

Marian Palla

# KATALOG



Citát:

*Zmapovat tvorbu tohoto autora je nemožné,  
protože sama její podstata a autorova nedbalost  
v přístupu k (její) dokumentaci tomu brání.*

Pavína Morganová, Akční umění,  
nakladatelství Votobia, 1999



ŠEL JSEM KRAJINOU,  
A JELIKOŽ JSEM MĚL  
CIGARETY  
DALO SE TO VYDRŽĚT





## Marian Palla – proměny konceptuálního myšlení

*Při čtení M. Heideggera jsem si uvědomil bytí  
právě jen tehdy, když jsem ho přestal číst.*

*Dosažení neexistuje.  
Proto velké cíle jsou omylem a malé zpestřením.*

*Dělat již téměř jen myšlenky.  
To „téměř“ je ale velmi důležité.  
Směřovat k činnosti, která bude pomalu splývat s životem.*

M. P., 1982 – 1984

Úkol této publikace jakož i výstavy v opavském Domě umění je mimořádný – není to nic menšího, než navrátit do kontextu československého umění dílo jednoho tvůrce, který neodmyslitelně patřil k celé škále našeho konceptuálního umění... V podmínkách minulého politického systému se bylo možno s jeho tvorbou pochopitelně setkávat pouze na polooficiálních či zcela ilegálních platformách, ale v okruzích pražského a brněnského „dematerializovaného umění“ byl dobře znám a jeho originalita byla vysoce oceňována. Ale shodou okolností se zatím nikdo nepustil do toho, aby skutečné iniciační dílo Mariana Pally znovu – alespoň v rámci dostupných možností – uvedl do veřejného povědomí. A možná je to jen zdánlivý paradox, že jeho jméno je přitom „ve světě umění“ stále dobře známo. Poměrně často mu vycházejí knihy, nejprve verše, potom prózy a posléze divadelní hry, které se dokonce objevily na jevišti, je oblíbeným účastníkem veřejných čtení... Je znám i jako pedagog Fakulty výtvarných umění VUT v Brně... A přitom všem jako by si nikdo neuvědomoval, že tohle všechno je již druhá kapitola Pallova životního díla, že předcházela kapitola přinejmenším stejně důležitá, ale v každém případě iniciační, kterou nelze dost dobře z československého umění sedmdesátých a osmdesátých let vymazat... A protože pamětníků bude postupně ubývat, nezbylo, než se pokusit tuto důležitou kapitolu znovu vrátit do kontextu celé naší kultury. Důvody, proč bylo skoro zapomenuto to, čemu Marian Palla věnoval dvě desetiletí intenzivní tvůrčí myšlenkové práce, jsou zřejmě tak banální, že se mohou zdát neuvěřitelné – život umělce se změnil a z toho vyplynula nemožnost, aby dál mohl někde prezentovat svá starší díla. Dvě desetiletí jsme jej mohli navštěvovat v jeho ateliérech – již od studentských časů měl k dispozici ateliér svého otce, významného brněnského architekta a také malíře Vladimíra Pally na Kotlářské ulici. Když se oženil, vybudovali s manželkou Evou sympatické tusculum z domečku v Rousínově u Brna. Tam vznikaly jeho nejradikálnější koncepty, v důsledku každodenního kontaktu s přírodou, s živly... Také tam byla velká dílna, která sloužila jako ateliér i jako sklad hotových kresek. Po politických změnách v naší zemi se cesty obou partnerů stále více rozcházely. Po rozchodu musel umělec do té doby vzniklé dílo nějak a někam odstěhovat – a byly to nejen texty, ale také obrazy a rozměrné objekty... Za to, že vůbec je nyní možné tuto výstavu a tuto publikaci představit, vděčíme architektům manželům Velkovým, kteří jako jediní měli k dispozici dostatečně velký prostor a umožnili Marianovi vše uskladnit v jejich Galerii Sýpka, v polích mezi Vlkovem a Osovou Bitýškou, kam jsme řadu let rádi jezdili na výstavy. Autor tedy prakticky neměl žádnou příležitost ani zjistit, v jakém jsou jeho nejradikálnější artefakty stavu, zda je již dávno myši nesežraly... Podnět společného přítele, ředitele opavského Domu umění Martina Klimeše, pak byl impulsem k tomu, abychom se pokusili představit, co skutečně umělec dělal. Samozřejmě, že přitom vznikla další patová situace – většina klíčových realizací je zachráněna, ovšem na některých najdeme různé stopy uplynulého času. Příklad za všechny: bílý

monochrom s nápisem NEJRADEŽI MÁM BÍLOU má v horní části bílé plochy šedý pruh... Z praktických důvodů tedy není možné prezentovat některá díla beze stop času a okolností, které se na nich podepsaly. Jinak by nebylo možné výstavu uskutečnit, takže to musíme vnímat jako další posun, další téma, čas, který do umělcova díla vstoupil. S nynějším odstupem se také jako optimální nejeví fakt, že Marian své artefakty, kromě textových raportů určitých akcí, které verifikoval přesným datem, neopatoval žádným vrocením a že také ostentativně dlouhou dobu nezaznamenával své participace na kolektivních výstavách ani publikace, takže jeho tvorbu lze pouze rozdělit do několika po sobě následujících skupin, které můžeme zhruba časově vymezit. Přitom samozřejmě také autorovy kontakty s uměleckými přáteli nacházejí své neodmyslitelné uplatnění, především to platí o legendárním archivu J. H. Kocmana, který také v tomto případě stvrdil svou nezasutitelnost. A já zase po letech vstupuji do role interpreta Pallova díla, jako jsem to činil v době, kdy celá tato jeho tvorba vznikala – neboť moje dvojrole umělce a teoretika současného umění, do níž mne dovedli sami přátelé umělci, logicky způsobovala, že jsem, stejně jako v případech dalších československých konceptuálních umělců, byl nejčastějším vykladačem Pallova usilování. Snad bych měl také připomenout, že nejčastěji to bylo u příležitosti výstav v Galerii Na Bidýlku, dávno za starého režimu neoficiálně zřízené Karlem Tutschem...

Jaká byla myšlenková cesta Mariana Pally?

Já jsem poprvé jeho obraz určitě viděl na jedné přehlídce mladých brněnských výtvarníků, bylo to někdy na počátku sedmdesátých let... I když to byla ještě přehlídka celé škály aktuální živé tvorby, žádný začátek normalizace, i v tomto kontextu se Pallův obraz na první pohled lišil od toho, oč usilovali všichni ostatní. Na bílé destičce od ruky udělaný černý rámeček, vlevo jeden strom, namalovaný tak, jak obvykle malují děti, dřív znak než skutečná podoba, vpravo dole text PŘÍRODA, zase napsaný neumělým písmem. S určitým zjednodušením či s určitou nadsázkou bychom mohli říci, že je to vlastně syntaktický předobraz všech umělcových obrazů a kreseb až do dneška, protože kruh se do jisté míry uzavřel a obrazy z posledních let mají tuto skladbu, tedy vizuální znak je sémanticky interpretován nějakým více či méně humorně fungujícím textem a v obecnější rovině souvztažnost vizuální a textové složky je pro autora určujícím konceptem (samozřejmě s výjimkou v nejradikálnějších akcích). Také uplatnění nestylizované kresby a nestylizovaného rukopisu bylo jistě záměrné, ale zároveň bylo pro autora samozřejmé – nehledal tedy žádnou „uměleckou stylizaci“, nebo možná přesněji řečeno pregnantně uplatnil jako svoji stylizaci právě to, co mu bylo vlastní, to, jak vypadal jeho normální rukopis. Tenhle obraz má ovšem vzhledem k autorově další práci mimořádný význam také proto, že nemusí být „čten“ především jako něco komického, hravého. Později jsme se dozvěděli, že mu skutečně předcházela celá řada obrázků a obrazových asambláží, u kterých byl aspekt humoru, spjatého nejen s jakousi primitivizující artikulací obrazu i textu, ale především s groteskním či humorným poselstvím celku. Vlastně by nás to mělo překvapit, uvědomíme-li si, že Marianův otec patřil v šedesátých letech k nejprogresivnějším brněnským architektům. Spolupracoval také s výtvarníky, kteří byli považováni za špičku brněnské malířské „pozdí moderny“ šedesátých let, počínaje Bohumírem Matalem či Janušem Kubíčkem. Je příliš odvážná naše úvaha, že již v této době, v době svých naprostých uměleckých začátků, se chtěl Marian, kterému bylo doma, pokud šlo o sféru výtvarného umění, všechno otevřeno a zpřístupňováno, nějak radikálně odlišit? Samozřejmě, zvolená hravá a komická stylizace byla takřkajíc nasnadě, ovšem nesmíme zapomenout, že byla od samého počátku spjata se vztahem malby, někdy

asembláže a textu, se vzájemným okomentováním dvou prvků obrazu, vizuálního a textového, slovního. Jako by cítil, že právě užití textu je onou cestou, která je aktuální, kterou přinášelo konceptuální umění. A z takového úhlu pohledu můžeme Marianův vystavený obraz považovat za – řekněme – protokonceptuální. Jeho poselství je formováno vztahem obrazové a textové sekvence, stylizace vede k tomu, že zobrazené vnímáme jako vizuální znak, jenž je komentován znaky připsaného slova. Humor či ironie či paradox je v tom, jak je ke znaku jediného stromu připsáno něco mnohem obecnějšího... Ale to již je, stejně jako vztahová struktura celku, něco v podstatě konceptuálního. A předcházející obrazy nás ubezpečují, že jde především o výtvarný humor, ovšem obrazy následující nás ubezpečují, že jde především o reflexi určitých vztahů v myslí diváka a že se tedy Marian Palla propracoval ke konceptuálnímu způsobu tvorby. Bylo to vlastně logické, takový přístup byl doslova ve vzduchu, byl to Zeitgeist, který bylo možno cítit i v Brně, byl-li umělec dostatečně senzitivní... Sám jsem postupně na přelomu šedesátých a sedmdesátých let přešel od vizuální poezie jak k velice lapidárním slovním vymezením, tvořeným v nejradiálnějším případech jediným pojmem, které jsem již i označoval jako koncepty. Do toho se zamotalo konceptuální uplatnění fotografie, v rámci *Group m*. i sólově jsme zkoušeli možnosti realizací v přírodě, na kterých se již podílel také J. H. Kocman, s nímž jsme se přátelili od první poloviny šedesátých let. Jeho vlastní lapidární koncepty, které měly předobraz v procesuálních strukturálních grafikách, brzy následovaly. Skoro stejně dlouho jsem se znal s Daliborem Chatrným, který po čisté geometrii, kterou od roku 1968 uplatnil v rámci Klubu konkrétnistů, asi od roku 1972 začal zkoumat celou řadu konceptuálních problémů. V Praze Petr Štembera na konci šedesátých let definitivně opustil malbu a v roce 1970 realizoval první intervence v přírodě, které pak rozvinul do své první akce Přenesení kamene z roku 1971. Poté následovaly jeho nejstriktnější konceptuální realizace – meteorologické raporty, zaznamenávané z rádia a v podobě kartiček rozesílaných přátelům. Karel Miler se v rocích 1970-1971 dostává od minimalistické vizuální poezie k jazykovým konceptuálním reflexím. V Bratislavě začíná směřovat k novým podobám uměleckého díla z nejmladší generace především Rudolf Sikora a Dezider Tóth-Sikora se nejprve obrací k topografiím jako nové umělecké informaci, Tóth v podobě lyrických konceptů referuje o vztahu člověka a přírody i člověka a umění. A Milan Adamčíak pojímá jako koncept hubdu... Všichni tito umělci měli tehdy před sebou zajímavou, originální, konsekventní cestu, každý jinak zaměřenou a samozřejmě také různě dlouho trvající... Tehdy ovšem to všechno byli nejbližší přátelé – oni vytvářeli generační kontext, do kterého měl také vstoupit Marian Palla, o pár roků mladší (narodil se roku 1953). Brzy jsme jej začali navštěvovat v jeho tehdejší ateliéru v Brně na Kotlářské ulici, kde také organizoval různé neoficiální přednášky i akce některých kolegů umělců.

Jak jsem napsal v jednom neoficiálně realizovaném katalogu, důležitou složkou prvních Pallových obrazů a kreseb byl sice humor, ale „byl to pravzvláštní humor, humor v myslí, humor paradoxů lidské komunikace“. V průběhu první poloviny sedmdesátých let se postupně vytrácel, resp. transmutoval se do podoby ryzího konceptuálního myšlení, kde za přítomnost aspektu humoru můžeme považovat pouze samotnou cestu k uchopení určitého paradoxu či překvapení v myslí. Také v druhé polovině sedmdesátých let pokračovala tato linie obrazů a kreseb, ovšem jejich sémantika se postupně proměnila. Vnímáme je jako ryze konceptuální díla, aspekt humoru zůstává přítomen dříve v paradoxním, hravém formulování určitých vztahů. To je doba, kdy vznikaly desítky maleb, z nichž mne osobně od počátku zaujaly především realizace reflektující samotný proces vzniku obrazu. Také samozřejmě můžeme říci,

že je to humorné zviditelnění určitých paradoxů, ale mnohem podstatnější je přítomnost tautologií a sémantických komplikací, vše je samozřejmě zviditelněno opět vztahem mezi určitým způsobem zpracovanou plochou malby a vepsaným textovým, slovním komentářem. Ten již dávno nefiguruje pokaždé jako nějaký komentář vpravo dole, jako tomu bylo u PŘÍRODY, umělec suverénně nechává působit i estetickou kvalitu svých typických, trochu neumělých grafémů. Z toho všeho plyne, že konceptuální myšlení Mariana Pally bylo již tehdy poměrně hodně komplexní, neměl nijak blízko k ryze analytickým řešením, ať je přinášela samotná tzv. analytická malba nebo představitel čistého dematerializovaného konceptuálního umění. V českém prostředí vzhledem k době vzniku těchto děl i jejich originální kvalitě ještě stihl patřit k průkopníkům...

Musíme si připomenout, že mezitím začala drsná politická normalizace a všechny typy aktuálního umění byly odsouzeny do ateliérů nebo odkázány na občasné vystoupení v nějakém neoficiálním prostoru. Také Marianovi se podařilo poprvé vystavit ukázky své dosavadní tvorby ve Studentském klubu Křenová 75 v Brně v říjnu 1980. Na vernisáži promluvil náš další kamarád, dlouholetý kurátor fotografické sbírky Moravské galerie Antonín Dufek, já měl v té době čerstvý zákaz publikovat kvůli přehlídce Současná česká kresba, kterou jsem připravil pro brněnský Dům umění, jehož kurátorem jsem byl od roku 1972, a tak alespoň můj a la prima psaný text byl vyvěšen přímo na výstavě. Minikatalog, psaný a kreslený umělcovou rukou a potom rozmnožený ofsetem, dobře ukazuje, jak se tehdy při pochopitelné, z prostorových důvodů nezbytné selekci podařilo ukázat celou problematiku, kterou tehdy Marian do naší neoficiální, ale zato živé kultury vnášel. Vidíme, že vystavoval obrazy, kresby, fotografie, dřeva a objekty. Do malého výstavního prostoru klubu toho tedy bylo poměrně hodně, ale byl to skutečně reprezentativní pohled na poslední léta jeho usilování. Několikrát se objeví tautologie samotného procesu malování: snad nejsubtilněji je autorův ambivalentní vztah k procesu malování vyjádřen na obrazu s jakýmsi hnědými skvrnami, mezi něž je vepsáno ZASE OBRAZ. Podobně je expresivně malovaný zelený skromonochrom nahofe přepsán slovy POKAŽENÝ OBRAZ. Zvláště u POKAŽENÉHO OBRAZU je sémantická situace velice komplikovaná: mohl by to být docela pěkný informelový obraz, ale autor nás přesvědčuje, že je to obraz pokažený. Nezbyvá nám, než se ptát, zda je to tím, že autor zvolil jazyk malby, který jej již de facto nezajímá, nebo zda se mu jeví v rámci expresivně abstraktních obrazů jako nezdařilý? Ale on přece žádné expresivně abstraktní obrazy nemaluje, pouze demonstuje různé jazyky malby... V ploše hnědého monochromu je připsáno (výjimečně minuskami) *maluji*... Je to přerušovaný proces malby, jak se nám zdá, protože v horní části obrazu je barvy nanášeno mnohem méně? Nebo je to naopak správně, protože tahle méně pomalovaná místa jsou pouze součástí autorovy exprese? Vidíme, že autor zpytuje samotný proces malování a tudíž i obraz jako médium, ovšem nezabývá se přítom ani radostí ze samotného estetického působení. To je také charakteristické pro celé toto autorovo tvůrčí údobí. Katalogová skládačka nám připomene, že se zde objevily i další velice působivé koncepty, vztahující se jakýmsi vizuálním paradoxem k samotnému kontextu, který obrazy vytvářejí – nejradiálnějším příkladem je asi černošedý KONTRASTNÍ OBRAZ K BÍLÝM. Tématem se ovšem stává i rozvíjení tautologie samotného vzniku artefaktu 6x NATŘENO, jindy obraz přímo implikuje, jak se s ním má nakládat, a samotný text se stává konceptem, který můžeme, resp. který bychom asi měli naplnit a vytvořit tak skutečně tautologickou situaci: HORNÍ ROHOVÝ. Konceptuálně ještě čistší řešení představuje dvojice obrazů, z nichž na prvním je napsáno MEZERA MEZI a na druhém DVĚMA OBRAZY. Tak se z obrazů stává

reference o samotné situaci, kterou vytvářejí, jindy se naopak referuje o celkové charakteristice díla a sama tato charakteristika se stává tématem: JE TO MALÉ, MOHLO BY SE TO ZTRATIT. V celé struktuře může být pomocí šipky identifikována POSLEDNÍ TEČKA, ale tematizována může být i samotná situace textu, jak dosvědčují SLOVA ZA SKLEM. Pro všechny tyto obrazy zůstává důležitá přítomnost estetické složky díla, která potom na samém počátku osmdesátých let začne být pro autora zbytečná. Na výstavě se také objevily první verze autorových prací se dřevem – zatím to jsou většinou větší nebo menší destičky, na kterých jsou napsány texty, stejný rukopis, většinou tiskací písmena, jako na autorových obrazech. Ještě zazní jemný humor (TOTO DŘEVO NENÍ VELBLOUD), deska může být opatřena popruhy jako ruksak (DŘEVO NA VÝLET) a především se rozvíjejí různé v podstatě věcné, ale i lyricky působící tautologie, tematizující různé okolnosti vzniku nebo uplatnění: MOJE PRVNÍ PRAŽSKÉ DŘEVO, DŘEVO DO VELKÉ KAPSY, DŘEVO NA VÝSTAVU, které může hned zpřítomnit své určení... Možná si autor přál, aby mohl své artefakty někde vystavit, a tady se to podařilo. Někoho třeba překvapí, že Marian neopomenul ani médium fotografie, byl při všem smyslu pro hru důsledný ve svých zkoumáních – VE TMĚ bylo skutečně vyfotografováno deset různých zátiší a negativ byl klasicky vyvolán. Důležitý byl i soubor kreseb – některé reflektovaly vlastní zvolené médium podobně, jako tomu bylo při malování obrazů (ZAČÁTEK KRESBY, ŠPINAVÝ OKRAJ, ZELENOU PASTELKOU). Ovšem objeví se moment raportu určité akce, určité obyčejné, banální činnosti – PŮJDU NAKOUPIT SALÁT, PŮJDU NAKOUPIT MRKEV). Zastoupen byl ovšem i PAPÍR, NA KTERÉM JSEM SPAL. A ten nám předznamenává velký cyklus prací vzniklých při této utilitární, zcela mimo-umělecké aktivitě. Celá série všelijak více či méně pomačkaných papírů nám naznačuje, jak se tématem Pallaova díla čím dál více stávají stále obyčejnější lidské aktivity. Mezi obrazy z tohoto údobí je zase snad nejradikálnější tím, jak tematizuje autorův normální život a zároveň de facto zviditelňuje časovost, žlutohnědý monochrom, na němž jsou pod sebou napsány řádky PŮJDU NA VOJNU / UŽ JDU / JSEM NA VOJNĚ / ZA 59 / VRÁTIL JSEM SE. Zároveň je to jistě autentický záznam, každý řádek musel vzniknout v příslušné popsané situaci – a musíme ocenit, že i tuto dobu svého života dokázal Marian Palla umělecky reflektovat.

Na konci sedmdesátých a na samém počátku osmdesátých let se povaha Marianových obrazů postupně proměňuje – dříve užíval jako sui generis významy s oblibou různé typy jazyků malby, někdy vysloveně polovážně, poloironicky komentoval určité malířské zásahy, záznamy, gesta, struktury, ale právě výstavou ve Studentském klubu Křenová 75 (přezdívaném po dvě desetiletí v Brně „Křenka“) jako by své usilování o maximální soustředění se na samotnou sémantiku obrazu postupně uzavíral. Malba s jejími specifickými estetickými a komunikačními kvalitami pro něj přestává být zajímavá, i když v předcházejícím údobí ji velice originálně uplatnil především jako sémantickou, nejen estetickou informaci. Nejradikálněji novou formu představují černé a bílé obrazy, natřené latexem. Latex byl od šedesátých let moderními výtvarníky u nás svým způsobem vyhledáván, protože byl levnější a mnohem rychleji zasychal než olejové barvy, takže jej zvláště dobře uplatnili představitelé geometrické abstrakce, kteří nepotřebovali všelijaké efekty, dosažitelné olejovými barvami, ale naopak chtěli mít jako základ čistou bílou nebo jinak barevnou plochu. Měli bychom zmínit, že Marian Palla de facto neměl (stejně jako jeho konceptuálně orientovaní vrstevníci z Prahy či z Brna) žádné výtvarné vzdělání, vystudoval na brněnské konzervatoři a větší část života strávil jako hráč na kontrabas v souboru opery Státního divadla v Brně, ale prakticky od dětství se pohyboval v prostředí, které bylo propojeno s výtvarným uměním.

