko-fyzikálně možný (energetické kvantum i částice jako korpuskule). Doplnující a zásadní přitom je rovněž důsledek Heisenbergovy formulace principu neurčitosti, kde pozorovatel a pozorované, ať již při laboratorních experimentech nebo v takzvané každodenní realitě, je v ustavičné navzájem ovlivňované interakční jednotě. Další teorie Erwina Schroedingera má vztah k filosofii fenomenologického pole a tak vlastně klasický protikladný dualismus hmoty a energie je překonán a otevírá se zcela čerstvá perspektiva pro hledání analogií mezi novou filosofií a například tradicemi orientálního myšlení – taoismus, zenový buddhismus (F. Carpa⁴ a další). Ostatně na okraj lze konstatovat, že i spor materialismu a atheismu se spiritualitou a náboženským myšlením v evropské tradici je naivní, protože většinou orientální tradice ani tento dualismus nepředpokládá⁵.

Lawrence Durrell v knize *A Key to Modern British Poetry* (Klíč k moderní britské poezii, 1952) konstatuje, že *Einsteinova teorie sjednotila subjekt s objektem, podobně jako spojila prostor s časem*. Ostatně dávno předtím již na tuto výzvu reagovali surrealisté proslulým manifest – tableau Salvadora Daliho s roztékajícími se kapesními hodinkami. Relativitu propojují s psychoanalýzou a sám Dali roku 1935 prohlašuje, že jeho tekoucí hodinky jsou metaforou Einsteinova prostoročasu..., paranoicko-kritickým camembertem času a prostoru. V nedílné návaznosti na tento převratný vývoj je zapotřebí sledovat konstrukty neeuclidovských geometrií – Lobačevského a zejména Minkowského geometrickou vizualizaci prostoročasového kontinua. Desátá kapitola *Průzkumu neviditelného* pod názvem *Abstraktní umění v kosmické perspektivě* sleduje vývoj biomorfni abstrakce u dadaisty Hanse Arpa a u Františka Kupky, jehož obraz *Kosmické jaro* je nejen anticipací genetiky, ale i fraktálové Mandelbrotovy geometrie, což bylo nedávno prezentováno i na jeho velké výstavě v pražské Národní galerii. Vliv galaktických modelů vesmíru je zřejmý i u J. Miró a dalších umělců. Geometrizující umění a architektura reagují na neeuclidovské universum. Zároveň však je nutno i konstatovat bouřlivé reakce na racionalismus vědy v podobě magie, rituálů a tradičního mysticismu alchymie (např. surrealisté, ale i soudobé happeningy a performance). Ostatně i racionálně a iracionálně jsou jen dvěma polarizacemi téže spojitě a nedělitelně skutečnosti a empirie (např. princip kauzality doplňující princip asynchronicity, kdy následky časově předcházejí svým příčinám, v hlubinné psychologii C. G. Junga). Snad tu lze poukázat i na časovou reversibilitu a archetyp cyklického času v rituálech a celkově v náboženském myšlení (M. Eliade a další). Konečně i vývoj politických systémů a sociálních formací v perspektivě historické praxe by o tom mohl svědčit (vývoj od rodové demokracie a republiky k impériu se zbožštělým vladařem na vrcholu hierarchie mocenské struktury, právní proměny sociální reality od stavu svobodných občanů k nevolníkům a otrokům hypertrofovaného státu atd.). V desáté kapitole jsou citováni členové skupiny De Stijl (vliv P. Mondriana na architekturu a pozdější tendence neo-geo), designer

LABORATOŘ VELKÝCH KONCEPCÍ

Jiří Havlíček

4/ viz české vydání
Carpa, F., Tao fyziky.
Praha 2005.

5/ blíže k tomuto např.
Král, F., Čínská filosofie.
Praha 2006.

6/ Clair, J.: Beilieb
im Kopf. J. Clair,
C. Pichler a W. Pichler.
Wunderblock Eine
Geschichte der
modernen Seele, Wien
1989.