Můžeme říci, že z hlediska svých vlastních tvůrčích zájmů nejprve optimálně uplatnil různé charakteristiky a danosti malby, aby se jich poté radikálně zbavil a nahradil je skutečným natíráním latexu, které můžeme chápat jako tu nezákladnější pojmovou reprezentaci samotného procesu malování, jako koncept natírání... Ten ovšem byl tehdy ještě spjat s určitými přesně lokalizovanými významy, často v podobě slovních záznamů, ale setkáme se i s jinými významovými elementy – znaky. Jednou ještě v ateliéru na Kotlářské demonstroval soubor identických černých pláten, uspořádaných kolem místnosti. Na každém byla ve stejném místě namalována (či přesněji: napsána?) bílá šipka, směřující zleva doprava. Byla to výzva k akci – ale především se zřejmě tato akce měla odehrávat v myslí diváka: z obrazů se stala čistá výzva vnímatelí, výzva jeho smyslu a především jeho intelektu. Shodou okolností mám ve své sbírce obrazový diptych, který zřejmě vznikl v těsné souvislosti s onou rozměrnou obrazovou instalací v umělcově ateliéru: na obraze vlevo je bílá šipka, podobná těm, které byly na černých plátech v oné instalaci, a tato šipka ukazuje na obraz vpravo. Na tom zůstala jen černá plocha, monochromní obraz, který ovšem není bezpříznakový. Jednak odkazuje k celé škále malířské obrazové monochromie, která tvoří v dějinách moderního umění samostatnou linii, započatou Kazimírem Malevičem a Alexandrem Rodčenkem, pokračující prakticky dodneška. Ale kromě toho je to také konceptuální vztah, který tato dvojice obrazů zviditelňuje... A dříve než nějakými literárními odkazy je to poselství tvořené těmito absolutními oproštěnými vztahy. Někdy se ještě objeví i malířsky natřená plocha, ovšem slouží pouze k pregnantnímu sémantickému rozlišení, třeba u obrazů rozdělených vertikálně na dvě poloviny: tak můžeme rozlišit mezi MALOVÁNO V NOCI / MALOVÁNO VE DNE. Jeden z pouze vizuálně artikulatelných problémů zviditelňuje obraz (a kresba na stejné téma), kde v jedné polovině čteme TATO POLOVINA EXISTUJE, druhá zůstává bez komentáře.

Některé Marianovy obrazy vznikaly jako součást určité akce, jejíž koncept byl dán předem a potom se realizoval. Obojí bylo důležité, průběh realizace akce i faktický vznik obrazu... Morfologicky i časově nejstarší z nich bylo zřejmě portrétovaní, jehož součástí ještě byl určitý humorný aspekt. Zároveň ovšem, jak si dobře pamatují, to bylo velice příjemné setkání s autorem. Pro každou portrétovanou a každého portrétovaného měl připraveno malířské plátno, natřené monochromně určitým odstínem barvy, každého individuálně pozval k sobě do ateliéru na Kotlářské, že chce udělat sérii portrétů. I když jsme věděli, že Marian zatím žádné portréty nedělal, ráda jej většina ze skupiny přátel, která se již kolem něj vytvořila, postupně navštěvovala. Portrétovaného posadil na židli, což v klasickém malířském ateliéru, který měl od svého otce k dispozici, působilo hodně věrohodně. Potom se posadil proti portrétovanému, vzal si tužku a papíry a udělal si několik skic. Nakonec vytvořil definitivní dílo na malířské plátno, klasicky vypjaté na podrámeček. Portrétovaní trvalo poměrně dost dlouho, jak se na portrétní práci sluší, ale překvapení stálo za to... Marian vytvořil na barevnou podmalbu bílou barvou pokaždé skoro stejný, nejelementárnější možný lineární znak lidské postavy, pouze dámy odlišoval také lapidárním dvojjobloukem ňader. A samozřejmě – kdo se chtěl podívat na studie, viděl, že tam autor skutečně zkoušel příslušného portrétovaného třeba několikrát podobně znakově zaznamenat. Vznikaly samozřejmě i dvojportréty a portréty skupinové... Ovšem to byla teprve polovina díla – stejně důležité bylo jméno, napsané obvyklými verzálkami nad dolním okrajem obrazu – a je vidět, že se snažil, aby písmo bylo co nejhezčí... Vzniklo jistě dvacet či třicet obrazů. Připomenou nám, že tehdy již k Marianovi přijížděl z Prahy také další konceptuální umělec Pavel Büchler, žijící ve Velké Británii, jenž se postupně rozhodl pro emigraci a jehož dílo také není po vlastech českých zhodnoceno. Tuhle asi první



Pallovu velkou akci můžeme vnímat přinejmenším s dvěma akcenty. Samozřejmě se nabízí, že cílem byl humor, ironická perzifláž samotného aktu portrétování, počínaje zvaním, přes vážnost celého provedení až po závěrečné „odhalení“. Ale podíváme-li se na celý soubor takto vzniklých obrazů, uvědomíme si, že přinejmenším stejně důležitý je skutečný výsledek: všichni ti lidé, jejichž identitu můžeme jasně rozpoznat díky připsaným jménům (Marian byl tehdy strašně rád, když někdo měl nějaký akademický titul, a hned jej také u příslušného jména uplatnil), ale není to především zase rozehrávání subtilní hry mezi víceméně identickými figurálními znaky a tím, jak je můžeme díky připsanému textu dekodovat...? Není to dřív veliké zamyšlení nad vztahy mezi individuem a tím, jak je vnímáno i reprezentováno...? Není to dokonce i mírná politická narážka na dobu, ve které jsme žili? Vždyť normalizace byla v sedmdesátých letech skutečně hnusná, lidé měnili i své odborné a umělecké zájmy tak, aby se zavděčili novým mocným, aby si nezažali třeba jen kvůli modernímu uměleckému dílu, které pár roků předtím obdivovali... A Marian Palla byl tehdy skutečně mladý umělec, který měl takřkajíc „všechny cesty uzavřeny“, nejen třeba do ciziny, ale i tam, kde se rozhodovalo, co bude akceptováno jako současné umění.

Do podoby akce se rozvinula také realizace série čtyř obrazů, majících přesný lapidární koncept – na každém poměrně velkém bílém plátně je namalována silným štětcem jediná hnědá čára. Když visí tyto obrazy vedle sebe, jsou na první pohled hodně podobné, ovšem ve skutečnosti se liší v detailech, podmíněných různou rychlostí tahu ruky. Jejich kódem je samozřejmě zase informace, napsaná dole v pravém rohu: vznikaly v časovém rozmezí od několika sekund do 24 hodin. Finální čtyřřadvacetihodinový obraz realizoval Marian jako akci, na kterou zase pozval všechny přátele, které to zajímalo. Autor si de facto vytvořil extrémní podmínky, jednou rukou stále držel štětec s barvou, přitisknutý na plátno, a nesmírně pomalu se snažil posouvat tento štětec tak, aby čára postupně narůstala. V místnosti bylo zakázáno mluvit, ale autor přátele v pozvánce poprosil, aby mu při návštěvě podali čaj, případně vylili nočník. Cílem samozřejmě bylo takřkajíc „za každou cenu“ vytvořit čáru, jejíž vznik skutečně potrvá celých 24 hodin, a potom ji konfrontovat s ostatními čarami, vzniklými v jiných, podstatně menších časových vymezeních. Neboť to zase byl ten pallovský konceptuální pojmový paradox – čáry vypadají v podstatě podobně, ale ve skutečnosti vznikaly podle různých dispozic. Jako by jeho vlastní koncept byl protikladný těm protagonistům světového umění, kteří chtějí co nejpřesněji verifikovat neodvratné plynutí času i naše, lidské sepětí s jeho proměnami. Mistrem takového konceptu stále zůstává Roman Opalka, který od roku 1965 píše na své obrazy postupně stále narůstající řadu číslic. Začal od nuly a svému konceptu doslova zaslavil celý život, protože pochopitelně musí již zůstat věren jenom jemu. Pro Mariana Pallu se stal tento fenomén zřejmě důležitým v době, kdy se jeho realizace maximálně oprostovaly a kdy se stále více stávala důležitou i jedinečností určité zkušenosti. Extrémní nasazením vlastního těla i maximální koncentrací jako by se v tomhle díle přiblížil protagonistovi českého akčního umění sedmdesátých let Petru Štemberovi, s nímž se zhruba ve stejné době také začal objevovat na některých neoficiálních akcích. Štemberu jsme obdivovali, jak dokáže doslova testovat limity vlastní fyzické odolnosti a učinit z nich nový typ umělecké komunikace, která se postupně, během sedmdesátých let, stávala významově stále akcentovanější, až se dostala k jakési reflexi společenské situace. Kolem roku 1980 ovšem Štembera, ale také Karel Miler a Jan Mlčoch, jistě díky souhře celé řady důvodů, svoji intenzivní praxi ve sféře tělového umění postupně ukončují. Mlčoch, který se připojil jako poslední, zase jinak tematizoval určité

existenciální prožitky, zatímco Miler naopak užíval fotografii k optimálnímu zviditelnění určitého vztahu, pojmu nebo významu, a tak představoval v okruhu pražského tělového umění čistě pojmovou konceptuální tvorbu. Marian Palla samozřejmě byl prakticky ve stálém kontaktu s brněnskými přáteli; ke mně, J. H. Kocmanovi a Daliboru Chatrnému přibýli skladatel Jaroslav Pokorný (později začal užívat jméno podle druhé manželky Šťastný a umělecké jméno Peter Graham), grafik Václav Houf, fotografka Marie Kratochvílová (ta fotografovala většinu akcí brněnského okruhu a zároveň rozvíjela vlastní tvorbu), Sonny Halas, který na samém počátku sedmdesátých let udělal v Brně několik hezkých akcí, ale také nejmladší uměci, orientovaní na aktuální tvorbu, především autor akcí a instalací Vladimír Ambroz a ryzí konceptualisté Zdeněk Sedláček (který během času bohužel odešel do Mnichova, ale kterého jsme si skutečně cenili) a Pavel Holouš. Ten obohatil celé konceptuální myšlení o sféru v přírodě proměřovaných a potom přesně převáděných topografií... Na objevy třebíčského Ladislava Nováka Marian zareagoval svými antimuchlázemi, kdy normální kresby zmuchlal... Pro něj asi vůbec nejdůležitější pražské návštěvy, to byli zase společní přátelé, především konceptuální umělec Pavel Büchler a filosof Petr Rezek, který zároveň představoval neformální spojení s okruhem pražských akcionistů, protože odborně reflektoval jejich díla a byl schopen o aktuálním uměleckém snažení také zaslaveně diskutovat. Pohlížíme-li na české umění sedmdesátých let z odstupu, jeví se nám Pallovo dílo v jistém smyslu nejpřibuznější tomu, co dělal Jiří Kovanda (jsou také narozeni ve stejném roce), jenž se připojil k okruhu pražského akčního a konceptuálního umění v roce 1975 – nejprve konceptuálními kresbami, poté lapidárními, minimálními akcemi a instalacemi, jejichž poselství bylo orientováno na komunikační kvality obyčejných materiálů a na zcela nenápadné zásahy do určitých prostor. Také Kovandovy akce se svou jednoduchostí a nenápadností dostávaly skoro na hranice identifikovatelnosti.

Poštovní komunikace byla nedílnou součástí usilování nás všech, Kocman a já jsme na počátku sedmdesátých let dělali vlastní razítka jako určité lapidární konceptuální výpovědi, všichni jsme zkusili nějaké autorské pohlednice, první se ještě podařilo vydat pod egidou Mladých přátel výtvarného umění při Domě umění města Brna atd. Také pro Mariana se měla poštovně šířená informace na nějakou dobu stát hlavním médiem tvorby. Z několika příkladů přesahu pallovské tvorby k tematizaci samotné poštovní komunikace mi připadá stále jako velice půvabné jedno sdělení, které odeslal již 19. 7. 1978 z Tábora. Opsaný text v zásilce zněl: *Plašení se koní jest nebezpečný zlovyk, jenž mnohdy ohrožuje život koní i lidí. Možno tvrdit, že kůň, který se často plaší, není skoro ku potřebě, a proto používá se různých prostředků, aby mnohý cenný kůň byl zachován. Váš M. Palla* (podpis rukou). Evidentně tedy nalezený text, v nejlepší duchampovském duchu přenesený do světa umění jako trochu groteskní informace, možná i jakási narážka na občanskou profesi J. H. K., fungujícího po léta ve Výzkumném ústavu veterinárním v Brně - Medlánkách. Ovšem to nejkrásnější je adresa. Zní: *pan J. H. Kocman a pan J. Valoch / Vackova 64 a Jugoslávská 46a / 600 00 Brno*. Jako aktivní součást celé akce se tedy musela uplatnit samotná pošta. Na ní bylo rozhodnutí, kterému adresátovi skutečně zásilku dopraví. Zase to není především žert, i když to tak na první pohled vypadá – připomeňme si, že jsme tehdy hovořili o náhodných operacích a jejich možném fungování v uměleckém díle, o tematizaci různých mimo-uměleckých fenoménů jako nového uměleckého poselství: Herman de Vries, protagonista holandské sekce hnutí Zero, organizoval geometrické prvky na svých obrazech podle tabulek náhodných čísel, François Morellet převáděl do obrazů následnosti čísel z pařížského telefonního seznamu, Bernar

Venet, z Nice do New Yorku přesídlivší konceptualista, prezentoval jako nalezené informace různé matematické operace, Marian Palla, poněkud hravější, nechal o osudu trochu absurdní informace rozhodnout Českou poštu...

Rok 1980 byl pro Mariana Pallu klíčovým a nakonec změnil či radikálně modifikoval jeho přístup k umění. Můžeme se jen domýšlet, co všechno se tehdy mladému umělci pletlo hlavou – mohl být spokojen s ohlasem své první brněnské výstavy, kterou jistě navštívilo poměrně dost lidí, měl již vypracovaný svůj trochu hravý, ale myšlenkově vyhraněný způsob konceptuální reflexe, dovedl jeho prostřednictvím komentovat samotnou malbu či médium obrazu, dokázal ale také reflektovat velice obyčejné situace a činnosti, s nimiž přicházel do styku, myslím, že i jeho osobní rodinná situace byla tehdy v pravém slova smyslu dobrá, s politickou situací sice nemohl dělat nic, ale ta se shodou okolností také začínala, byť sotva znatelně, liberalizovat, pokud se nemýlím, vytvořil již pro sebe i svou rodinu přijatelné zázemí v domku na hlavní rousínovské ulici... Ale přes to všechno nebyl spokojen, jak nám perfektně dokumentuje „čitelná kniha“ – její název je narážkou na několik „nečitelných knih“, které autor zhruba v té době nebo o něco dříve realizoval a které byly tvořeny výhradně sémanticky neidentifikovatelnými zápisy. Byl to tedy zase jakýsi konceptuální paradox – napsat knihu, ale takovou, kterou nebude moci nikdo přečíst. Umělec tím samozřejmě taky vstoupil do tehdy velice aktuální sféry autorských knih, majících podobu od vizuální poezie přes různé typy konceptů až po ryze výtvarné projekty, počínaje pop-artem a konče geometrickou abstrakcí. Také všichni protagonisté brněnského okruhu přinesli do této sféry různé originální aspekty, které zkoumali. V takovém kontextu se pak velice dobře uplatnil lapidární koncept pallovských „nečitelných knih“, jejichž paradoxem byla i značná časová investice, nutná k realizaci. Ale potom připomínaly srozumitelný rukou psaný text, ale dokonale se od něj lišily jako jeho čisté nonsémantické skripturální parafráze. K těmto knihám se potom autor vztahoval také ve své „čitelné knize“. Ta skutečně stojí za pozorné čtení, protože zřejmě přesně sleduje tok umělcových úvah, zaujmout nás může i fakt, že ji začal psát 9. 11. 1980 (tedy nedlouho po své úspěšné výstavě). Celá je psána na psacím stroji. První odstavec zní: *dopřejme si trochu té přirozené nemohoucnosti. tak nějak by mohla začít má „čitelná“ kniha. nevím, jak bude velká, nevím, o čem bude, ale vím, proč jsem ji začal dnes (9. 11. 1980) psát. stále více pocituji potřebu si ujasňovat některé věci související s mou činností a procvičení se v praxi. A poslední odstavec: čas této knihy. čas psaní této knihy. to je to, při čem bych se počural, nebýt vychování. myšlenka, že něco dělám a existuji při tom a hlavně díky tomu, je ohromná a stále se s ní nedovedu vyrovnat bez mrazení na zádech a mezi prsty.* Celá tato „čitelná kniha – díl I.“ je evidentně psána po kratších či delších sekvencích v průběhu několika měsíců a najdeme v ní podle mého názoru klíčová místa, která zaznamenávají měnící se pojetí umělecké tvorby, byť stále v širším slova smyslu konceptuální, směrem k samotným hranicím umění. Na straně 6 můžeme číst:

*komunikace:*

- a) bylo viděno (slyšeno atd.)*
  - b) byla o něm pouze rozšířena zpráva, že je*
  - c) nebylo viděno, ani nebyla rozšířena zpráva, že je, pouze tvůrce o něm věděl*
  - d) nebylo viděno, nebyla rozšířena zpráva a tvůrce nic neví*
- bod a) mě nezajímá*  
*bod b) c) mě zajímá*  
*bod d) mě vzrušuje*  
.....  
*bod d) je z hlediska umělce blbost, ale z hlediska mého je tomu jinak.*

Vzpomeňme si na nejradičálnější formulaci konceptuálního umění od Lawrence Weinaera z konce šedesátých let, která byla sama uměleckým dílem sui generis – uvědomíme si, že uváděl tři možné podoby jeho existence, ale všechny vycházely z toho, že dílo primárně existuje v podobě určitého konceptu, který potom může, ale nemusí být realizován, plně stačí, že vznikl myšlenkový koncept. Marian Palla, jak čteme, se s protagonisty konceptuálního umění shoduje v tom, že jej také nezajímá obvyklá podoba díla a začíná jej zajímat teprve v situaci, kdy je o něm dána nějaká informace, to je vlastně obvyklá podoba konceptuálního umění. Stejně tak jej zajímá i *bod c)*, kdy o díle věděl pouze tvůrce. Myslím, že řada z nás, kteří jsme se nějakým způsobem podíleli na rozvinutí konceptuálního myšlení, s touto myšlenkou minimálně koketovala, různí autoři ji jistě také různými způsoby prozkoumali či ověřili. Pallu ovšem především vzrušoval *bod d)*, kdy dílo existuje a koneckonců nic neví ani samotný tvůrce. To je asi krajní pól úvah tohoto umělce na konci roku 1980. Takže můžeme chápat, že mu jeho dosavadní usilování připadá neuspokojivé, že se programově dostává na samotné hranice toho, co ještě lze jako umění vůbec identifikovat. Je to pochopitelné, poznal v té době již dost širokou škálu konceptuálních přístupů, některé sám svou vlastní uměleckou praxí zformuloval a snažil se jít touto svou praxí dál. Tyhle texty jsou provázeny realizacemi velice radikálními, k nimž se vztahuje několik odstavců na posledním, desátém listu:

*tyto obrazy a knihy jsou záznamy mého myšlení. nejsou vytvářeny pro estetické oblažení.*

.....

*vlastně mi jde stále o to jedno, o pocit, že jsem*

*zmačkal jsem papír a hodil ho na zem. nyní ho sleduji a zjišťuji*

- a) je krásný*
- b) vyplňuje svůj prostor*
- c) je krásnější než mé bílé obrazy (vizuálně) a to je právě to, co způsobuje, že mne nezajímá. má menší krásu bytí.*
- d) není smutný*

*krása je samozřejmá, není třeba ji hledat, stačí ji vnímat a uvědomovat si ji. hledat je nutno smysl té krásy a dostat se tak za ni, k bytí*

*budu zaznamenávat kameny a klacky, jejich velikost a naleziště. z toho získám větší přehled o sobě a filosofii.*

Vznikala například čistá bílá plátna, která byla sémantizována tím, že se k nim vztahovala legenda, referující o okolnostech nebo situacích či o jakýchkoli minimálních akcích, kterých tato plátna byla svědky:

č. 1

*tohoto obrazu jsem se dotkl rukou*

č. 2

*na tomto obraze jsem existoval dva dny a snědl 7799 zrněk rýže*

č. 3

*dne 3. 2. 1981 jsem udělal sádrovou desku*

č. 4

*tento obraz jsem udělal v úterý*

č. 5

*před tímto obrazem jsem umístil kousek papíru*

č. 6

*před tímto obrazem jsem postál*

č. 7

*provrtal jsem klacek o průměru 19 mm*

č. 8

*zasmál jsem se do rohu místnosti*

č. 9

*polkl jsem slinu*

č. 10

*opřel jsem tento obraz o stěnu*

*obrazy jsou bílé, zezadu očíslované, aby nedošlo k omylu. píšu po měsíci. mezitím jsem udělal několik knih, tyto obrazy a akce. v současné době (je březen) nosím s sebou všude cihlu. ta cihla mě pouze jemně po dobu jednoho měsíce upozorňuje na „jiné možnosti“.*

Co to mohlo být, ty Pallovy „jiné možnosti“? Snad nepatrné, ale přece existující ozvláštňení, které se mohlo vztahovat k těm úplně všedním, každodenním činnostem, i když některé byly evidentně fyzicky poměrně náročné, jako třeba existovat po dva dny na připraveném obraze, koneckonců i to nošení cihly nemuselo být vždycky jednoduché a jistě také nebylo příjemné. Ovšem to vše proměňovalo autorovo vlastní vnímání a pocitování situací, které sice byly docela obyčejné, ovšem prováděnou akcí ozvláštňené... A Marianu Pallovi se tím podařilo transferovat v dobrém duchampovském duchu do sféry umění celou škálu aktivit, které bychom – kdyby nebyly vevázány do kontextu umění – vůbec nepovažovali za nějak hodné pozornosti, protože jsou primárně spjaty s obyčejným, každodenním bytím člověka, a nikoliv s uměleckou sférou umění. Pallův koncept skutečně rozšiřoval samotné umělecké usilování o takové typy činností, v tom byla jeho originalita a novost. Problémem ovšem zůstával ten jeho zapeklíty bod d). Dostal se k aktivitám, které byly na samém pomezí sféry umění, skoro neidentifikovatelné... A kdyby o nich nikdo nereféroval, tak by to sice nejvíce odpovídalo autorovu předpokladu, ovšem de facto by se umělec sám jako umělec ztratil ve své vlastní pasti. I tak minimální umění, jaké dělal v rocích 1980-1984 Marian Palla, muselo být nějakým způsobem, byť také zcela minimálním, zveřejněno. Jistě si některé své realizace tohoto druhu ponechal sám pro sebe (jako možná řada dalších světových konceptuálních umělců), ale mnohé z nich přece jen publikoval – svým přátelům posílal poštou stručné textové reference o těchto akcích a my jsme je vítali jako novou, lapidární formu, reflektující umělcovo do jisté míry proměněné, tehdy aktuální myšlení. Dnes tyto nastříhané proužky průklepového papíru představují samostatnou, a to velice podstatnou kapitolu konceptuálního díla tohoto umělce a koneckonců celého československého umění. Jejich konceptuální aspekt byl nyní dán akcentem na sám proces svého myšlení, který umělec zprostředkoval. Bylo v tom mnohem méně vztahovosti, a když, tak byla modifikována na základní objekty autorova zájmu, snad nejčastěji kámen a(nebo) dřevo. Jistě to také souviselo s jeho přestěhováním do Rousínova u Brna, kde měl k dispozici nejen dílnu, ale také zahradu i pole a příležitost k bezprostřednímu kontaktu se všemi přírodními fenomény, hlínou, kameny, vodou, vzduchem a oblohou či ptáky, že se tázal po faktické podstatě určitých jevů a situací, do nichž se dostávají nebo které umělec sám jako pomíjivé realizace vytvářel. Často to bylo dřív kladení otázek než nalézání odpovědí... Možná alespoň jeden příklad:

*Dvě otázky*

*Vyhledal jsem kámen zarostlý travou, donesl jsem ho domů a každý den mu kladu nahlas a do ticha tyto dvě otázky:*

*Proč přes Tebe roste tráva?*

*Nevíš, proč se Tě na to ptám?*

Svým způsobem nejradikálnější, nejdemonstrativnější akce měla tento report:

*Cesta za dotykem*

*15. 5. 1983 v 22.30 hod. vyjždím autobusem na Slovensko, dotknout se kamene. 16. 5. 1983 v 4.20 hod. přestoupím v Ružomberku na autobus do Liptovské Lužné a v ranních hodinách vystoupím na hlavní hřeben Nízkých Tater, kde se dotknu kamene. Pravděpodobný návrat do Brna – 17. 5. 1983 v 5.20 hod.*

Akcent na ozvláštňení takové činnosti tím, že je vytržena z obvyklého, utilitárního kontextu, je velice podstatnou charakteristikou takových Pallových miniakcí. Palla jako jeden z evropských performerů byl pozván do New Yorku, aby tam některé své pieces realizoval. Navrhl, že přiletí do New Yorku, po vystoupení z letadla tam položí kámen a zase odletí domů. Tak oproštěné dílo se nelíbilo ani americkým organizátorům, i když si mohli uvědomit, že se tyto miniakce dotýkají rituálového chování, ale nějaké stávající rituály neparafrazují, i když jsou „s nimi vyladěny na stejnou vlnu“. Všechno jsou to z obvyklého, utilitárního kontextu vytržené činnosti, které jsou situovány na samých hranicích toho, aby mohly být vůbec identifikovány, a právě to mohou být jen v kontextu světa umění. Bylo možno dělat činnosti či navozovat děje zcela minimální, třeba postupně posouvání kamene či dřeva, ovšem to, co těmto akcím dávalo smysl, byla právě jejich příslušnost do světa umění, to jim vlastně dávalo oprávnění existence... To je paradox, na který koneckonců také narazilo více radikálních konceptuálních tvůrců: i Petr Štembera měl při svých prvních akcích tento problém, také nenašel jiné řešení než akceptovat, že to je (ještě opět) umění. Snaha splynout se životem má své hranice, to víme od umělců, kteří na počátku sedmdesátých let stále více chtěli vstoupit do života a své dílo nahradit určitou sociální aktivitou – u nás se o to pokusil především Milan Knížák se svou komunou, snad nejdéle vydržel takový projekt Ottu Mühlovi, ale i ten po desetiletích skončil špatně. Aktivita Mariana Pally ve srovnání s těmito umělci nebyly hraniční svým působením na poměrně velké kolektivy lidí, ale svou minimální odlišností od „normálních“, všedních situací a činností. Z utilitárního hlediska jsou nesmyslné, ani jako jakási hraniční podoba filosofie nejsou akceptovány; jediná sféra, kde mohou fungovat – kromě jiného právě proto, že se v něm stále nové, nevídané přístupy očekávají – je právě umění. Navíc velkou důležitost měla a stále má duchampovská tradice, která vede ke snaze vnést do něj materiály či objekty (v nejširším smyslu slova) ze světa kolem nás. Již konceptuální umění jako celek bylo kromě jiného i součástí této vlny, neboť vneslo do kategorie umění pouhou verbální formulaci. V tomto světě konceptů se právem mohly uplatnit také nové práce Mariana Pally – a on také své zakotvení ve sféře umění vždycky nakonec nějakým způsobem učinil součástí své výpovědi. I když nechával čistá plátna, u nichž pouze vzadu napsané číslo a s tím spjatý odkaz k legendě, jež nás informovala o vlastní akci, stále to byl také obraz, byť fungující především jako zdroj informací... Ještě zřejmější je tato příslušnost u celé řady knih, které autor udělal. Snad je tady namísto připomenout, že Marian se poprvé knihy jako objektu dotkl v sedmdesátých letech – tehdy hotové nalezené knihy přetíral bílým latexem a tak je významově i fakticky změnil v čistý bílý objekt, který ovšem bylo možno jasně identifikovat jako knihu. Zrušil tedy její konkrétní funkci: již ji nebylo možno otevřít a číst, ale zároveň jí dal novou estetickou a komunikační funkci v kategorii umění, kde se právě díky jeho ozvláštňujícím zásahům staly novým poselstvím. Potom se dosti soustavně zabýval svými „nečitelnými knihami“, de facto nonsensantickými skripturami, které byly nositelem základního paradoxu – „kniha, kterou nelze přečíst“, ale také novou estetickou kvalitou osvobozeného psaní. „Čitelné knihy“, to pak byly jeho záznamy, úvahy, začátek první byl základem našich úvah o tomto údobí Pallovy práce. Ale prakticky zároveň s tím se



objevují další koncepty knihy: Palla objevuje, co to pro něj bude kniha. Sám to nejlépe popsal v komentáři ke KNIZE O MEZEŘE MEZI PTÁKY: ...a) *za knihu považuji v současné době arch balicího papíru, roztrhaného na téměř pravidelné formáty A5, svázané provazem za pomoci hřebíku, kladiva a pravítka. b) význam této knihy je v tom, že tvoří dokument nějaké „akce“ či „neakce“.* Např. jedna kniha nese název: *Tuto knihu jsem vyráběl při hluku z ulice*, jiné dvě knihy *Při výrobě této knihy jsem popíjel čaj* a *Při výrobě této knihy jsem nepopíjel čaj*. Atd. c) *jeden z nejjemnějších úkonů je POKLÁDÁNÍ. d) kamení, papír a dřevo, to je to, co mi zůstalo. e) čas – jako něco, co je s tebou, co vnímáš a k čemu se přibližuješ v omezení a v zpomalování svého dělení...* Asi se příliš nezmýlíme, že k možnostem knihy jako média jej kromě vlastních zkušeností přivedl také tehdejší intenzivní přátelský kontakt s J. H. Kocmanem, který se již v té době definitivně soustřeďoval na aktualizaci „sensitivity papíru“ a možnosti konceptuálně přehodnotit tradiční knihařské kvality. Asi se též nezmýlíme v dojmu, že přitom Marianovou snahou byl na první pohled pravý opak. Neboť Kocmanovy knihy byly v souladu s jeho záměrem krásné a dokonalé – Pallovy na první pohled ošklivé a technologicky nedokonalé. A tak tvořily v brněnském konceptuálním okruhu sedmdesátých a osmdesátých let vlastně jakýsi dialektický protiklad. Zároveň si ovšem musíme uvědomit, že Palla volil své materiály a nástroje skoro stejně adekvátně jako záměrně knihařsky vzdělávaný Kocman. Palla nemohl dosáhnout kocmanovské profesionální dokonalosti, ale mohl dosáhnout záměrně přesně zvolené nedokonalosti, začínající již volbou balicího papíru. A text na první straně, pokaždé napsaný na psacím stroji, byl přesnou lapidární referencí k určitým situacím, jak jsme autora citovali – a tak je teprve verifikoval a subsumoval do světa umění. Když do něj patří Kocmanovy krásné knížky, proč by do něj stejně tak nepatřily ty „nepěkné“ Pallovy, když jsou s nimi vlastně komplementární, neboť komplementární jsou jejich estetiky... A kromě toho jsou Pallovy knížky optimálním zhmotněním autorova jedinečného, specifického konceptu, v němž se knížka stává odkazem k okolnostem, za kterých vznikala – a byla to komunikačně mnohem komplexnější forma než pouhá textová zpráva! Je to kniha, byť ostatní listy, kromě titulního, jsou samozřejmě prázdné, ale reprezentují samu formu knihy, to je také součást jejího poselství. A struktura této knihy je de facto novou variantou základního konceptuálního vzorce mnoha pallovských realizací – vztahem mezi určitou vizuální formou a textovým komentářem... V kontextu brněnského konceptuálního okruhu, v němž byly různé typy autorských knih důležité nejen pro Kocmana, ale do značné míry i pro mne či pro Dalibora Chatrného, později i pro Pavla Holouše nebo Vladimíru Sedlákovou, není divu, že se též Marian Palla na samém počátku osmdesátých let několikrát také zamýšlel nad samou možností formulovat knihu jako vztah přítomných a nepřítomných listů papíru. Také on chce uchopit knihu jako čistou ideu: *9 listů myšlené knihy posílám přátelům, aby zůstala zachována myšlenka, a zbylých 23 listů roznáším po Brně a okolí. M. P. 2. 11. 1981.* Tato myšlenka zůstala zachována na listu balicího papíru většího formátu. Ale v tomto údobí vznikaly i další „čitelné knížky“, třeba *čaj / kámen / a ruka* z roku 1984, kde na pěti listech dochází autor až k jakési pointě: *čaj jsem uvařil ve větru / kámen jsem vykopal na poli / a rukou jsem pohladil psa – v době, kdy slunce bylo za ořechem // kámen jsem zvedl ze země / čajem jsem zalil trávu / a rukou jsem utrl kopřivu – v době, kdy slunce bylo za mruškou // čajem jsem polil kámen / kámen jsem ponořil do čaje / a rukou jsem zabil mravence – v době, kdy slunce bylo za růžemi // kámen jsem hodil na koleje / čaj jsem vylil do studně / a rukou jsem pohladil ženu – v době, kdy slunce bylo za plotem // čaj jsem vypil / kámen jsem zakopal / ale ruku jsem nepochopil – v době, kdy slunce bylo u lesa.* Řazením

sekvencí, které jsou evidentně autentickým raportem určitého dne, se stejně jako v některých dalších případech dostává Marian na pomezí básnického textu a konceptuální reflexe (což je zkušenost, kterou potom o dobrých deset let později přehodnotí ve svých kratičkých, lapidárních básních z knihy *Kdyby byl krtek velké jako prase*). V souboru textů *Kámen a dřevo* z roku 1982 popisuje situace jednotlivých nalezených, úplně obyčejných větví nebo kamenů. Jako důležitou informaci zaznamenává jejich vizuální podobu a situaci v nejbližším okolí – ovšem důležité je právě toto vytržení úplně obyčejných, ničím nepozoruhodných objektů a jejich prezentace jako informace umělecké. Sám v úvodní pasáži píše: *Je to záznam, jak jsem viděl kamení a dřevo a nezvedl jsem je. Trvalo to asi půl roku, šel jsem na pole / do lesa, na cestu, / sedl si před kámen a popsal ho tak, jak jsem ho viděl, a ne podle toho, co jsem o něm věděl. Každý kámen nebo klacek si vyžádal jednu cestu a chvíli soustředění. Víím, že text říká málo, ale možná, že to není ani podstatné.* Několik charakteristických příkladů: *Kámen na poli – velký asi 4 cm x 3 cm, hnědý, kousek je zakryt malými listy, tvar má mírně nepravidelný... Kámen na louce – asi ho sem někdo přinesl, velký asi 15 cm x 20 cm x 10 cm, z poloviny zarostlý travou, šedý, na povrchu je škrábnutý... Klacek v křoví – velmi tenký, vyčuhuje z křoví asi 20 cm, má průměr 1 cm, je tmavě červený s menší větvíčkou... Klacek na louce – velmi silný, jeden metr dlouhý, leží na vrcholu hromady dřeva. Kůru má světlejší a rozpraskanou. Má několik menších pahýlů... atd.*

Již v katalogu k výstavě v Galerii Na Bidýlku jsem také zmiňoval, že celé Pallovo myšlení do té doby je myšlení v paradoxech a má v tom blízko k zenovým koanům. Ale stále si také myslím, že Palla je pořad umělcem naší, euroamerické tradice, i když má blízko k některým fenoménům japonské kultury... Právě v tom, že se začleňuje do sféry konceptuálního myšlení, že komunikuje na stroji psanými a přátelům rozesílanými texty, které obohacují sféru umění o mimořádně subtilní, ale stále identifikovatelnou kategorii. Již v jeho raportech měly důležité místo kameny, větve a hlína, čaj jej také provází od prvních zápisů – ale nezapomínejme, v brněnském okruhu to může znamenat i spříznění s Kocmanem, který je jistě „čajomil“ i „čajopil“ par excellence, ale jinak je to umělec výhradně naší tradice, který čaj nechal vstoupit (i) do svého díla. A u Mariana Pally byla situace podle mého názoru sice složitější, ale v podstatě příbuzná – čajem začal „malovat“ první obrazy, které postupně vznikaly po těch minimálních akcích a textových raportech o nich, které jsem se právě pokusil charakterizovat. Nezapomínejme, že to byla skutečně stopa vizuálně hodně subtilní, nenápadná, světlounká, navíc stopa čaje, do něhož byl většinou namáčen štětec; ze své podstaty jednoduchého, elementárního gesta umožňovala, aby se velice brzy stala repetitivní. Nádech a výdech, čára nahoru a čára dolů, tak vypadala řada obrazů, které vznikaly asi v polovině osmdesátých let. Také ty byly většinou spjaty – jak se s tím setkáváme u Marianových obrazů, kreseb i jiných artefaktů nejčastěji – s textovým komentářem, opět zaznamenávajícím okolnosti, za kterých vznikaly. Onen koncept vztahování se k určité situaci, okolnostem či minimálnímu ději, ať jej „způsobil“ autor sám nebo jej způsobil samotná příroda, a tedy tematizování těchto obyčejných, námi obvykle neregistrovaných dějů má tudíž v čajových obrazech svou novou podobu. Ve srovnání s předcházející radikálností redukce estetické složky nám to může připadat jako poměrně výrazný příklon k určité vizualitě, ale každý, kdo tyto obrazy viděl, si uvědomí, že je to prostě pro autora nová cesta, že to všechno nemá zase tak daleko třeba k lapidární „antiestetice“ autorských knih – je to způsob artikulace plochy obrazu, jenž vede ke vzniku repetitivní struktury podobné, jako byla objevem či přínosem minimalistické hudby. Obecný vzorec je jednoduchý, jeho opakování je ovšem spjato s individuální motorikou autorovy ruky, resp. celého jeho těla.

Základní vzorec je potom de facto „interpretován“ těmi nejelementárnějšími gesty, souběžnými liniemi, nejčastěji vertikálami. Možná to byla právě umělcova zkušenost z kontaktu s přírodním prostředím, co jej vedlo k začlenění nového fenoménu – autorova vlastního dechu. Všechno to vyžaduje jistě i velkou koncentraci, která byla v dřívějších reflexích minimálních činností a dějů přítomna dřív latentně – ovšem obecně můžeme říci, že vůbec uvědomění si důležitosti těch nejobyčejnějších projevů, které ovšem de facto verifikují naši existenci v její podstatě, také asi mělo přinejmenším jako jeden z předpokladů maximální soustředěnost, meditační pohroužení se do tohoto fenoménu samotného. V čajových malbách se stal tento aspekt skutečně důležitou složkou celého poselství a potom se v různých podobách ještě aktualizoval – připomeňme si alespoň celý cyklus objektů z archů kartonu, postupně omotávaného provazem, a s tím související nádhernou akcí, rozvedenou do podoby výstavy Namotávání provazu v Galerii Jaroslava Krále Domu umění města Brna roku 1994 – tam autor celé téma rozvinul do podoby namotávání, jehož výsledkem byl vystavený objekt, který potom ke konci výstavy zase rozmontoval. U čajových maleb a kreseb umělci evidentně velice vyhovovalo, že zase nějak uplatnil materiál naprosto všední, každodenní, že vlastně zase do světa umění „vnutil“ něco, s čím se každodenně setkává skoro každý z nás – ale on jediný dokázal, že obyčejný, stále vařený, pitý a vylévaný čaj se stal médiem umělecké komunikace. A k tomu všemu je to něco, co nás skutečně a nezprostředkovaně spojuje s mimoevropskými kulturami, především s Čínou a Japonskem (pár roků předtím se Marian dokonce začal učit japonsky), takže vztah a hledání vazby k tamějšímu kulturnímu kontextu – měli bychom říci v takové podobě, jak jsme se o ní dovídali a chtěli dovídat především, ať šlo o zenový buddhismus, meditační praktiky či třeba kaligrafii – byly pro něj tehdy skutečně důležité. Již ke kaligrafii samotné, třeba v podobě jakéhosi minimalizovaného syntaktického vzorce, třeba jistě můžeme pallovske čajové obrazy a kresby s jejich maximální koncentrovaností skutečně vztáhnout. Autorův stálý kontakt s čajem vedl k tomu, že jej uplatnil i v akcích, třeba tak minimálních a soustředěných, jako bylo občasné polévání kamene, položeného na silný ruční papír, čajem. Samozřejmě můžeme uvažovat, má-li to blízko k nějakým čajovým rituálům, ale zrovna tak to má blízko k umělcově trvalé snaze učinit tématem svého umění ty nejuvedněnější objekty a činnosti, co nejbližší tomu, co musel dělat utilitárně.