a teoretik Bauhausu Laszló Moholy-Nagy, Hans Albers a v závěru i M. C. Escher, zřetelně ovlivněn Lobačevským a Gaussem v knize *Pangeometrie*. Ruští konstruktivisté – N. Gabo a A. Pevsner – jsou představeni jako visionáři čtvrté dimenze. V kapitole následující pod titulem Surrealistická věda je komentována teorie archetypů C. G. Junga, jež se stane pendantem k pozdější transpersonalistické psychologii Čechoameričana Stanislava Grofa s novým aparátem prenatálních matric formujících základy lidské psychiky. Surrealistické hnutí samotné však pod patronací André Bretona prodělalo svoji zásadní proměnu těsně po druhé světové válce v době nástupu vlny sartróvského existencialismu ve Francii, kdy na veliké surrealistické výstavě v pařížské galerii Maeght pod názvem *L'Ecart absolu* (Absolutní odchylka) surrealistické hnutí manifestovalo naprosté odvrácení od revolučního marxismu a trockismu směrem k esoterickým naukám hermetismu, alchymie, magie a kabaly. Připomenut je Pollock rozvádějící princip automatismu ve své *action painting* (již před ním metodu tzv. *drippingu* – liti barvy z otvoru na dně plechovky, rozkomíhané pohybem ruky nad na zemi ležícím plátnem, použil v obraze s letem neeuklidovské mouchy, přechodně ve Spojených státech žijící, emigrant a surrealista Max Ernst, jenž však ji považoval jen za zcela okrajovou). Dále je zmíněn Rothko a zejména surrealista chilského původu Matta Echaurren, s jeho halucinatorními a magickými zářícími vizemi barbarských rituálů obudného hmyzu v miasmatickém prostředí nočních a podzemních hemžišť soudobé civilizace.

Dvanáctá kapitola – *Sublimace atomárního* – se zabývá vztahem italské fyziky a aeropittury: futuristy, spacialismem Newmanna, Rothka, Pollocka, aby vyústila v tvorbě Luigiho Fontany. Následující – *Postmoderna, věda a spirituální* – zahajuje Anselmem Kieferem (reprodukován obraz Ek-sistenz, kvaš a akvarel na papíru, 1975). Pasáže o nihilismu patafyziky a cynismu vystřídají minimalisté a videoart. Připomenut je Nam June Paik se slavnou již *Zen pro TV* – vertikála / horizontála. *Mysticismus a umění absolutna* reprezentuje Eve André Laramée (nar. 1956), Francouz usazený v New Yorku – Aparátem na destilaci intuice, svéráznou instalací patafyzické laboratoře (1994–98). Dnes již zesnulý klasik Joseph Beuys, stojící pod vlivem Steinerovy anthroposofie reprezentuje doslovně sílu germánského mysticismu proti duchampovskému cynismu! Vykřičník je namísto, ostatně proč ne..., dadaismus, konceptualismus, marxismus, ekologie atd. jsou jen prázdné nádoby, stejně tak jako spiritualita, atheismus, paranoia atd., které lze svobodně naplnit čímkoliv, třeba i jejich antithesemi. Pod pojem existencialismu se bohorovně dostane Nietzsche s Heideggerem, ale to je dnes již neotřesitelné paradigma. Adorno to doplní *Negativní dialektikou* (1966) a Jacques Derrida dekonstrukcí. Neboť v jistém období se radikálně proměňuje obecný vztah například k fenoménu pro nás relevantnímu – ke spiritualitě⁶. Stalo se tak s dosud nebývalou radikalitou v industriální societě devatenáctého století s postupem skepse a důsledné sekularizace myšlení o lidském duchu a duši, doprovázené mimo jiné i vznikem a vývojem vědního oboru psychologie. Po této proměně hodnot spiritualita přestala s konečnou platností být prioritně vyhrazena tradičním strážcům posvátného – kněžím a duchovním. Nyní se k ní volně mohl, s plnou

vahou svobodného názoru, vyjadřovat kdokoliv: vědci i spiritisté, neurologové a frenologové, psychiatři i proutkaři, umělci, spisovatelé i básníci, šarlatáni a lékaři. Bylo objeveno tolik nových duší, kolik bylo jejich interpretů, vznikla nespočetná vyjádření, definice, analogie a zobrazení často navzájem komplementární, avšak ještě častěji protichůdná. Nebuďme však neslušně sarkastičtí, neboť koneckonců týká se to i nás samotných...