Jaká byla další cesta Pallova stále konceptuálního díla, jehož sémantické determinanty byly opět, stejně jako o deset či patnáct let dříve, vymezeny vztahem obrazové a textové složky? Různé operace s malbou a obrazem samozřejmě vystřídaly – jak jsme právě zmínili – v detailech různá, ale v podstatě skladebně velice podobná řazení stop uvařeného čaje, jež můžeme vnímat jako možné varianty minimalistických skladeb vizuálních. Postupně se ale umělcův zájem začal obracet k dalšímu médiu, které bylo také nasnadě, stále přítomné, stále k dispozici... Úplně samozřejmě pro člověka, který má za domem zahradu a chodí na procházky do polí. Možná to byl materiál ještě méně umělecký než člověkem uvařený čaj. Ano, byla to samotná hlína, která byla v zahradě, ale také na všech polích za onou zahradou, kterou znali všichni přátelé, kteří tehdy Mariana rádi v Rousínově navštěvovali. Takže dalším médiem umělcovy práce se stala hlína – a zase díky ní dokázal jak artikulovat určitý lapidární, skoro bychom mohli říci minimalistický útvar, tak strukturu obrazu. Musím se přiznat, že mimořádně jsem si oblíbil Marianovy první trojrozměrné objekty z hlíny – ty sice nemohly vzniknout z každé hlíny sebrané na poli, bylo třeba si opatřit hlínu prosetou, jaká se užívá třeba na keramiku, a z ní potom umělec zase svými vlastníma rukama, vlastními prsty formoval jednoduché útvary. Vypadá to a působí

to jako sui generis parafráze minimal artu – základní minimalistické formy, většinou různé destičky a hranoly, případně koule, parafrázované v komorním měřítku na stole... Vidíme nepravidelnosti tvarů, vznikajících pochopitelně záměrně „od oka“, zaoblené hrany, stopy doteků autorových prstů – výsledek je tedy jednak vědomé parafrázování či perzifilážování forem, které jsme obdivovali v minimal artu... Tady byly transkribovány do něčeho úplně obyčejného, co bychom měli udělat taky. Ale pozor, to je jeden aspekt celého díla – my si ovšem všimneme, že do každého objektu je vyrytý text. Zase tedy zde dokonale funguje pallovska konceptuální dualita vizuální a textové složky. A texty zase odkazují k okolnostem svého vzniku a tím jednotlivé artefakty vyčleňují, dávají jim významovou specifikaci: DNES se zdá být příliš obecné, ale de facto to rozevírá myšlenkovou cestu od DNES, kdy objekt vznikl, k onomu podstatně odlišnému DNES, kdy jsme se na něj zase podívali. Některé fungují jako rozvinutí tautologií – jak se liší objekt ZA DEŠTĚ od objektu PRAVOU RUKOU? Tyto objekty tvoří sevřený soubor, zřejmě vznikly v těsném časovém sledu. Další Marianovo úsilí máme dřív spjata s malbami hlínou, jejichž estetické i komunikativní možnosti rozvinul ještě v druhé polovině osmdesátých let i později. Malby hlínou jsou ovšem také příspěvkem k diskursu o možnostech monochromie, demonstrování jedné polohy, která je radikální zvoleným konceptem – zároveň ovšem mohou buď opět figurat v vazbě s pallovskými vepsanými texty, vztahujícími je k určitým okolnostem, situacím atd. Hliněné objekty a obrazy jsou vlastně další sémantickou nuancí umělcova základního konceptu formovaného vizuální a textovou složkou, přičemž od samého počátku osmdesátých let jsou reference k realitě kolem nás zbaveny jakéhokoliv hravého humoru i přehnaných estetických forem. Naopak, vždy znovu se ukáže, že to, co jsme považovali za esteticky nepřijatelné, se velice brzy (brzy znamenalo dřív skoro padesát let, ale v našich dobách to již může znamenat pouhé desetiletí, jak jsme mohli zažít u díla Vladimíra Boudníka) stane součástí naší estetické zkušenosti – lapidárně nám to připomenuly Pallovy autorské knihy. Když už se stala umělcovou tvorbou tak lapidární a přece diferencovaná monochromie, jako ji přinášela malba hlínou, bylo logické alespoň v některých cyklech zcela eliminovat textovou složku a soustředit se na samotné nanášení hlíny na obrazovou podložku a jako svůj čistý koncept realizovat pouze hliněné obrazy. Určitou dobu tak Marian Palla činil a přineslo to do jeho díla další aspekt, rozehrávání subtilní vazby mezi celou sférou malby (i malby monochromní) a jeho vlastní vizuální artikulací. Je to zase originální koncept i ryzí odkaz k tomu nejzákladnějšímu ve světě kolem nás, k samotné hlíně, s kterou jsme tak existenciálně spjata, ale většinou si to – naštěstí – neuvědomujeme. Textový komentář se objevil – kromě obvyklých pallovských referencí k obyčejným činnostem a dějům kolem – také v podobě JEN DECH A HLÍNA, jako rozvinutí samotné bytostné vazby člověka s vlastním, většinou samozřejmě nevnímaným dýcháním, poprvé tematizovaným v čajových obrazech.

Mezitím se ovšem odehrávalo ještě něco velice důležitého – Marian Palla realizoval svůj největší koncept, přesahující míru každého artefaktu, koncept velice podstatně zasahující do vnímání naší, československé výtvarné obce... Připomeňme si, jaká byla osmdesátá léta – v politickém ohledu znamenala evidentní liberalizaci, poznatelnou rok od roku i ve sféře výtvarného umění. Toho využívali zejména příslušníci tehdy nastupující generace, čerství absolventi vysokých uměleckých škol, především v Praze a Bratislavě. Mnozí z nich usilovali o podobné umění, jaké bylo tehdy na postupu v západní Evropě... Pod egidami neoexpresionismu či nových divokých nebo transavantgardy se hlásila ke slovu nastupující výtvarná postmoderna, navazující na postoje některých architektů a samozřejmě také filosofů. V Praze se postupně zformoval



široký okruh mladých kolem Konfrontací (který svým pojmenováním zřejmě chtěl trochu asociovat nástup české materiálové abstrakce na samém počátku šedesátých let). Z tohoto širokého proudu se potom zformovala poměrně malá skupina těch, kteří se chtěli prosadit společně a kteří skutečně v různých modifikacích postmoderní myšlení představovali. Názvem Tvrdohlaví zase asociovali skupinu ze zakladatelských avantgard po první světové válce – Tvrdšíjné. V samotném názvu Tvrdohlaví chtěli charakterizovat své vlastnosti a jistě je otázkou, zda to musí být vždy vlastnost pozitivní, ale každopádně se k této egidě hlásili. A jakmile se jim dostalo poměrně značné publicity, rozvinul Palla něco, co vypadalo jako slovní hříčka a svým způsobem to tak skutečně mohlo i působit: proti Tvrdohlavým postavil Měkkohlaví! Nejlepší je citovat tento amalgam humorného a vážného:

*Dne 19. 11. 1988 byla ustanovena skupina MĚKKOHLAVÍ s tímto programem:*

- 1) Členové skupiny Měkkohlavých nenávidí členy jiných skupin.
- 2) Svými díly chtějí Měkkohlaví dojmát.
- 3) Členové skupiny vytvářejí co největší množství uměleckých děl, aby o nich nikdo nemohl říci, že nic nedělají.
- 4) Měkkohlaví nesmí zásadně malovat choboty. Toto právo je vyhrazeno pouze pro předsedu skupiny.
- 5) Členové skupiny chtějí stále vystavovat, aby byli populární. Budou vystavovat přednostně tam, kde víc zaplatí.
- 6) Měkkohlaví se hlásí hrdě ke svému označení, protože zní pyšně.
- 7) Členové skupiny Měkkohlavých bezvýhradně obdivují svoji vlastní tvorbu, případně uznávají i tvorbu ostatních členů skupiny.
- 8) Členem skupiny se může stát v zásadě každý, koho si vybereme.
- 9) Všichni, kteří mají k programu skupiny výhrady, budou ostatními členy všemožně podporováni.
- 10 V případě nebezpečí se skupina Měkkohlavých okamžitě rozpustí.

*Dosavadní složení skupiny: předseda: Dr. Miloš Šejn, tajemník: Marian Palla, pokladník: Dr. Martin Klimeš, zapisovatel: Václav Malina, vlajkonoš: Milan Maur, interní teoretici: Dr. Ivona Raimanová, Dr. J. K. Čeliš, externí teoretici: Ing. Ivo Janoušek, Dr. Jiří Valoch.*

Podíváme-li se na jména zakládajících členů, uvědomíme si, že to jsou všechno mimopražští, ale pozoruhodní umělci, kteří většinou pracují s určitými konceptuálními reflexemi přírody. Konceptuální myšlení a reflexe přírody byly tedy základem. První a možná nejhezčí setkání proběhlo u Mariana v Rousínově: to již přibyli další umělci, jejichž tvorba je s přírodou spjata, především Karel Adamus a Jiří Šigut. Šigut také hned v Rousínově nafotografoval společný portrét celé skupiny, vzniklý sendvičovým překrytím vyfotografovaných hlav. Karel Adamus byl jmenován filosofem skupiny a díky tomu začal rozvíjet své parafráze taoistických textů, vztahované na sféru umění, čímž jedinečně navázal na Kolářova *Mistra Suna* – tato jeho sbírka potom dostala symptomaticky název *Měkké dno* a ještě více posílila vztah k zenovému myšlení. Ovšem podíváme-li se na jména čestných členů, uvědomíme si, že to jsou skutečně prvořadí umělci – Rudolf Fila, Dalibor Chatrný, Jiří Kolář, Radek Kratina, Ladislav Novák, Vratislav Karel Novák, Adriana Šimotová – a že všichni představují určitou "měkkou", ale nosnou variantu k dobovému mainstreamu, někteří rozvíjejí víc konceptuální způsoby uměleckého myšlení, ovšem naprosto individuálně (Fila, Chatrný, Šimotová), další reprezentují dřív své individuální programy, ale jsou spjatí s tím, co se formovalo pod egidou nové citlivosti v šedesátých letech. O tom, zda někdo je "měkkohlavý", rozhodli zakládající členové (a předpokládáme, že především hlavní iniciátor). Všechno se odehrávalo napůl jako hra a napůl vážně, ale Měkkohlaví

skutečně představovali důležitý fenomén. Konečkonců všichni umělci, které si Palla vybral, by se skutečně nemohli identifikovat s radikálním postmoderním gestem Tvrdohlavých a všichni měli něco společného, třeba ve schopnosti reprezentovat jiné kvality, než představovala nastupující postmoderna, a to jako přinejmenším stejně nosné či živé. V každém případě Palla vyvolal skutečně řadu aktivit (I. autodafé uměleckých děl, iniciované Milošem Šejnem na den jarního slunovratu 24. června 1989 na jeho oblíbeném Zebíně u Jičína, Měkkfest '89 se konal 4.-6. srpna 1989 na horské chalupě Ivony Raimanové v Rudolfově u Liberce; Raimanová se také nadlouho se skupinovou aktivitou identifikovala – uváděla pražské výstavy jednotlivých Měkkohlavých) a především demonstroval, že není živý pouze jeden proud současného umění, že jsou i jiné možné postoje. A celé to byl zároveň velký koncept Mariana Pally, který tím také potvrdil, že si je kontextů své vlastní práce dobře vědom, že nežije uzavřen do své vlastní klauzury. Již brzy po založení skupiny se Měkkohlaví také rozhodli, že k dvacátému výročí jim bude uspořádána společná jubilejní výstava Národní galerií v Praze ve Valdštejnské jízdárně, pro kterou hned vytvořili plakát s kolektivním portrétem a datem konání výstavy.

V jistém smyslu nás může překvapit, že jsme dosud neměli příležitost zmínit se o nějaké sféře Pallovy tvorby, jejímž základem by byla zkušenost hudební... Vždyť hudba v podobě profesionálně kvalitního ovládnání hry na kontrabas byla jediným uměleckým oborem, ve kterém se profesionálně školil a ve kterém profesionálně patnáct let působil jako člen orchestru brněnské opery. Skutečně to dost dlouho vypadalo, že Mariana možnost inovovat hudební výraz nezajímaly a nezajímají... Přitom třeba víme, že někteří členové hnutí Fluxus, kteří vystoupili s nejradikálnějšími proměnami hudebního vystoupení, někdy i hudební notace, byli v té době také de facto profesionálními hudebníky... Ale u Mariana zřejmě byla většina jeho uměleckých zájmů spjata s vizuální kulturou, i když, jak víme, poslouchal novou hudbu v jejích různých názorových variantách, poslouchal také různé avantgardní podoby rocku, ale to vše se reflektovalo dřív v jeho vizuálních realizacích. Ve správnou dobu ovšem nakonec došlo i na vlastní hudbu a byla stejně krásná jako jeho jiné koncepty, ale pro většinu posluchačů byla svou zvukovou i materiálovou neobvyklostí možná stejně obtížně přijatelná jako jeho nejradikálnější obrazy a texty. Ovšem pro toho, kdo měl určitou praxi s novou hudbou nebo byl schopen přistoupit k poslechu hudby úplně bez tradičních předpokladů, mohl být poslech skupiny Florian skutečným zážitkem zvukovým i vizuálním, protože tato „hudba mlhy a skotu“, jak ji sami vystupující označili, byla pochopitelně i vizuálně atraktivní akcí, samozřejmě se zaměřením do sféry, která byla blízká pallovským zájmům o věci nenápadné, marginální, patřící do obyčejného života kolem nás. Od léta 1989 vystupovala po několik let v tomto obsazení: symptomaticky ji tvořili tři originální výtvarníci, spjatí s brněnským okruhem – Petr Kvíčala, který rehabilitoval pro výtvarné umění osmdesátých let ornament (a jenž v té době měl i vlastní skupinu, jejíž doménou byly jeho jednoduché repetitivní texty a lapidární rytmické zvukové vzorce), Milan Magni, jehož doménou je radikální abstrakce, někdy na pomezí čisté monochromie, jindy s určitými skripturálnějšími záznamy, a Marian Palla. Nástroje nebo přesněji zvukové zdroje můžeme citovat třeba podle katalogu jejich vystoupení na rakouském výtvarném i intermediálním sympoziu Hammerschlag '91: Petr Kvíčala: kameny, sláma, dřeva, voda, zelenina, peří, vlasy... Milan Magni: dechové nástroje, dřeva, sláma, voda, pruty, magnetofon, kameny... Marian Palla: citera, železné tyče, dřeva, kameny, voda, psychotronická ruka, peří, vlasy... Jako naprosto laický, ale zaujatý milovník nové hudby již od šedesátých let musím říci, že tak jako Florian nezněla předtím ani potom žádná kapela.

Důležitou součástí samozřejmě bylo také samo vystoupení, možnost vidět, jak jednotlivé zvuky vznikají. Takže obě složky, vizuální i zvuková, byly naprosto propojeny, amalgamovány... Ale kromě toho se před námi otevřela skutečně nová zvuková sféra, podmíněná zejména zvolenými zvukovými zdroji... Nikoliv náhodou mělo skoro při všech vystoupeních Florianu mimořádně důležitou roli seno – s tím lze dělat zvuky velice jemné, tradiční nástroje nebo třeba magnetofon přinášely do celku každé improvizace určité akcenty, ale asi nejdůležitější byly takové nástroje jako kusy kmenů, větve, železné tyče a především to seno, tedy objekty, které vizuálně různým způsobem dominovaly, ale mohly samozřejmě být zdroji zvuků velice nenápadných, ale pro posluchače právě tím překvapivějších. Základem byl vztah mezi touto subtilní zvukovou složkou, vyžadující i značnou koncentraci posluchače, a vizuálně atraktivními kumulacemi spousty většinou přírodních materiálů na místě, kde se hrálo (z povahy věci vyplývá, že podium nebylo vždy místem optimálním) – ale zase souvisela celá vystoupení s těmi skutečně primárními zkušenostmi každého z nás, stejně jako tomu bylo v Pallových akcích a textových záznamech vtažujících do světa umění velice obyčejné, zdánlivě banální, ale pro lidské bytí určující vztahy a zkušenosti. Trochu výjimečné bylo vystoupení Florianu v Domě umění města Brna – samozřejmě dominoval fakt, že dva z účinkujících skutečně po celou dobu vystoupení jezdili v hale Domu umění na normálních jezdeckých koních, zatímco Magni se houpal na koni dřevěném. Poprvé v dějinách moderního umění se tak do brněnského svatostánku dostali skuteční živí koně, kteří vyvolávali u někoho nadšení, u někoho zase strach nebo pohoršení. Tomu, kdo trochu sledoval dějiny umění dvacátého století, to pak připomenulo, že protagonistu italského arte povera Jannis Kounellis vystavil roku 1969 v římské Galleria L'Attico asi desítku živých koní. Vystoupení Mariana Pally a jeho přátel můžeme tedy vnímat i jako určitou novou, již hravější parafrázi této realizace, která skutečně vešla do dějin umění. Snad bychom také neměli opomenout, že tomuto vystoupení s živými koňmi předcházelo již vystoupení s živými hady škrty, tuším krajtami, ve stejné významné kulturní instituci, takže zapojení živých spolutvůrců se stalo součástí některých vystoupení Pallovy kapely. A není zase jistě náhodou, že to jsou, přes všechnu neobvyklost pro většinu z nás, de facto normální reprezentanti světa živé přírody, které současná civilizace sice zapudila, ale měli by patřit k naší zkušenosti s okolním světem. Takže se opět dostáváme k tomu, jak se Marian Palla snaží reflektovat – být v poněkud radikálnější ozvláštňené podobě – primární vztahy člověka a přirozeného světa.

Velice brzy po politických změnách v naší zemi se rozhodli manželé architekti Velkovi, že budou realizovat pravidelný – sezónní – výstavní program ve skutečně krásných prostorách barokní sýpky, ležící v polích skoro uprostřed mezi Vlkovem a Osovou Bitýškou na okraji Českomoravské vysočiny. Po řadu let to byl magnet nad jiné, především na vernisáže, ale i v průběhu konání výstav nás tam zajíždělo skutečně veliké množství. Velkovi hned roku 1993 nabídli termín také Marianovi – měla to být a také to byla jeho první retrospektiva, počínaje ukázkami nejstarších obrazů a kreseb. Jeho nejnovější práci s hlinou v podobě obrazů, kreseb a komorních geometrických objektů obohatily plastiky formátově nekomorní, možná již vzniknuvší právě s vědomím připravované výstavy v prostorách skutečně velikých. Zkušenosti, které měl umělec s hlinou a jinými přírodními materiály, větvemi, senem, slámou, přehodnotil v prostorových objektech – u některých dřív dominovala záměrná neformálnost či odmítání nějakých rigidních estetických pravidel, jako třeba v cyklu Slimáci z roku 1993, kteří jako by v jiném materiálu a v jiném měřítku revokovali „neohrabanost“ pallovskeho psacího rukopisu, ovšem naše estetická zkušenost je již tak proměněná, že je lehce akceptujeme jako novou kvali-

tu. Aktualizací nalezených přírodních forem mají možná tyto plastiky i něco společného s umělcovou hudbou. Hlína se ovšem uplatnila i v konceptuálnější koncipovaných realizacích, kde se například dostávala do kontaktu s papírem v podobě parafrází autorova oblíbeného fenoménu, knihy. Tady se ukázalo, že kniha je skutečně pro Pallu jakýmsi „kulturním archetypem“ a že se k ní jako k určité kodifikované formě stále vrací, i když jsou jeho parafráze vždy jinak radikálně odlišné od „normální“ knihy. Ale právě díky tomuto ozvláštňení se ukazuje nejen myšlenková novost a radikálnost umělcovy parafráze, zrovna tak se tím – jen zdánlivě paradoxně – stvrzuje význam knihy jako fenoménu v našem kulturním kontextu i smysl celé její inovace, kterou představovaly a stále představují autorské knihy v nejrůznějších podobách. Již jsme si připomenuli nejvýznamnější podobu, jaké autorská kniha v díle Pallově představovala, pokusili jsme se i o srovnání dvou protikladných, či možná přesněji komplementárních přístupů u dvou blízkých přátel z brněnského konceptuálního okruhu – J. H. Kocmana a Mariana Pally. Také u realizací s hlinou vidíme, že pro Pallu, pokud jde o parafrázování klasického knižního bloku, skutečně neexistují žádná omezení, knihu vytvoří třeba svázáním listů papíru provazem nebo jejich proražením kusem větve. Určitý záznam je tak spojen do nového, vyššího celku a často propojen s mazáním hlinou. Tento proces, tento zásah nás co nejbezprostředněji vztahuje ke světu kolem nás, ke hlině, po které bychom měli normálně chodit, ale která se mezi tím stala něčím, co z našeho každodenního života skoro vymizelo. Když Marian Palla dělal a vystavoval své hliněné obrazy, kresby, knihy a plastiky, jako by i za nás obnovoval tento vztah k něčemu, co bylo neodělitelnou součástí profánního světa kolem nás, ale co nás zároveň může přivést k novému, celostnímu vnímání jednoty člověka a přírody. On samozřejmě jako umělec má své omezení, musí komunikovat formou určitého artefaktu, byť třeba maximálně konceptualizovaného, má ale přinejmenším tu přednost, že svou intuicí umělce i díky jedinečnosti svého tvůrčího nasměrování od samotného počátku je vůbec takové reflexe schopen, zatímco většina dnes populárních umělců dělá pravý opak: vztahuje se k umění samotnému a v jeho rámci objevuje nové, dosud nevidané dílčí informace a sdělení, ať již mají podobu poselství ryze estetického nebo třeba sociálního.

Shodou okolností, které nejsou z hlediska dnešní situace koneckonců nejpodstatnější, byla tato první retrospektiva v Galerii Sýpka také umělcovou retrospektivou zatím poslední. Všechna díla, která jsem dosud ve svém chronologickém přehledu zmiňoval, de facto byla od té doby nedostupná, prakticky nebylo možné se k nim vůbec nějak vracet. A protože se s tím smířil sám autor, který dál komunikoval a vytvářel nové věci, zdálo se, že právě tato nejradikálnější díla, která se velice osobitě podílela na celém kontextu československého konceptuálního umění, postupně upadnou v zapomenutí a že Marian Palla bude autorem stále početnějších knih a občasných výstav nových obrazů, případně nových akcí. Opavská výstava není nic proti tomu, jejím cílem je pouze rehabilitace velice originální a dosti obsáhlé i časově neopomenutelné kapitoly autorova díla. Postupem času se ovšem jeho poetika modifikovala, především v textech se pro něj stal velice charakteristickým humor, jenž je na jakémsi pozoruhodném pomezí skutečné reflexe a hravé perzifláže. Zvláště u básní ze sbírky *Kdyby byl krtek velkej jako prase* si uvědomíme, že nemají tak daleko k paradoxům dřívějších typů Pallovy tvorby, které se trochu blížily zenovým koanům, ovšem hovorový jazyk a občasná banálnější pointa je přibližuje většímu množství čtenářů. V obrazech z let 1995–1998 se zase vrátil k humorným slyžetům svých výtvarných prvopočátků, ovšem nelze opomenout, že dominantní figurální motiv, opět záměrně využívající naivizující formální stylizace, je vždy malován hlinou – takže se nejen váže k dávné poetice, ale zároveň je také nesen určitým

společným konceptem, jsou to „obrazy malované hlinou“. A samozřejmě se v těchto malbách stále uplatňuje typicky pallovska vztahovost vizuální a textové složky, včetně nyní dominujícího podpisu.

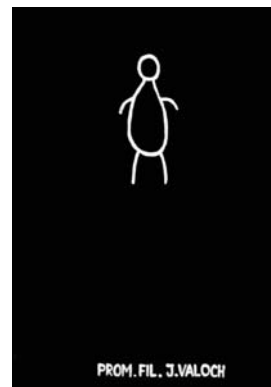
Přímou souvislost s autorovými nejradiálnějším konceptuálními díly bez obtíží výsledujeme především v některých objektech, instalacích či akcích. Nejpůvodnější umělcovou akcí se stala zřejmě ta, kterou pojmenoval *Kámen do Evropy*. Při realizaci roku 1992 získala značnou publicitu – a také byla nesena hravým myšlenkovým paradoxem. Autor jej vyjádřil asi tak, že je tam když ne republika, tak alespoň kámen. Asi dvacetikilogramový kámen skutečně dovezl z Brna – s přestávkami ve Vídni a Salcburku – do uměleckého i symbolického centra Evropy, Paříže, kde jej vhodil do Seiny. Snad nejradiálnějším konceptem, reflektujícím změněnou sociální situaci, který také vyvolal adekvátní publicitu, byla realizace dvou variant billboardů (organizačně a finančně zajištěná galerií manželů Velkových) – obě byly textové, obě byly napsány umělcovým známým rukopisem. Na prvním mohli cestující po dálnici Brno – Praha i jinde číst: *CHCI PENÍŽE! Marian Palla* a číslo jeho účtu u Komerční banky. Mně to připadalo výborné, protože celé humorné či groteskní působení vzniklo pouze díky tomu, že autor naplno vyslovil, co ostatní více či méně umně skrývají pod různými jinými informacemi. Navíc paradox uzavřel tím, že asi po dvou měsících nechal vyvěsit komplementární text: *JIŽ NECHCI!* To jsou dva příklady, jak autor reaguje na určité nové společenské realie. Ve skutečnosti ovšem k jeho vizuální tvorbě patří také realizace mnohem komornější, rozvíjející onu linii nenápadných subtilních akcí. Na některých spolupracoval s Janem Steklíkem, s nímž se shoduje, že v postmoderní době a se zkušeností skutečně klíčových akcí, které oba realizovali v sedmdesátých a osmdesátých letech, je nyní již nutná určitá vlastní distanc, zbavení se jakékoliv naléhavosti výpovědi. Dobře to bylo patrné při společně realizované akci *Prádelna* (11. září 1996 – pro dějiny umění bychom měli zaznamenat, že tady byl prvním iniciátorem Steklík, kdy na obyčejné, žádnými expresivními významy nezátížené akci skutečně vyprali na nádvoří Galerie U Dobrého pastýře kousky prádla, které přinesli jednotliví návštěvníci; za pár dnů se pak vyprané vydávalo v Domě umění města Brna. Při zatím poslední společné akci *Vodovodní umění* (14. 12. 2004 - 23. 1. 2005, Dům umění v Opavě, tady zase první ideu přinesl Palla) demonstroval ředitel opavského Domu umění Martin Klimeš před návštěvníky vernisáže rozlévání vody, kterou umělci poslali z Brna poštou. Já jsem spolu s autory seděl v brněnské kavárně Švanda, odkud se přes mobil přenášel do Opavy můj zahajovací proslov. *Vodovodní umění* je také takový úplně „obyčejný“ koncept, reagující na fakt, že již bylo s vodou v různých podobách a skupenstvích děláno všechno složité, co bylo možno. Nyní tedy zbývá pouze možnost ji nechat normálně vylévat, jak se obvykle vylévá.

Program maximálního konceptuálního významového oproštění by postupně ztrácel na věrohodnosti, zvláště když mu dobový rámec již určitou dobu tvoří postmoderní pluralita. Postupná cesta k jakési postkonceptuální polymorfii, v níž by se propojily autorův smysl pro humor a otevřenost při práci s odkazy, parafrázemi a citáty, se bezpochyby objevila nejdříve v Pallových literárních textech a postupně se stala součástí celé jeho tvorby, včetně objektů, instalací nebo akcí. I tak samozřejmě zůstávají originální a jedinečnou součástí jak současného uměleckého kontextu, tak stále živé linie vlastního autorova tvůrčího usilování. Pouze ustoupila do pozadí naléhavost poselství, vystřídala ji jakási programová hra s určitými fenomény modernistického umění, resp. s jeho některými „ikonami“. Dobře jsme to mohli vidět při výstavě v Galerii města Plzně roku 2001 – právě tehdy publikoval Palla

svůj manifest *Dépasserismus* (dépasser, franc. předhonit, předjet, předběhnout, přerůst, převýšit) s motem *Pořád je co zarovnávat a uhlazovat*. V něm hravě ironizuje a parafrázuje samy modernistické manifesty a konfrontuje je se svým, který je sice jejich parafrází či perziflází, ale přece jen také vede zase k novým konceptům, ovšem již významově posunutým (koneckonců výstava sama měla název *Koncept pro mouchy*, takže se v něm objevil i sám termín koncept, i určitá distanc, kterou dnes autor považuje za nezbytnou – a já myslím, že oprávněně)... Samotný *dépasserismus* autor demonstroval například na faktickém, fyzickém zarovnání populární knihy o dějinách moderního umění na míru své vlastní publikované knihy, v minikatalogu k výstavě demonstroval postupné zarovnávání vlastního břicha tlakem na zeď, což je jistě hravá parafráze tělového umění, jak jsme jej poznávali v různých radikálních realizacích, podtitul *Pocta Yvesi Kleinovi* měl obraz *Malováno břichem*, který autor realizoval přímo na vernisáži jako živou akci. *Dvě je víc než jedna*, to byla zase instalace s podtitulem *Pocta Duchampovi a Warholovi* a tvořily ji dvě vedle sebe instalované lopaty, normálně zakoupené v obchodě. Tak s hravou ironií mohl spojit dvě z klíčových osobností moderny, u Duchampa připomenout princip transpozice nalezeného objektu do kontextu světa umění a evokovat jeho lopatu na sníh, když ji parafrázoval naším dnešním sériovým výrobkem, ale zároveň připomenul, jak dokázal Warhol serielním opakováním sekvencí obrazu vytvořit úplně novou kvalitu, možná nejdemonstrativněji ve svých zmnohonásobených Monách Lisách z legendárního obrazu *Tricet je lepší než jedna* z roku 1963.

Několikrát vytvořil Marian Palla obrazy, které bezprostředně reagují na zvolený interiér galerie, protože jsou na nich zaznamenány obrysy stínů světel, které byly nad nimi... Samotné místo a jeho charakteristiky se tak staly tématem – ale především jsou to obrazy, které nelze nikam přemístit. Jejich smysl, jejich hravý koncept spočívá právě v tom, že prostřednictvím jich samotných autor reagoval na konkrétní místa, konkrétní situace. Tak zase ironicky vypovídají o světě umění, o světě obrazů... Možná to jsou jediné obrazy na světě, které nelze ani prodat, ani věnovat, ani zapůjčit na jinou výstavu, vlastně ani uschovat do depozitáře. Musejí zůstat tam, kam je umělec sám zavěsil. Mám skutečně rád další, trochu spřízněný projekt, který se bohužel ještě realizovat nepodařilo – Marian Palla se ptá, zatím bezúspěšně, po galerii, v níž by bylo možné vystavit všechny obrazy, které tam jsou, obráceně, obrazem ke stěně, abychom konečně viděli to, co na žádné výstavě nevidíme – „žáda“ obrazy. Může to být nějaká stálá expozice, ale může to být i obyčejná výměnná výstava, která by se na určitou dobu proměnila ve výstavu Mariana Pally. Pochopitelně, byl by to jistě krásný projekt pro Národní galerii, nejlépe pro celý Veletržní palác... Tak uvidíme, zda se jej časem podaří někomu někde realizovat. Zase jde o koncept v podstatě velice jednoduchý a s celým autorovým dílem jej dokonale spojuje snaha prezentovat jako nové poselství něco, čemu nebyla dosud věnována pozornost, něco, co považujeme za nepodstatné, nedůležité, okrajové... K takovým fenoménům obrací tento umělec pozornost celého našeho uměleckého prostředí soustavně již čtvrt století. Zapomenutou či opomenutou kapitolu jeho životního díla jsem se pokusil nyní připomenout, aby se zase vrátila do obecnějšího povědomí.

Jiří Valoch





## Malovat písmena, nebo psát obrazy?

*Malba je zároveň podstatné jméno i sloveso.*

Joseph Kosuth

Nástěnnou malbu od brněnského výtvarníka a literáta Mariana Pally tvoří dva jednoduché obrazy – velká podobizna srdce a malá podobizna ptáka – a jedna napsaná výpověď *Velká láska a malý pták* pod nimi. Srdce i pták jsou zobrazeny nedbalou, dětsky naivní kresbou, bez morfologické a proporční exaktnosti; jsou to vlastně plochy omezené křivkami. Pták je obraz, protože reprezentuje ptáka, srdce je piktogram anebo ideogram, protože prostřednictvím obrazového znaku asociativně reprezentuje pojem lásky. Epigram (soubor fonetických znaků) je namalován rukou písmeny tištěné abecedy. Obdobně je tomu i na mnohých dalších Pallových výtvarných (anebo výtvarně-poetických) kusech. Na malbě *Broušení zubu*<sup>1</sup> umělec na bleďošedé ploše dvěma či třemi tahy štětce okonturoval plochu ve tvaru jakéhosi kříže z pilníku a zubu, na malbě *Jazyk je citlivější než noha* jenom vykrojil z podkladové plochy neuzavřenými křivkami tvary volně připomínající lidský jazyk a nohu. Tři malby se však liší funkcí epigramu: na první epigram konstatuje, na druhé popisuje, na třetí interpretuje. Výtvarní teoretici považují tuto polohu Pallovy tvorby za konceptuální. Proč?

Kořeny konceptuálního umění se obvykle hledají v tvorbě Marcela Duchampa, který se rozhodl zbavit umění do té doby nepostradatelného estetického aspektu a navrátit malbě intelektuální sílu, anebo jak řekl Joseph Kosuth, *dát umění jeho vlastní identitu*. Průkopníci konceptualistické iniciativy v anglo-americkém umění však svá východiska a pohnutky vidí složitěji. Přechod z optických pozic na konceptuální vnímali jako přirozenou reakci na akademický establishment, který zdegeneroval výtvarné umění na soubor řemeslných praktik a zobrazovacích konvencí, kalkulujičích s nedokonalostí a omezeními zrakové zkušenosti člověka. *Čím více malba spoléhala na ryze vizuální vjem, tím nižší měla být její poznávací hodnota*, formuloval kdysi problém Thomas Crow.<sup>2</sup> Přestože se výtvarné umění nikdy nerozešlo s myšlením, muselo se neustále podřizovat požadavkům praxe. Krize modernismu, do které nakonec vyústilo avantgardní hledání, si vynutila konceptualizaci nediskursivních uměleckých forem. Ta na jedné straně zrušila hranice mezi tradičními druhy, žánry a médii a na druhé straně způsobila zdiskursivnění uměleckých výpovědí, jež se záhy začaly chovat jako texty. Tuto strategii posvětil i aktuální diskurs humanitního vědění, který se též, zbaven metafyzických ambicí, začal vyžívat v transžánrových a intermediálních přesazích a dekonstruování čistých médií. Umění zdiskursivnělo a diskurs humanitních věd se začal podobat uměleckému psaní.

Kosuth vymezil svou konceptuální strategii proti zdánlivě avantgardnímu výtvarnému formalismu. Pejorativně ho nazval „estetickým cvičením“, protože formalismus se nedokázal rozejít s estetikou a sklouzl do formální dekorativnosti v rámci omezených možností média. *Formalistické umění a kritika uznávají takovou definici umění, která existuje výhradně na morfologických základech... Je tudíž zřejmé, že spoléhání formalistické kritiky na morfologii vede nutně ke sklonu k morfologii tradičního umění. A v tomto smyslu nemá tato kritika nic společného s vědeckou metodou anebo jakýmkoliv druhem empirismu. Formalistická kritika není nic jiného než analýza fyzických atributů jednotlivých objektů, které náhodou existují v nějakém morfologickém kontextu. To ale nerozšiřuje naše znalosti (nebo fakta) v chápání povahy nebo funkce umění. A nevypovídá to ani o tom, zda analyzované objekty jsou vůbec uměleckými díly či nikoliv, neboť formalističtí kritikové vždy obcházejí konceptuální prvek v uměleckých dílech.*<sup>3</sup>

Kosuth hlásal odluku umění a estetiky (na rozdíl od formalismu, který je naopak ztotožňoval) a od aktuálního umění očekával schopnost zpochybnit samu povahu umění; skutečně konceptuální umělec musí překročit hranice média anebo se ho dokonce zříct, a ne stylizovaně rozvíjet (nebo destruovat) morfologické danosti tradičních uměleckých médií. Jediný, kdo obě podmínky splnil, byl Duchamp: *První neasistovaný readymade Marcela Duchampa byl událostí, která umožnila pochopit, že je možné „hovořit jiným jazykem“ a přitom stále vytvářet v umění smysl. Prostřednictvím neasistovaného readymade umění změnilo své zaměření z formy jazyka na obsah. To znamená, že povaha umění se změnila z otázky morfologie na otázku funkce. Tato proměna ze „zevnějšku“ na „koncept“ byla počátkem „moderního“ umění i počátkem „konceptuálního“ umění. Veškeré umění po Duchampovi je (svou povahou) konceptuální, protože umění existuje pouze konceptuálně.*<sup>4</sup>

Poté co Kosuth určil původ a cíl konceptuálního umění, pokusil se načrtnout jeho historickou roli a definovat jeho podstatu. Rozšířil (nebo jen profázoval?) Hegelovu stadiální klasifikaci projevů absolutního ducha o umění, jež vstoupilo na scénu dějin po náboženství a filosofii, aby prozkoumalo svou podstatu, význam a funkci i samotný pojem „umění“. *Pro takovéto pojmání umění je podstatné pochopit lingvistickou podstatu všech uměleckých proposic, minulých i současných, a bez ohledu na prvky použité v jejich konstrukci.*<sup>5</sup> Z uměleckého díla se stala analytická proposice, tautologie, prezentující umělecký záměr v určitém kontextu: *Umění existuje jenom jako kontext, tj. jako svá podstata – nemá jiné kvality.*<sup>6</sup>

Zatímco umělecké avantgardy první poloviny 20. století experimentovaly s možnostmi jazyků umění, konceptuální umění obrátilo svou pozornost k diskursivnímu jazyku. Pojem, ztělesněn v konfiguraci písmen, nabývá na obrazech konceptualistů konvenční dorozumivací nebo metaforický význam. Vizuální hodnota známá z obrazů kubistů či lettristů, ustupuje hodnotě sémantické. Jakkoliv stylizovanou podobu může mít nápis v konceptuálním díle, je to především pojmová informace. Kosuthovy nápisy z neónových trubíc jsou v prvním řadě diskursivní výpovědi, texty, a až pak estetické objekty. Byla by interpretační chyba hodnotit je na základě estetických kvalit rukopisu nebo média. Podobně *Kupa jazyka (A Heap of Language, 1966, obr. 4)* od Roberta Smithsona je sice vizuální reprezentací skutečné kupy, ale protože je navržena z lingvistických termínů, je třeba ji číst jako diskursivní poselství odkazující k problémům filosofie jazyka i konceptuálního umění.

Z formálního hlediska i kunsthistorického kontextu je Pallovo vizuální umění skutečně konceptuální. Michá diskursivní symbolismus (slovo) s nediskursivním (obraz) ve prospěch významovosti prvního, není vybudováno na morfologických zákonitostech a rezignuje na vžitě zobrazovací konvence. Ignoruje řemeslo i estetiku a očividně spoléhá na vlastní kontext. Spíše než k exaktní lingvistické či geometrické linii konceptualismu, inklinuje k jazykovým hrám, jak je známe z Duchampových *readymade*. Pallův konceptualismus ale není příliš ambiciózní. Nechce testovat možnosti a limity média a vizuální reprezentace a už vůbec nehodlá tematizovat či dokonce řešit palčivé problémy dnešního světa. A nezajímá ho ani zkoumání a zpochybňování podstaty, významu, funkce a pojmu umění sui generis.

Marian Palla má zcela odlišné zájmy, cíle a strategie než většina konceptualistů. Poselství na jeho obrazech nebývá závažné, spíše banální. Vždyť kdo by hledal hlubší filosofické významy za indiciemi jako *Pokažený obraz* nebo *Je to malé, mohlo by se to ztratit*, což jsou typické Pallovy názvy. Epigramy Pallovy obrazů přímočaře odkazují na imanentní vlastnosti média (*Kresba čajem*) anebo traktují všední témata (*Chci peníze!*). Nejsou to ani chytré slovní hříčky ani tajuplná enigmata. Jsou to prostoduché formulace samozřejmých věcí, jevů

a vztahů, na kterých je půvabná právě ona samozřejmost. Palla klade otázky, jaké se od ortodoxního konceptualisty neočekávají. Ptá se, jako se ptají děti předškolního věku, mentálně hendikepovaní lidé nebo přírodní lidé při střetu se západní civilizací. Anebo zenoví mistři. Často ani nečeká žádnou odpověď nebo je odpověď obsažena v samé otázce. Umění klást sugestivní otázky dovedl do mistrovské dokonalosti a tato deviza se stala jedním z pilířů a zároveň poznávacím znakem jeho originálního literárního i konceptuálního jazyka.

Navzdory volbě naivních výrazových prostředků Pallovo tázání není naivní. Ačkoli kreslí asketicky úspornou a dětsky naivní kresbou, text, jenž ji doprovází (či už je vepsán do obrazu nebo tvoří jeho název), třeba bývá také mnohokrát prostoduše formulován, ji animuje a významově katapultuje do inteligibilních sfér. Jako v komiksu, ale bez ambice rozvíjet delší naraci. Častěji než dopovědět slovy to, co obraz není schopen bezprostředně sdělit, to, co je záležitostí následné interpretace (*Jazyk je citlivější než noha*), bývá jeho úlohou zdvojit vizuální informaci (*Broušení zubu*). Výpovědní síla obrazu je sice vzhledem k záměrné schematicčnosti kresby sama o sobě silná, její informační hodnota však roste v kombinaci s textem. Ikonické a lingvistické poselství jsou na Pallových obrazech v komplementární rovnováze, koexistují v ambivalentní závislosti. Přímochará komplementárnost, tj. vzájemná součinnost obrazové a textové složky, je typická spíše pro žurnalistické, masmediální a reklamní žánry a stala se též osvědčenou strategií pop-artové umělecké kultury. Palla má však s pop-artovou poetikou společnou snad jenom ironii. Jeho epigramy jsou téměř vždy humorně odlehčeny. Ačkoli mají blízko k rafinovanému humoru Duchampových *readymade*, nevysmívají se vkusu ani nepranířují konzum. Nejsou to „vizuální slovní hříčky“ (takto nazval Duchampovy *readymade* Octavio Paz) ani „operátoři“ transformace obrazových a jazykových prvků (Lyotardova interpretace *readymade*). A vůbec nejsou destruktivní – neničí významy ani hodnoty. Stejně jako u *readymade*, ani jejich význam není výtvarný, ale filosofický. Postrádají však polysémicitu, která je naopak pro *readymade* příznačná. Místo toho, aby si pohrávaly s významy, Pallovy epigramy zužují interpretaci očekávaným směrem, bravurně balancují na hranici mezi vtípným aforismem a otřepaným klišé. Žádná velká překvapení!

Marian Palla zcela podřídil své malování a psaní komunikačním aspektům jazyka. Působivé napětí mezi obrazem a slovem, založené na jednoduchých vztazích, sice nadbíhá mentální reflexi diváka, ne však jeho vkusu. Pallova estetika nespočívá na syntaktickém povrchu, tkví v pragmatické hloubce jazyka. Když na display starého notebooku maluje naivní figurativní motiv a svoje dílo pak nazve *Počítačová malba*, není to experiment s médiem, ale vtípná jazyková hra, hodná nápadu konceptualisty. A ocení ji také divák, protože její účinek nezávisí na znalosti uměleckého kontextu, ale na imaginativnosti a smyslu pro humor. Neuchází se o přízeň našeho vidění, nýbrž o laskavost naší mentální empatie.

Filosof Wittgenstein se prý zabýval myšlenkou napsat filosofickou knihu, kterou by tvořily pouze samé žerty. Jeho *Filosofická zkoumání* jsou zase prošpikována otázkami (jazykovými hrami), jež se ptají po věcech, které jsou zdánlivě jasné, a proto se na ně ptá jenom dítě anebo filosof. Mnohé z nich, třeba *Proč pes nedokáže předstírat bolest? Je příliš čestný? nebo Hodí se tato skvrna do svého bílého okolí?*, by klidně mohly být názvy Pallových „mluvících“ obrazů. V této souvislosti připomenou závažný výrok z téže knihy: *Bolí sme v zajatí obrazu. A nemohli sme uniknúť, lebo tkvel v našom jazyku a zdalo sa, že jazyk nám ho iba neúprosne opakuje.*<sup>7</sup>

Jsou snad nápisy na Pallových obrazech uvědoměním si naší bezmocnosti vůči síle obrazové reprezentace anebo dokonce strategickým úskokem přívržence prazvláštního konceptualismu, usilujícího rehabilitovat slovní výpovědi v dnešní

době nadvlády obrazů a ikonoclastů? Je v nich třeba vidět formu promyšlené obrany naší řeči před agresivními útoky obrazů, o které mluví W. J. T. Mitchell, a kterou zahájil právě Wittgenstein svými jazykovými hrami? Spíše to ale vše bude mnohem jednodušší. Jedno je však nesporné: Pallův konceptualismus, ač neortodoxní, není tak naivní, jak na první pohled vypadá. Moudře se tázat na obyčejné, zdánlivě samozřejmé věci, lhotejno zda prostřednictvím slov nebo obrazů, vůbec není lehké. A už vůbec ne zbytečné.