A to jsme již v závěru knihy *Průzkum neviditelného* (Umění, věda a duchovní), kde objevíme mezi jinými Wolfganga Leiba (nar. 1950). Ten studoval lékařství na univerzitě v Tübingen (1968–74), potom žil v ašramu v Indii, studoval sanskrt a buddhistické texty. Jeho realizace jsou v knize charakterizovány jako minimalistické skulptury s čímž možno polemizovat a zahrnout je třeba i pod hlavičku *eko-artu* (ekologického umění, používajícího výhradně materiály z přírodních zdrojů či instalací nebo rituálů organicky spojených s přírodním prostředím), což se ostatně již několikrát stalo v německé odborné literatuře např. v referátech v časopise *Kunstforum International*. K ranným instalacím v galerijním prostoru patřila například série misek s rýží a základními potravinami, užívanými v indickém prostředí, jež byly prezentovány jako rituální obětina v ekologickém kontextu. Součástí umělcova tvůrčího postupu je proces vnitřní očisty – rituál osamělé meditace a kontemplace – během něhož vzniká artefakt. Příkladem může být meditační proces během něž Leib v prostoru opuštěné a prázdné průmyslové haly s fascinující trpělivostí a neskutečnou vytrvalostí vytvořil čtvercové Žluté pylové pole obdobně jako tibetští buddhističtí mniši vysypávají z nespočetných různobarevných zrněk písku posvátný obrazec mandaly, který nakonec rituálně obětují, z našeho pohledu zruší a zničí... Umělec však v meditační poloze, v absolutním soustředění po dlouhou řadu dnů a týdnů, vyprašoval mikroskopická pylová zrnka z nespočetných květů do monochromatického kvadratického pylového pole. Na šedou betonovou podlahu v uniformním a anonymním obrovském prázdném zastřešeném prostoru, kde panovalo naprosté bezvětrí a minimální proudění vzduchu, aby se jemnohmotná jasně žlutě zářící pylová zrníčka nerozptýlila. Teprve posléze je možná asociace se snažením tak zdánlivě bezvýznamného a přitom v obrovské komunitě tak užitečného tvora jako je medonosná včela, zázrak hmyzí říše. Ta nám však mohla přijít na mysl při vzpomínce na návštěvu Leibovy instalace v známém muzeu umění dvacátého století ve Stuttgartu na sklonku osmdesátých let. V blízkém sousedství židle s plstí a tukovým polštářem Josepha Beuyse, evokující osudovou válečnou vzpomínku na jeho záchranu smrtelně popáleného pilota Luftwaffe krymskými Tatary, Wolfgang Leib vytvořil z množství pláství včelího vosku pozoruhodnou architekturu, připomínající architektonickou formou rekonstrukci egyptské mastaby z období Staré říše ve stálé expozici Uměleckohistorického muzea ve Vídni. Rozměry této podivuhodné stavby byly vskutku imponující, co však se jevílo jako nejpůsobivější nebyla pouhá vizuální stránka, ale vůně včelího vosku, která se šířila vřkol a naplno zasahovala čichový orgán návštěvníků. Do stavby bylo možné jednotlivě vejít úzkou zavínutou chodbičkou a ocitnout se v klauzuře vnitřní komnaty, vůně se stupňovala až k naprosté fascinaci a divák či spíše *čichač* mohl sdílet synestetickou zkušenost skrytě osvětleného monochromatického

7/ Ilgen, Fré, Art?
(analogies between art,
science and philosophy)
No Thing!, ed. by
Mergan Craig, PRO
Foundation Artists
Bookworks, 2004, 428 p.

8/ Fré Ilgen, nar. 1956,
studoval Acad. Fine Art
v Rotterdamu a pracuje
pro nevýdělečné
organizace.

9/ Birnbaum, V.:
Vývojové zákonitosti
v umění. Odeon Praha
1987, s. 24–47, *Barokní
princip v dějinách
architektury*, poprvé
publikováno roku 1924.