Jozef Cseres



#### Poznámky:

- 1) Epigram na Pallových malbách je zároveň jejich názvem.
- 2) Crow, Thomas: *Modern Art in the Common Culture* (New Haven/London: Yale University Press, 1996), s. 214.
- 3) Kosuth, Joseph: *Art After Philosophy* (1969), in "Art after Philosophy And After. Collected Writings, 1966–1990", (ed.) G. Guercio (Cambridge/Londýn: The MIT Press, 1993), s.17–18.
- 4) *Ibid.*, s. 18.
- 5) Kosuth, Joseph: *Introductory Note to Art–Language by the American Editor* (1970), in "Art after Philosophy And After. Collected Writings, 1966–1990", (ed.) G. Guercio (Cambridge/Londýn: The MIT Press, 1993), s. 40.
- 6) Kosuth, Joseph: *Introduction to Function* (1970), in "Art after Philosophy And After. Collected Writings, 1966–1990", (ed.) G. Guercio (Cambridge/Londýn: The MIT Press, 1993), s. 41.
- 7) Wittgenstein, Ludwig: *Philosophical Investigations* (New York: Macmillan, 1953), I:115







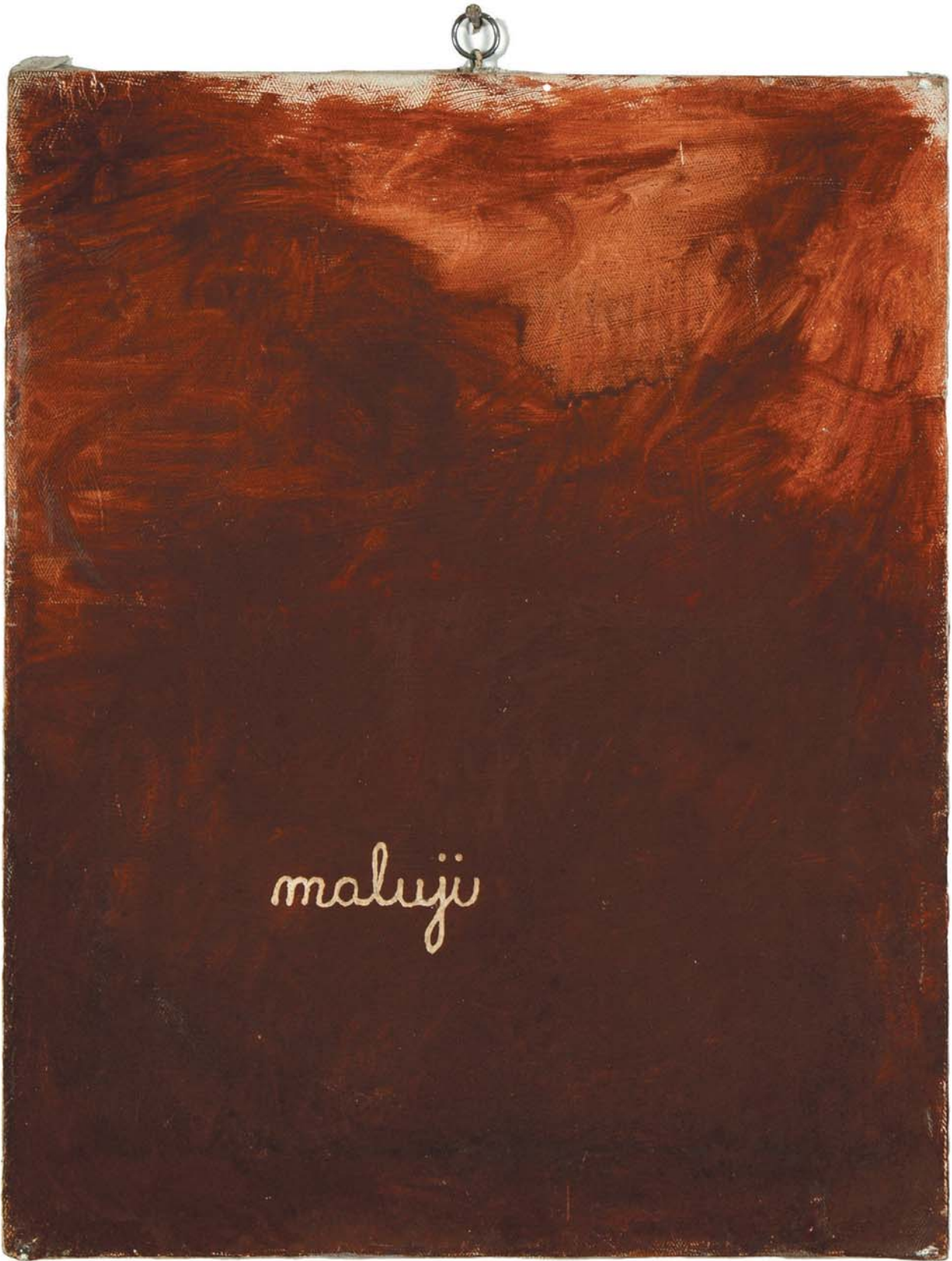
jáma připravena  
k vyhrabání

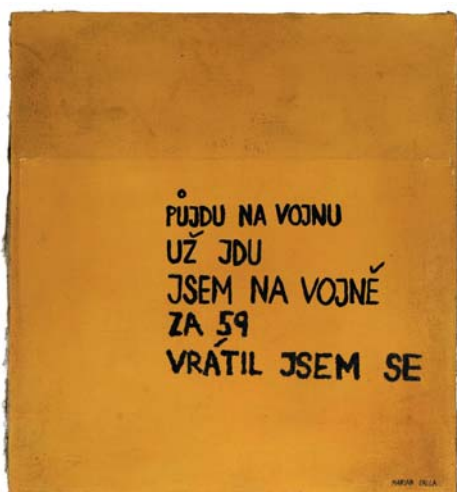
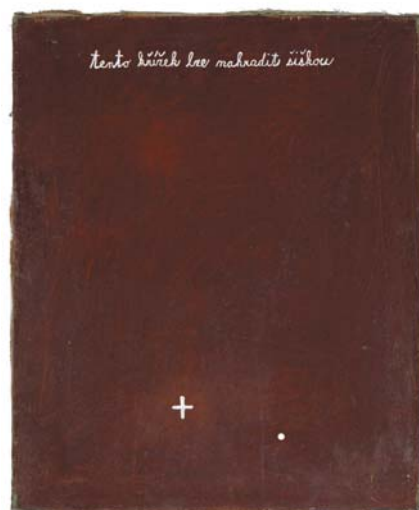
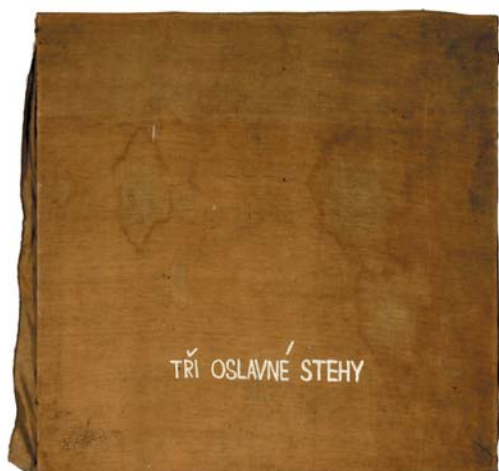
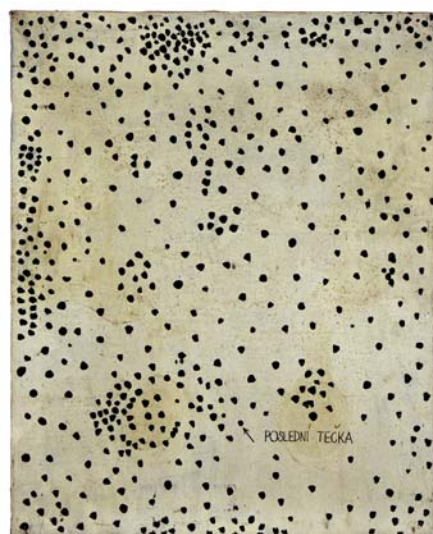
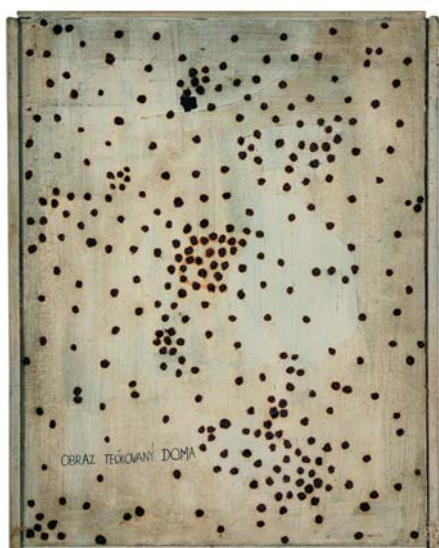
vyhrabaná  
jáma





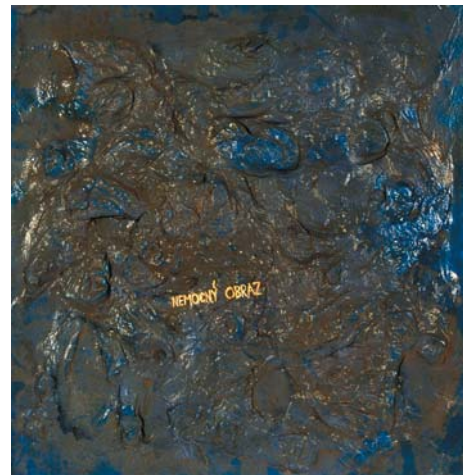
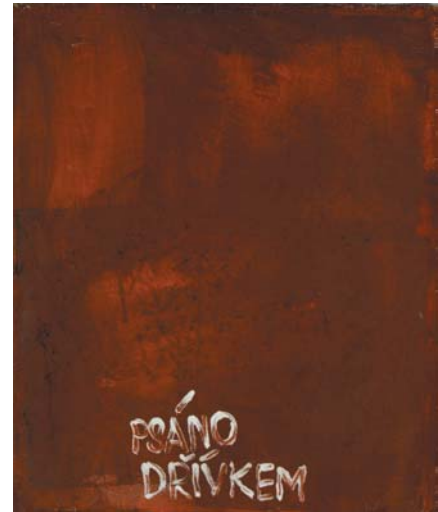




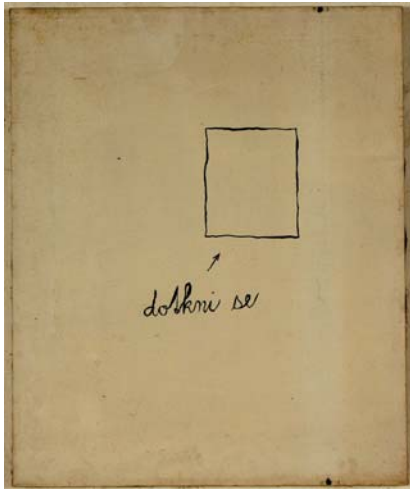








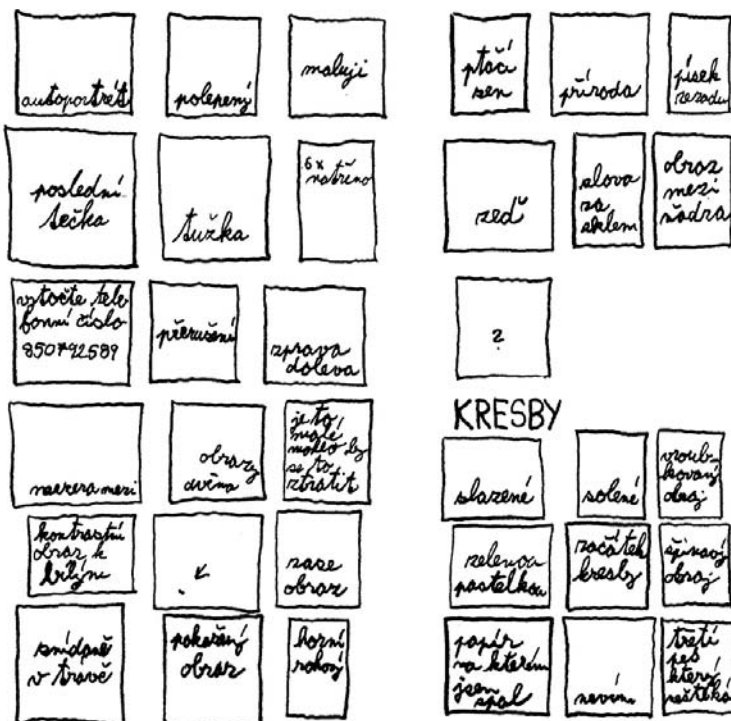




# katalog

M. R. 1980

## OBRAZY



## FOTOGRAFIE



## DŘEVA

smotáno  
dřevo na výlet,  
toto dřevo není  
něl bloud  
moje první  
pražské dřevo,  
dřevo přenosné  
dřevo na výstavu  
dřevo do postele  
dřevo do velké  
kapsy

## OBJEKTY

smeti

dne.....

dne.....

### Smlouva o pronájmu

Strany: Pronájemce - Marian Palla, V sídlišti 33, Rousínov okr. Vyškov  
Nájemce - JAROSLAV KVASNIČKA, KRÁLEHOVA 222/PO

Vše pronájmu - PRÁSKLINA - BEDNICKA A LATEX

I.  
Pronájemce M. Palla/dále jen M. Palla/uzavírá s nájemcem J. KVASNICOU  
/dále jen J. KVASNICOU/ dne..... smlouvu o pronájmu  
na..... PRÁSKLINA..... zhotovená M. Pallou.

II.  
M. Palla se zavazuje k předání díla J. KVASNICOU do osobního užívání  
na dobu 10 let. Dále se zavazuje, že nebude zasahovat do práva  
osobního užívání J. KVASNICOU po dobu 10 let. PO uplynutí nájemní  
doby se M. Palla vzdává vlastnického práva ve prospěch nájemce, pokud  
tento splní své závazky, vyplývající ze smlouvy.

III.  
Nájemce se zavazuje převzít dílo do osobního užívání na dobu 10 let  
a M. Pallouvi se zavazuje platit každý rok M. PALLA..... /počinaje 1980  
M. PALLA..... BEZ PLATBY.....  
Po uplynutí 10 let se nájemce stává vlastníkem díla. V případě nesplnění  
jakékoliv splátky je M. Palla oprávněn vyžadovat dílo zpět, bez  
povinnosti hradit předělné splátky.

IV.  
Nájemce dále prohlašuje, že je seznámen se stavem díla a v tomto stavu  
jež také přejímá. Za případné poškození či strátu ručí.

V.  
Obě strany prohlašují, že smlouvu četly a svůj souhlas potvrzují  
svým podpisem.

svědkové..... pronájemce M. Palla  
..... nájemce J. Kvasnička

### Smlouva o pronájmu

Strany: Pronájemce-Marian Palla, V sídlišti 33, Rousínov okr. Vyškov  
Nájemce - JAROSLAV HOVĚ, BABIČKOVA 54. BRNO

Vše pronájmu - OBRAZ - PŘEŠTĚK A BYRA  
KOMUNOVANA. TECHNICKA. NA PLÁTNĚ, BEZ RAMU

I.  
Pronájemce M. Palla/dále jen M. Palla/uzavírá s nájemcem V. HOVĚM  
/dále jen V. HOVĚ/ dne..... smlouvu o pronájmu  
na..... OBRAZ..... zhotovená/no,ou, M. Pallou.

II.  
M. Palla se zavazuje k předání díla V. HOVĚM do osobního  
užívání na dobu 10 let. Dále se zavazuje, že nebude zasahovat do  
práva osobního užívání V. HOVĚM po dobu 10 let.

III.  
V. HOVĚ..... se zavazuje převzít dílo do osobního užívání na  
dobu 10 let a M. Pallouvi se zavazuje platit každý rok M. PALLA  
V. HOVĚM..... /počinaje 1980. Po uplynutí 10 let se  
V. HOVĚ..... stává vlastníkem díla. V případě nesplnění jakékoliv  
splátky je M. Palla oprávněn vyžadovat dílo zpět bez povinnosti hra-  
dit předělné splátky.

IV.  
V. HOVĚ..... dále prohlašuje, že je seznámen se stavem díla a  
v tomto stavu jež také přejímá. Za případné poškození či strátu  
ručí.