prostoru a jeho intenzivního pachu (vůně). Nesmíme opomenout ani potenciální haptický kontakt s tímto artefaktem. Ocitli jsme se v jádru úlu, v komůrce vybudované pro včelí královnu, memické sídlo v legendární třinácté komnatě, kde se soustřeďuje ancestrální paměť živočišného druhu a rýhuje morfogenetické pole. Mohli jsme si vyvolat zasutou vzpomínku na rhinencefalickou čichovou paměť, kterou sdílíme s našimi biologickými předky od prvopočátku probuzení oceánického vědomí, kdy se prvotní život během symfonie evoluce a v procesu materializace jsoucna doslova vyplazil z vodních hlubin na pevninskou souš. Její sídlo je situováno na vrcholu míchy v tzv. čichovém mozku, na nějž se v evolučním procesu postupně navíjel a zvětšoval náš dnešní mozek. Tuto základní strukturu sdílíme vzdáleně i s plazy a v bílé mlze zapomnění se rozplývá nekonečný řetězec životů na jehož závěru se setkáváme sami se sebou. S nejvyšší pravděpodobností šlo o dominantně první čichovou exkluzivní instalaci, pomineme-li v sarkastickém kontextu pověstné číslované plechovky s Mierda dell'artista... Procesuální stránku Leibovy tvorby lze uvést do kontextu nejen s aplikací jeho spirituální zkušenosti z indického ašramu, ale vzhledem k jeho medicínské orientaci i k rozvoji neurofyzologie a výzkumům funkcí lidského mozku. Do podobné souvislosti, i když s výhradou, lze uvést i video-sound instalace Billa Violy, avšak především instalaci observatoře světla a prostoru Jamese Turrella v kráteru Roden u Flagstaffu v arizonské poušti v USA. Ta mimo jiné umožňuje zážitek, jenž lze charakterizovat jako zkušenost jinakosti prostoročasové dimenze, přibližně obdobný tomu, když se ocitneme uprostřed bílé tmy nebo chcete-li rozptýleného prашného sněhového pole v sluneční záři virů sněžné vánice, kdy jsme zcela obklopeni zhmotněným jaselem, nerozeznáváme nejen půdu pod nohama, ale nevidíme ani vlastní ruku před očima a kde obklopeni beztvarostí naprosto ztrácíme prostorovou a následně i časovou orientaci. To skýtá smrtelné nebezpečí jak pro poutníka v ledové pustině velehor, tak i pro řidiče dopravního prostředku v nepatrné lokální kalamitě. Metaforicky vyjádřeno jde vskutku o stav mezi smrtí a životem, nebytím a bytím, zcela zvláštní případ kosmické empirie, alespoň pro ty z nás, kteří se orientují dominantně zrakovým orgánem.

Z poměrně rozsáhlé literární produkce vztahující se k našemu tématu – spiritualita v umění je záhodné ještě podat i krátkou zmínku o publikaci nizozemského teoretika umění Fré Ilgena pod efemerním titulem *Art? No Thing!*⁷

Autor⁸ v poslední kapitole *Naše tělo ve vesmíru a vesmír v našem těle*, kde upozorňuje nejen na fyzikální naturalismus lipského theosofa 17. století Heinricha Khunratha, ale i Paracelsa a C. G. Junga, klade dotaz a současně i výzvu k novému baroku (neo-baroko). Tuto vizi můžeme s určitou dávkou kritičnosti akceptovat a uvést do kontextu s teoriemi panmanýrismu (G. R. Hocke, P. Preiss a j.), zejména však s Birnbaumovou uměnovědnou teorií o periodickém opakování baroku ve vývojových proměnách umění⁹.

Skutečně hluboká spirituální zkušenost, ať již v umění, vědě, náboženství či zcela jinde mimo ně, – je však velice osobní a takřka nepřenositelná, moderními médii a technologiemi může být jen uměle imitována, aniž by zanechala v našich nitrech hluboké stigma proměny. Pokud usilujeme o její zvnějšnění a zveřejnění

prostředky kolektivní mediace a komunikace, ať již v obřadním kolektivním konání nebo uměleckém vystoupení, můžeme se často setkat s apriorním odmítáním, hlubokým nepochopením nebo s dobře myšlenou, avšak fatálně zkreslující interpretací. To můžeme sebekriticky vztáhnout na sebe i na celou odbornou a laickou komunitu. Není však třeba zůstat trvale skeptickými, jelikož netřeba dokazovat, že umělecká vystoupení a tvorba často v dobách duchovní vyprahlosti, absence trvalé víry a destrukce i prosté paušalizace spirituality nejen provokovala, ale i iniciovala doutnající jiskřerky lidské duchovnosti, aby se rozhořely čistějším plamenem, nikoliv snad jen ve jménu velikých náboženských idejí, systémů a mocných ideologií, ale i v nejskrytější svatyni nitra každého z nás – v prosté lidské naději.

LABORATOŘ VELKÝCH KONCEPCÍ

Jiří Havlíček

Doc. PhDr. Jiří Havlíček
narozen 14. 4. 1946, Brno.
Výtvarník a teoretik
umění.
Působí na Katedře
výtvarné výchovy
Pedagogické fakulty MU,
vystavoval na
četných samostatných
i kolektivních výstavách
v ČR a zahraničí,
badatelsky zaměřen
na filozofickou
a antropologickou
problematiku umění.
Podrobnější informace
<http://www.ped.muni.cz/wart/Teach/jhav/jhav.htm>
havlicek@ped.muni.cz