V.  
Obě strany prohlašují, že smlouvu četly a svůj souhlas potvrzují  
svým podpisem.

svědkové..... pronájemce M. Palla  
..... nájemce V. Hově



NADECHNUTÍ



VYDECHNUTÍ



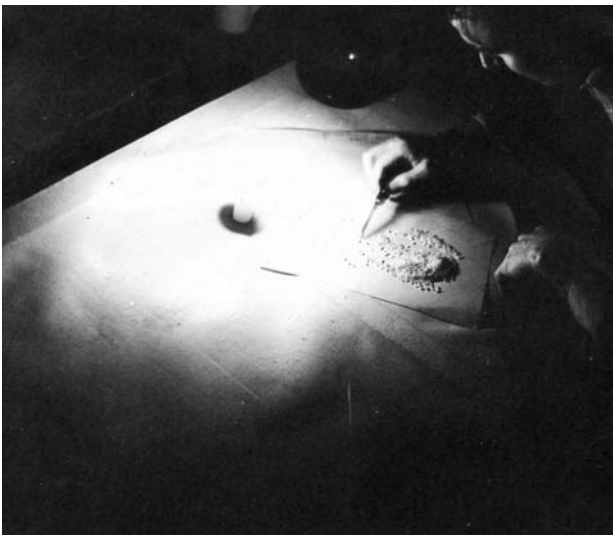
DNES



ZAMETAL JSEM SNÍH



NEVÍM



„Na tomto obraze jsem existoval dva dny a snědl 7799 zrněk rýže.“

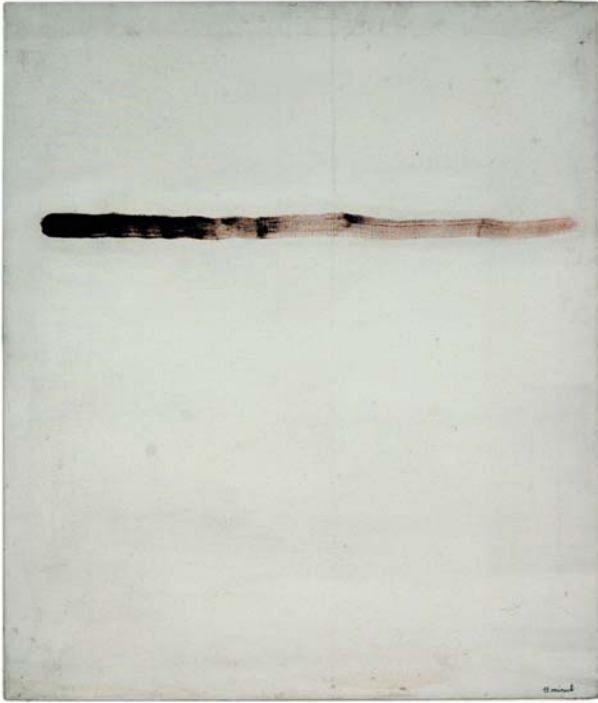




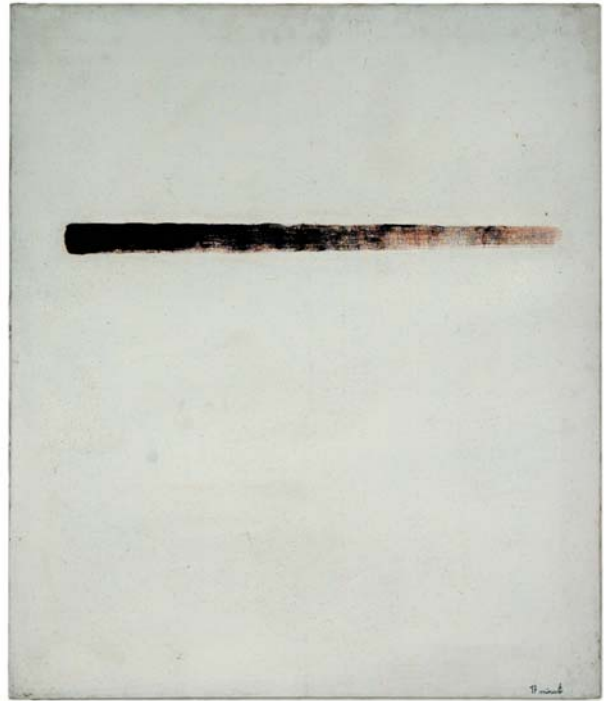
*Malování čar*



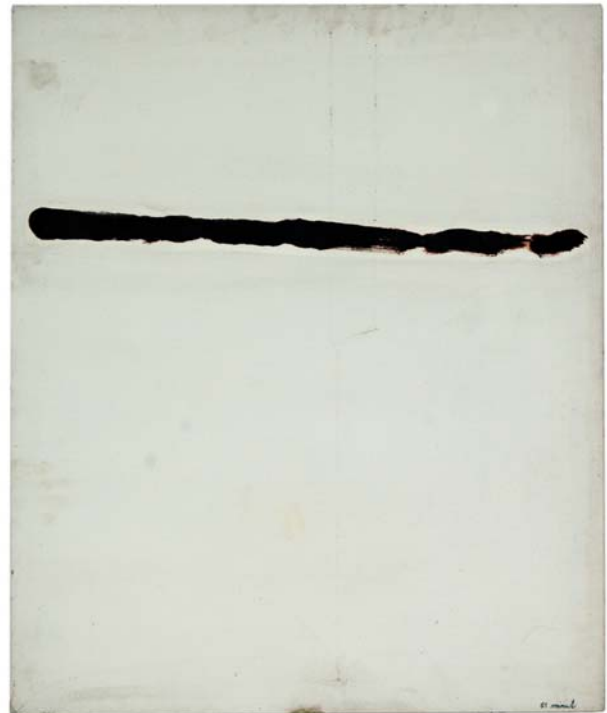
*Malování 24hodinové čáry*



11 minut



17 minut



61 minut



POMACKÁNO NOHAMA

jsem kámen do trávy a napil se čaje položil jsem na zem plátno, vzal jsem  
ruky kámen a umístil ho doprostřed, potom jsem kolem kamene roztíral hlínu  
jsem se piva a podíval se na větev asi půjdu spát sedám si do trávy a č  
abych zjistil, proč to dělám slyším sám sebe ohlazuji rukou kámen a vím  
to stačí zaznamenávám svůj dech při východu slunce zaznamenávám svůj de  
západu slunce můj dech mezi kamenem a dřevem vzal jsem obraz a kámen a  
jsem je na dvoře na zem a čekal přšelo zaznamenal jsem první vrstvu své  
dechu na plátno sloup ze dřeva pokrývám papíry na každou vrstvu nanáším h  
v rytmu dechu čekám, až uslyším ptáky mé ticho je i tichem hlíny polož  
jsem ruce na zeď posunul jsem si klobouk vyšel jsem ven a položil ruku d  
sněhu na stole mám černou kávu a za dveřmi sníh napil jsem se sedl j  
do sněhu a zaznamenal na kus papíru svůj dech popisoval jsem hlínu na pol  
černou tuší vzal jsem hrnek s čajem do ruky a napil se dnes jsem opět p  
ruku na stůl chtěl bych také někam rýt nehtem svou ruku jsem podřídil d  
a čekám mohu dýchat na různých místech, ale je to stejné jako dýchat na j  
to, co dělám, se obvykle nepovede čekám dech trvá čajová kresba ticha  
pták a kámen mají něco společného vidím vítr dech se pro mne stává tajem  
ryji kamenem do bílého papíru ohlazuji kameny a dřeva holou dlaní sedín  
vedle kamene dělám stále dokola jednu věc a čekám co se stane napil jsem  
piva důkazy jsou podezřelé pouze jsem a proto musím něco dělat souběžně  
trvání kamenů a mého dechu štěstí pociťuji v pokračování namotávám plátr  
papírové trubky je vidět slunce kámen je vždy tichý, hlína má v sobě pod  
ticho jako kámen namaloval jsem bílý obraz a nechal na něj padat sníh tí  
to jsou hlavně zvuky snažím se dělat věci, které nejsou krásnější, než po  
vlastní existence všechno je docela jednoduché, pokud se mi podaří zapomen  
to, co mne učili tento kámen nemůže být jiný, než jaký je někdy stačí vs  
od psacího stolu ohlazuji rukou kámen a vím, že je to všechno, co teď práv  
dokáži vidím strom, ale nevidím sebe vítr je dnes jiný nabral jsem do  
ruky nějaké svinstvo nesmím využívat stromu, abych ukázal na sebe ten s  
někde začíná, pokračuje a je ukončen a co já otázky pro mne byly důležit  
tehdy, když jsem potřeboval ujištění přešel vlak juki ga futeimas sko  
všemu jsem již přisoudil nějaký smysl, ale nevím proč čekám a dotýkám se  
hlíny nečekám na něco, čekám jen tak papíry pokrývám z obou stran, aby  
mohl objevit čas musím více chránit svou činnost před smyslem i to čekán  
a dech mi možná nepatří ještě si stále málo odporuji v samotném dechu je  
spousta estetiky věc, která vypadá, že je ukončena, není v pořádku dělat  
a nevědět hudba mi nahrazuje přítomnost a přece ji stále poslouchám sly  
děšť nejde jen o něco vymyslet, musím být také v tom polévám kámen čaje  
jsme tu dva čekám, až ráno vyjde slunce, abych se mohl podívat na trávu  
čekám, až večer slunce zapadne nikdy neide jen o obraz, podstata je i

NATÍRÁNÍ KAMENE SUCHÝM ŠTĚTCEM

13.12.1982

15.12.1982

16.12.1982

20.12.1982

21.12.1982

22.12.1982

27.12.1982

28.12.1982

3. 1.1983

4. 1.1983

10. 1.1983

11. 1.1983

12. 1.1983

13. 1.1983

M.P.

Vedu jednu „dlouhou“ čáru přes papíry, plátna, knihy..atd.  
Počal jsem ji 15.4.1980 na jednom kusu balícího papíru.  
Část této čáry zasílám i Vám

běž pod nejbližší strom a zastav se tam

Co zůstane

Po vyspání jsem odhodil deku a nyní se snažím, abych se jí  
několik dnů nedotkl a aby si tak mohla podržet svůj tvar  
co nejdéle.

29.4.1983

M.P.



4  
NEVÍM

Udělal jsem hrnec čaje a ponořil jsem do něho na chvíli kámen.

M.P.

CHVÍLE, KDY DECH VCHÁZÍ DO VĚTRU

Vystoupil jsem na kopec,  
obrátil jsem se po větru  
a pokračoval jsem v dýchání.

24.6.1984 M.P.

Cesta za dotykem

15.5.1983 v 22.30 hod. vyjíždím autobusem na Slovensko, dotknout se kamene. Ve 4.20 hod. přestoupím v Ružomberku na autobus do Liptovské Lužné a v raních hodinách vystoupím na hlavní hřeben <sup>nižkých</sup> Tater, kde se dotknu kamene. Pravděpodobný návrat do Brna - 17.5.1983 v 5.20 hod.

M.P.



Anketa

- |                   |                   |
|-------------------|-------------------|
| 1. Nemám nohy     | 6. Mám pět noh    |
| 2. Mám jednu nohu | 7. Mám šest noh   |
| 3. Mám dvě nohy   | 8. Mám sedm noh   |
| 4. Mám tři nohy   | 9. Mám osm noh    |
| XXXX              | 10. Mám devět noh |
| 5. Mám čtyři nohy |                   |

Zaškrtněte prosím jednu z pravděpodobných možností a zašlete  
laskavě na adresu: M.Palla, R.A.42, Housínov 603 01  
Výsledky budou zhodnoceny s znalými poštou. Děkuji

*Palla*

Devět bílých dnů

Každý den od 1.4.1983 do 9.4.1983 udělám někde jeden bílý  
bod štětcem a barvou. Na místě a čase nezáleží.  
Vznikne tak devět bílých bodů, které nebudou nikdy identifikovány  
a přesto budou existovat.

M.P.

Dotýkání se

Na menší plochu jsem položil vedle sebe  
kámen, dřevo a kus hlíny. Potom jsem  
přisunul hlínu ke dřevu tak, aby se oba  
jemně dotýkaly a provedl jsem první zápis.  
Po několika dnech jsem srušil toto dotýká-  
ní a přisunul jsem dřevo ke kamenu, po  
dalších dnech kámen ke hlíně atd.  
Vždy vznikaly různé polohy a dotky. Jde  
zde o konfrontaci skutečnosti a zápisu,  
kdy pro Vás byl určen tento zápis a skute-  
čnost zůstává u mne.

11.11.1982	hlína se dotkla dřeva
14.11.1982	dřevo se dotklo kamene
15.11.1982	kámen se dotkl hlíny
17.11.1982	hlína se dotkla dřeva
19.11.1982	dřevo se dotklo kamene
23.11.1982	kámen se dotkl hlíny
23.11.1982	hlína se dotkla dřeva
25.11.1982	dřevo se dotklo kamene
26.11.1982	kámen se dotkl hlíny
27.11.1982	hlína se dotkla dřeva
29.11.1982	dřevo se dotklo kamene
1.12.1982	kámen se dotkl hlíny
3.12.1982	hlína se dotkla dřeva
5.12.1982	dřevo se dotklo kamene
7.12.1982	kámen se dotkl hlíny
8.12.1982	hlína se dotkla dřeva
10.12.1982	dřevo se dotklo kamene
11.12.1982	kámen se dotkl hlíny
13.12.1982	hlína se dotkla dřeva
15.12.1982	dřevo se dotklo kamene
16.12.1982	kámen se dotkl hlíny

Zápis končí, dotýkání pokračuje.

M.P. 1982



Bylo mi zima. Na podlahu jsem rozprostřel několik archů balicího papíru a začal ho natírat bílou barvou. Jakmile jsem se zahřál, papír jsem poskládal a vynesl do popelnice. Začal jsem tomuto umění říkat teplotní.

Tento papír považuji za postačující k zachycení onoho myšlení.

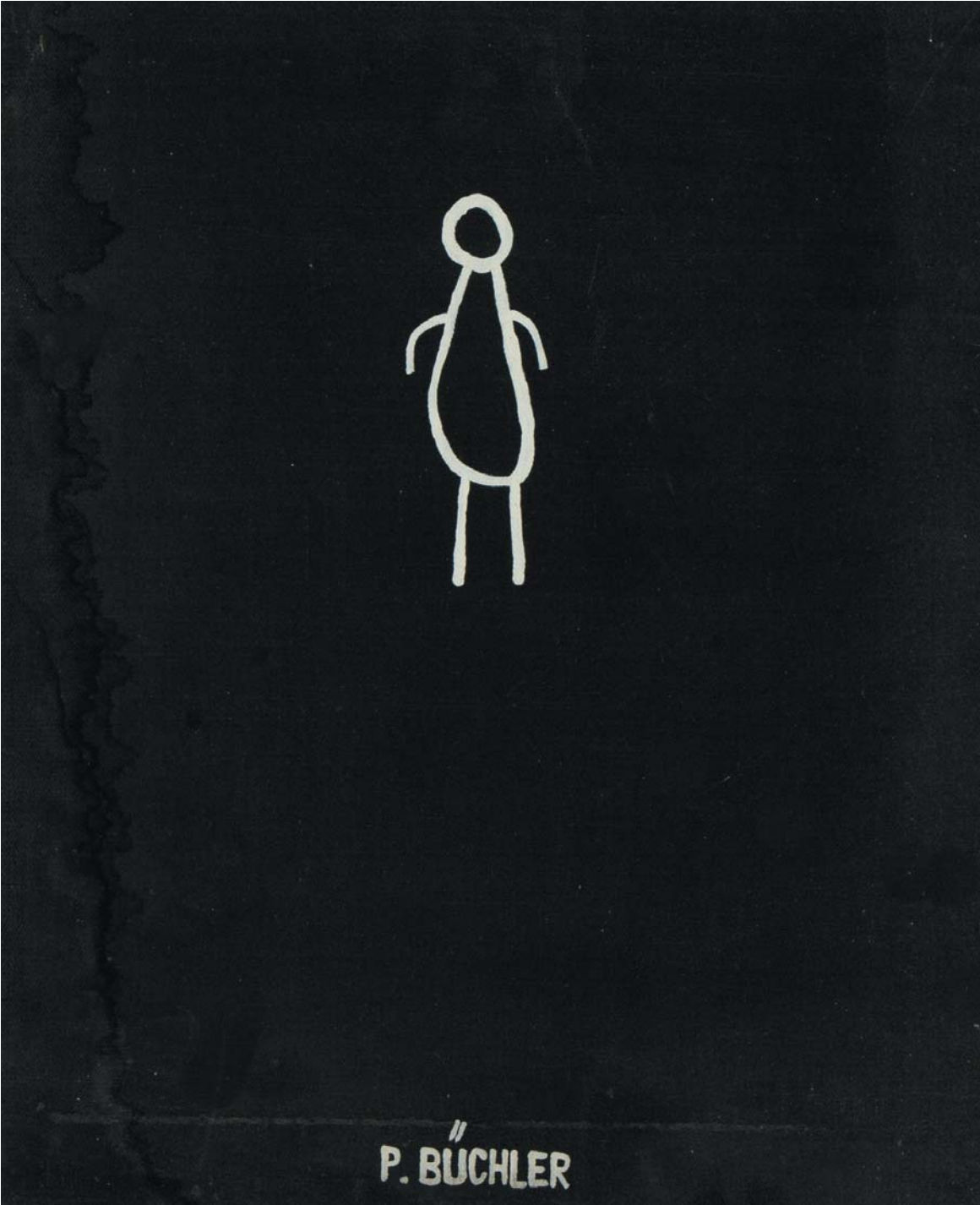
22.10.1981 M.P.



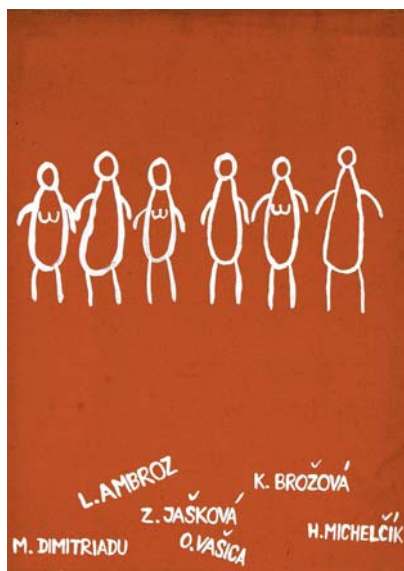
9 listů myšlené knihy posílám přátelům, aby zůstala zachována  
myšlenka a zbylých 23 listů roznáším po Brně a okolí.

M.P. 2.11.1981



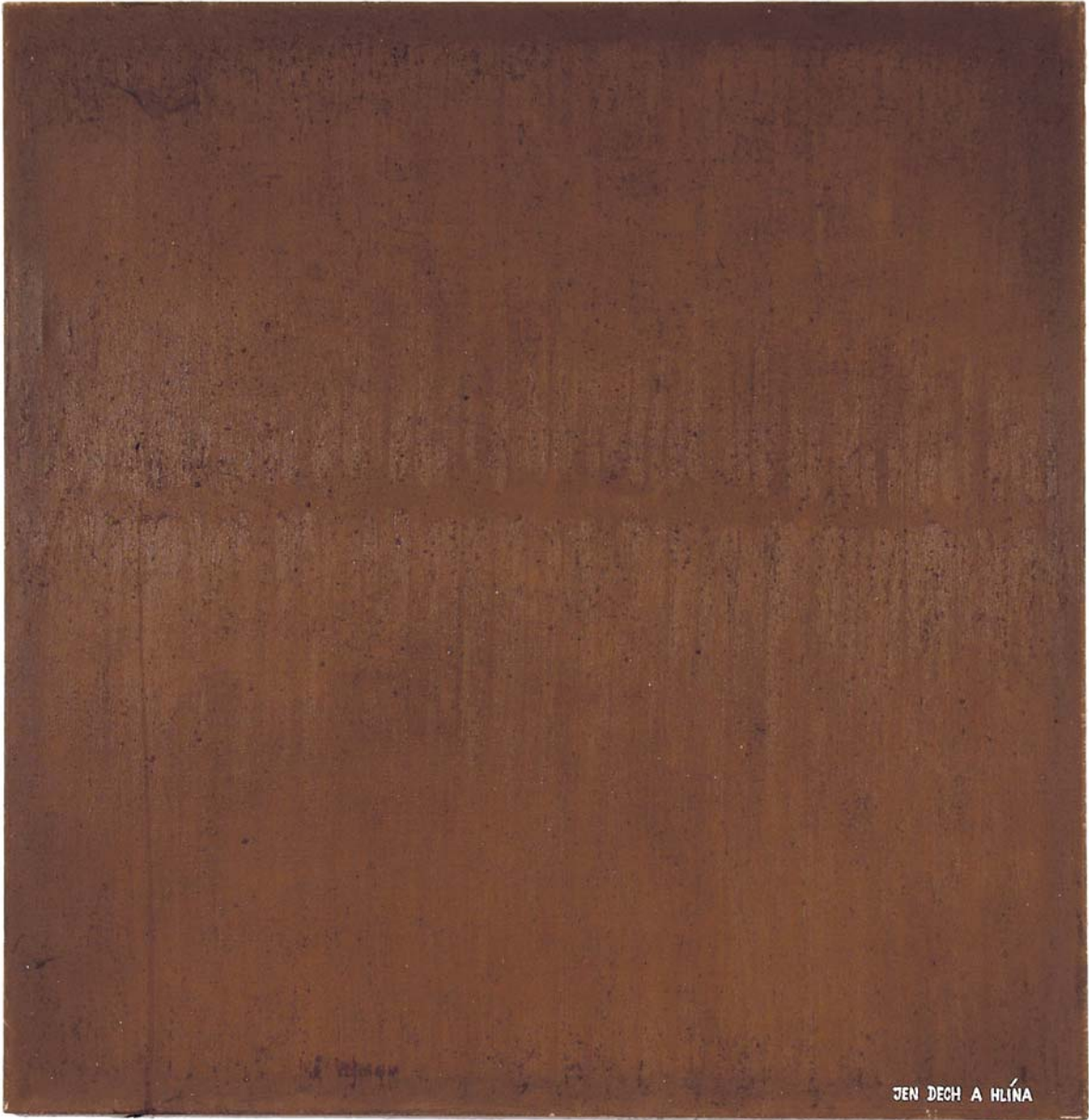








ASI JEN HLINA







*Ateliér v Rousínově  
(hliněné období)*





Vyrývání čáry





## NAMOTÁVÁNÍ PROVAZU

*motto: Každý provaz má dva konce*

1. Pro namotávání provazu platí, že se odehrává mezi dvěma konci. Na první pohled na tom není nic zajímavého, na druhý pohled také a o třetím se raději nebudu zmiňovat. Abychom si usnadnili situaci, označíme si jeden konec provazu jako začátek a druhý konec jako konec. To však není všechno. Ve výjimečných situacích může mít provaz konec jen jeden. Stane se to tehdy, když namotávač začne provaz namotávat v kapse, a my tak nic nevidíme.

2. Každý provaz je nepoměrně delší než tlustší, kdyby tomu bylo opačně, nemohli bychom na něm udělat mašličku. Také jeho kroucení není náhodné, dělá to proto, aby mohl lépe ukrývat svůj konec, který skoro vždy marně hledáme. Zde jsou jasně patrné známé souvislosti mezi délkou předmětu a jeho snahou po kroucení.

3. Každý provaz, který namočíme, je mokrá do té doby, než uschne. Proto můžeme směle tvrdit, že všechny suché provazy byly kdysi mokré a všechny mokré provazy budou jednou suché, ale jen tehdy, pokud je vytáhneme z vody. Kdybychom je ponechali ve vodě, tak to neplatí.

4. U velmi dlouhého provazu se nám zdá, že je nekonečný. Můžeme tomu zamezit tím, že ho přestříháme.

5. Předchůdcem provazu je jelení střevo.

6. Samotné namotávání probíhá v čase. Neumím si to sice vysvětlit, ale už to tak bude a nikdo s tím nehne. Možná to před Velkým třeskem vypadalo s namotáváním provazu jinak, ale to již pravděpodobně nikdo nepotvrdí.

7. Nikdy a za žádných okolností se nemůže tvrdit, že namotávání někdy skončí. Vždy může být život namotávače kratší než provaz, který namotává, a proto tahle na první pohled tak nesmyslná činnost je opravdu nesmyslná.

8. Když začínáme namotávat, je konec velmi vzdálen a téměř o něm nevíme, ale postupně se přibližuje a na nás začínají padat smutek a lítost, že ztrácíme něco, co nám přirostlo tak k srdci, a to hlavně proto, že jsme nemuseli dělat jiné věci (např. nakupovat).

9. Znal jsem jednoho, který o provaze nevěděl vůbec nic, a byl mnohem lepší. Z toho vyplývá, že provaz není všechno, a kdo na něj spoléhá, může být tak akorát dobrý namotávač.

10. Ne každý konec musí nutně patřit k provazu, sem tam se nějaký může objevit i v textu.

KONEC

*Marian Palla*



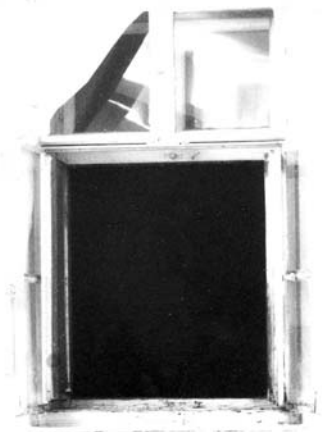
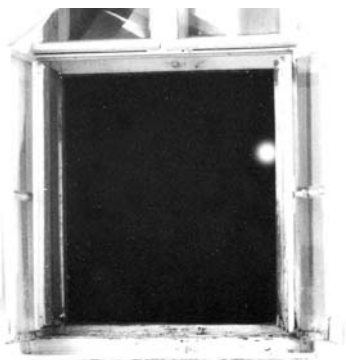


*Slímáci v Nitre*

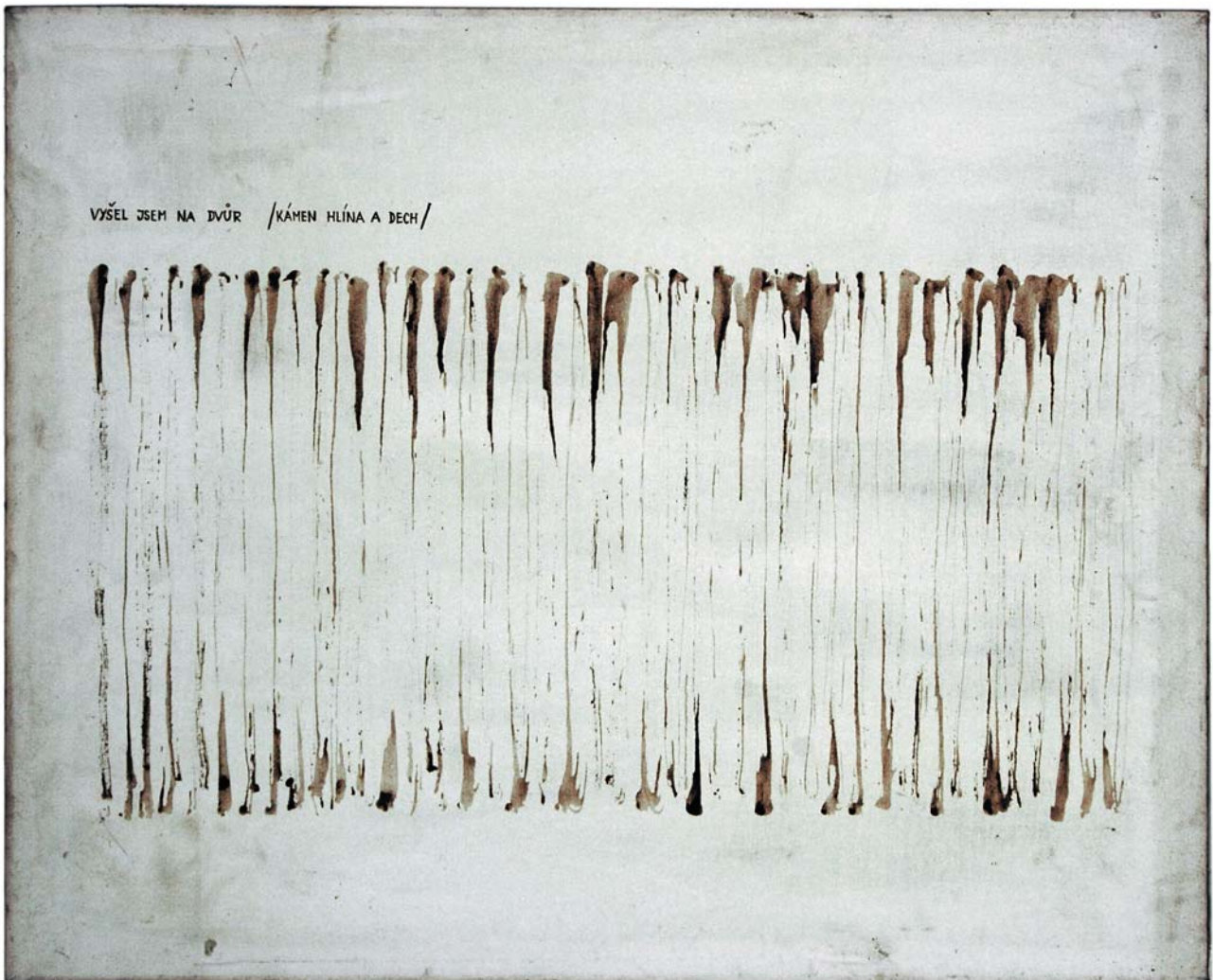




*Nadechnutí (čaj, hlína)*



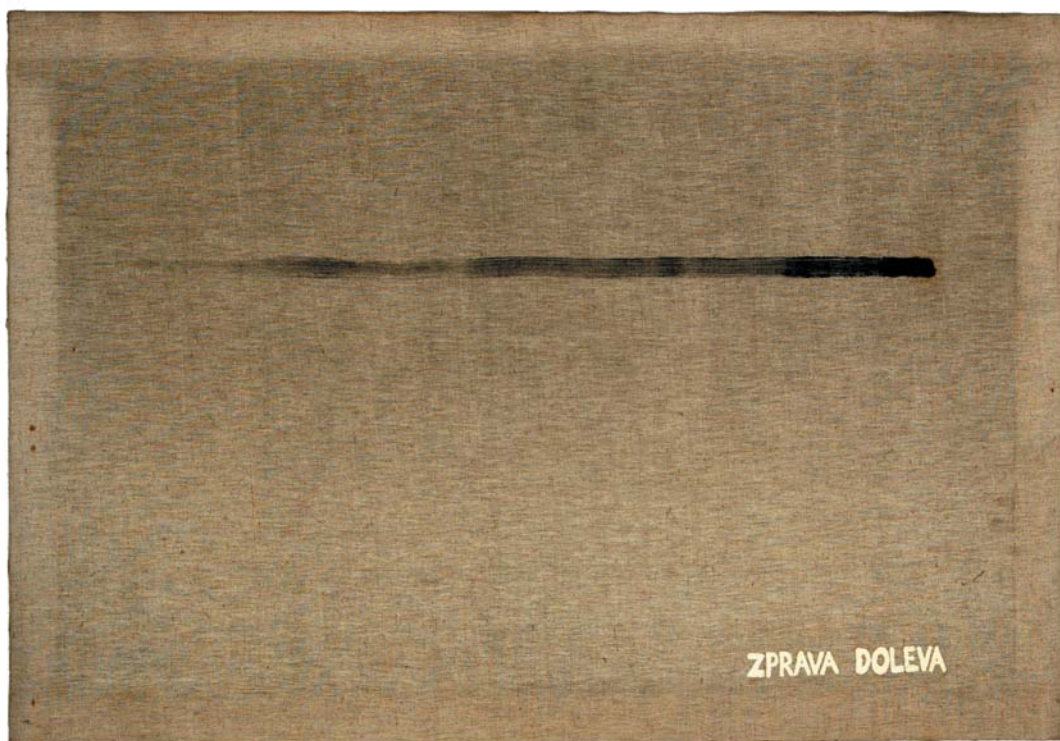
*Záznam dechu – 3 hodiny (tužka, plátno)  
Galerie Na bidýlku*



Záznam dechu (čaj, hlína)  
na dvoře v Rousínově



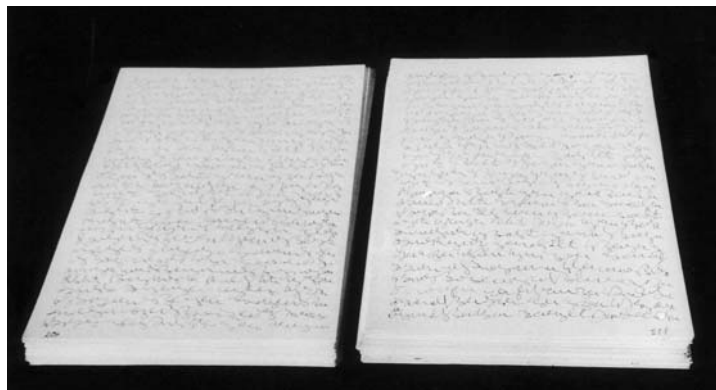
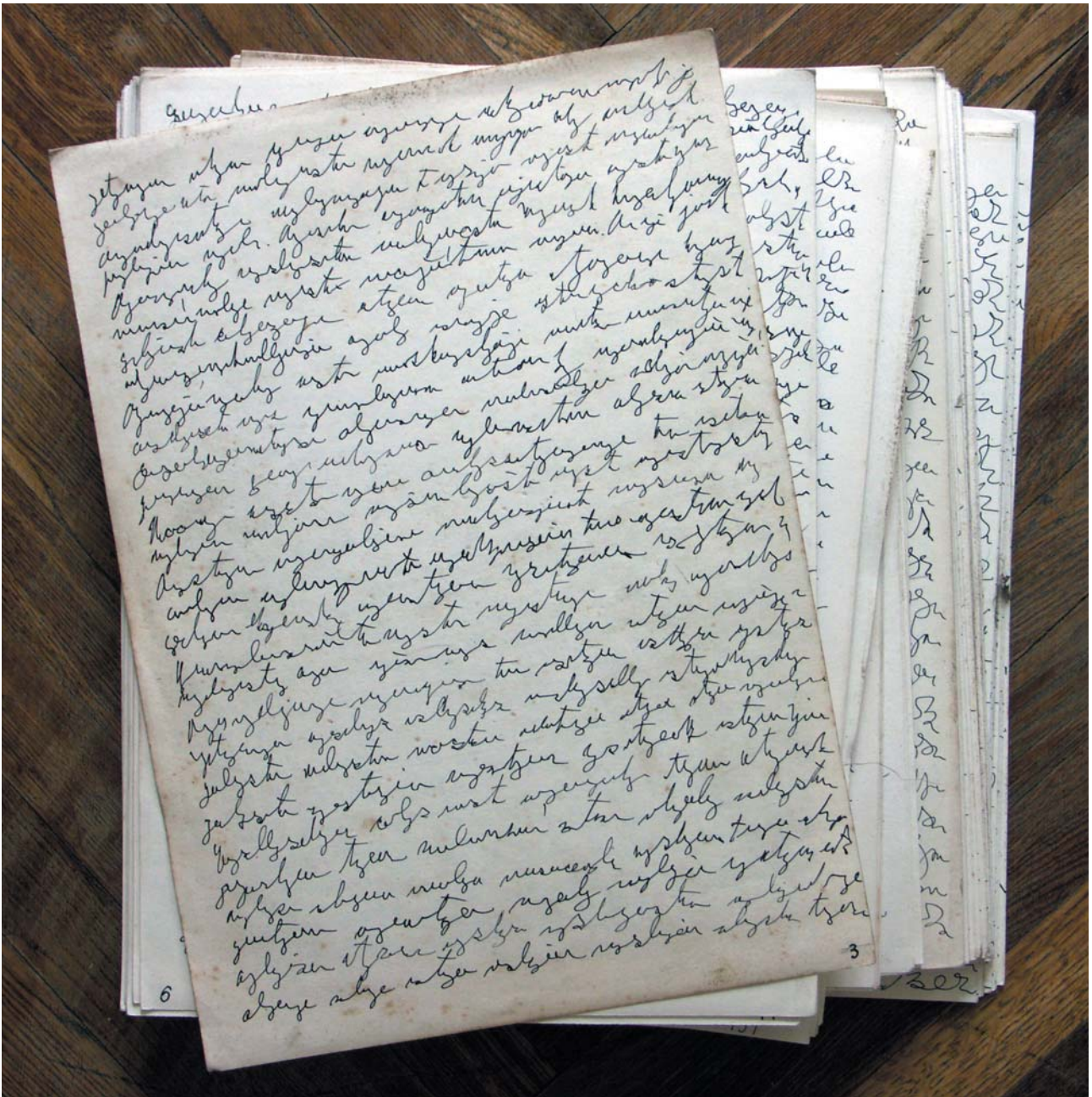
TATO POLOVINA EXISTUJE



ZPRAVA DOLEVA

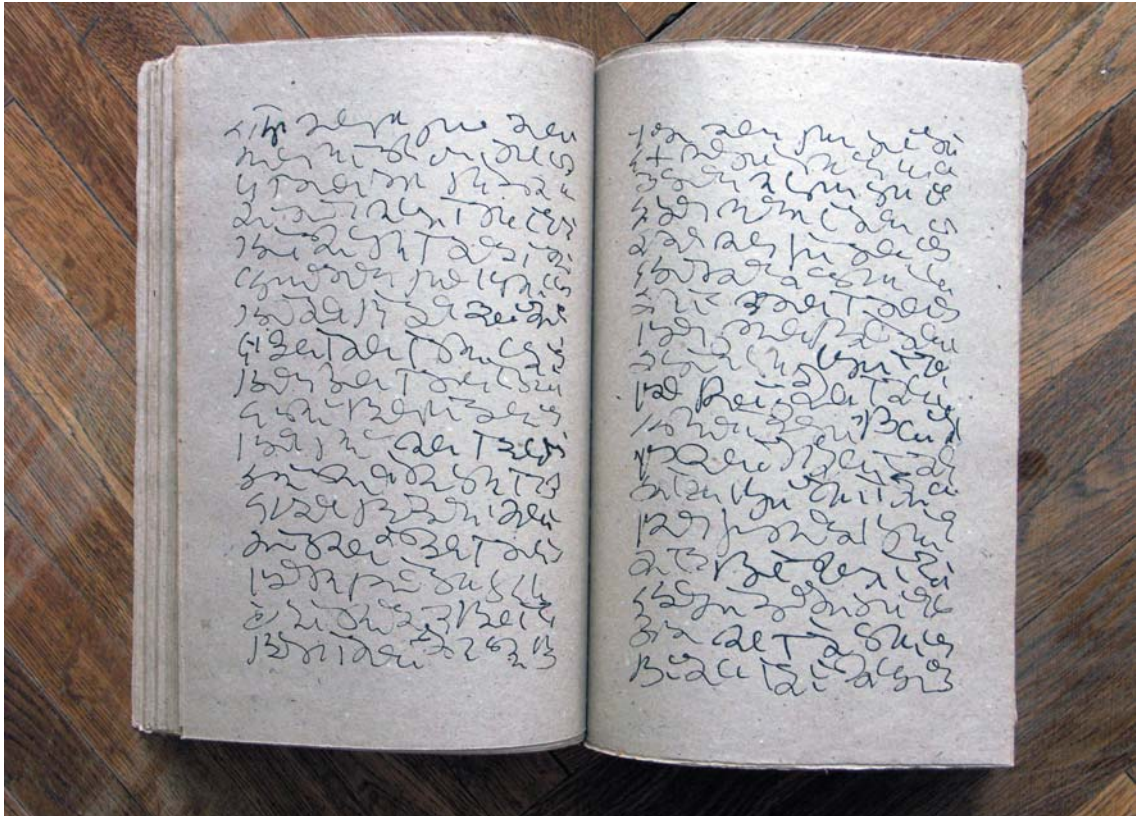




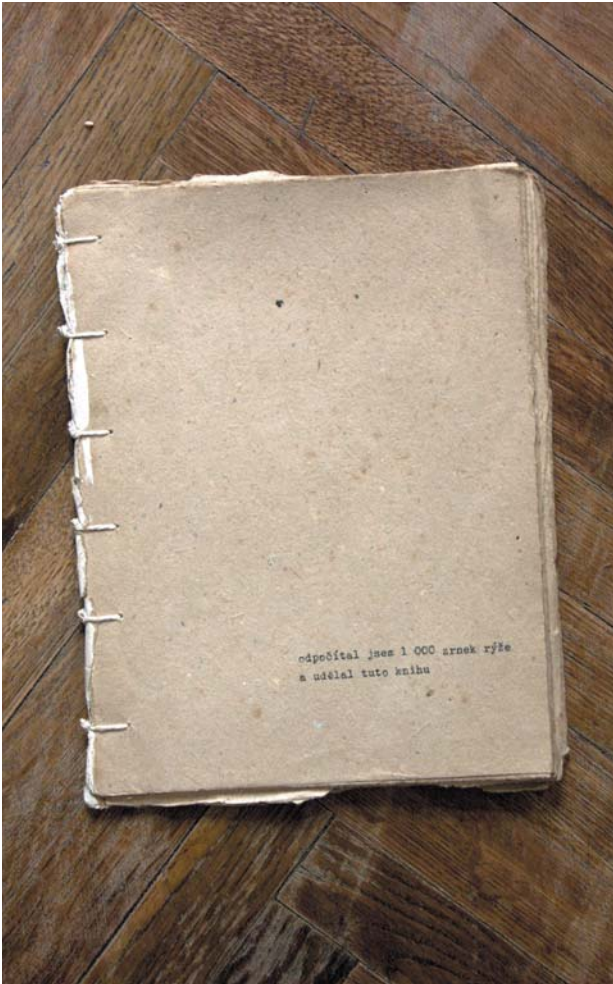
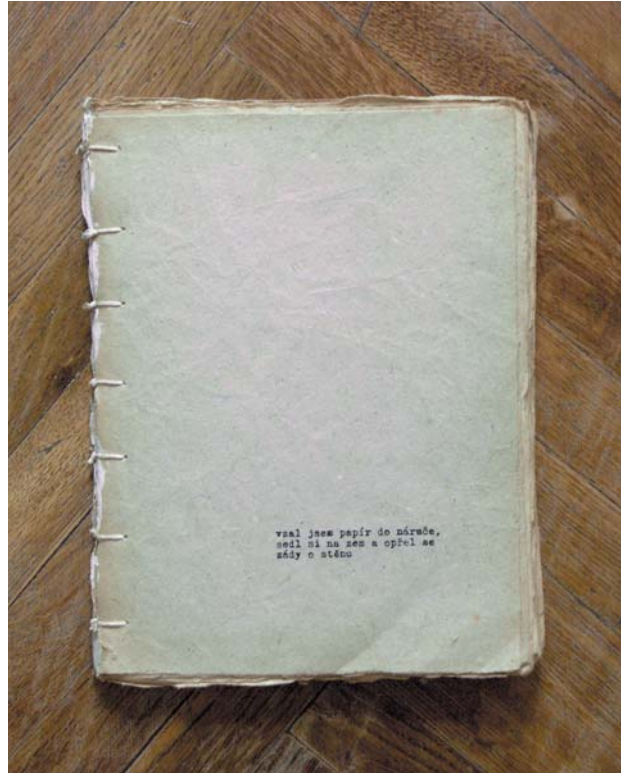
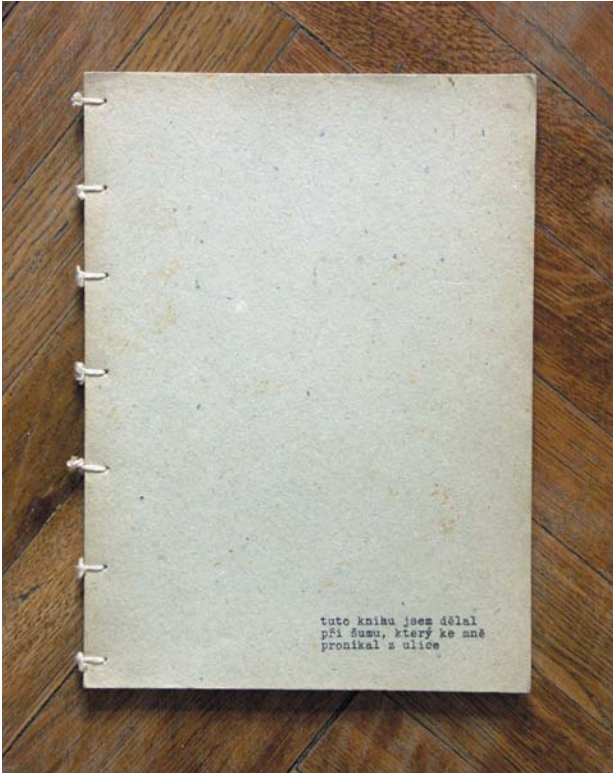


Nečítelné knihy











POLOŽIL JSEM RUKU NA STROM    NIC SE NESTALO    TAK JSEM JI DAL ZPĚT



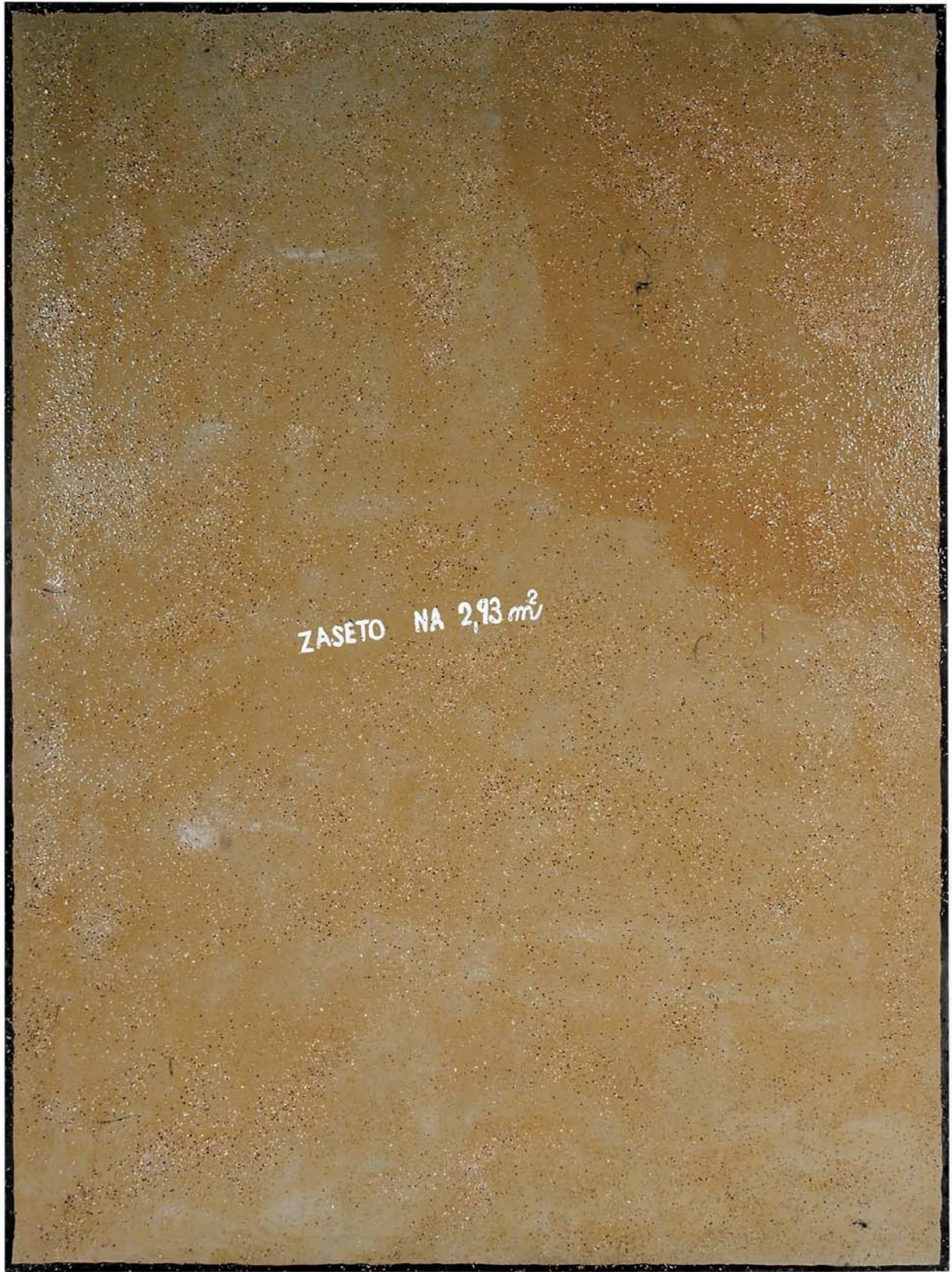


DETAIL



*Hlina z pole (96x102x3 cm)*





Zrní na plátně





Objekty (dřevo, provaz...









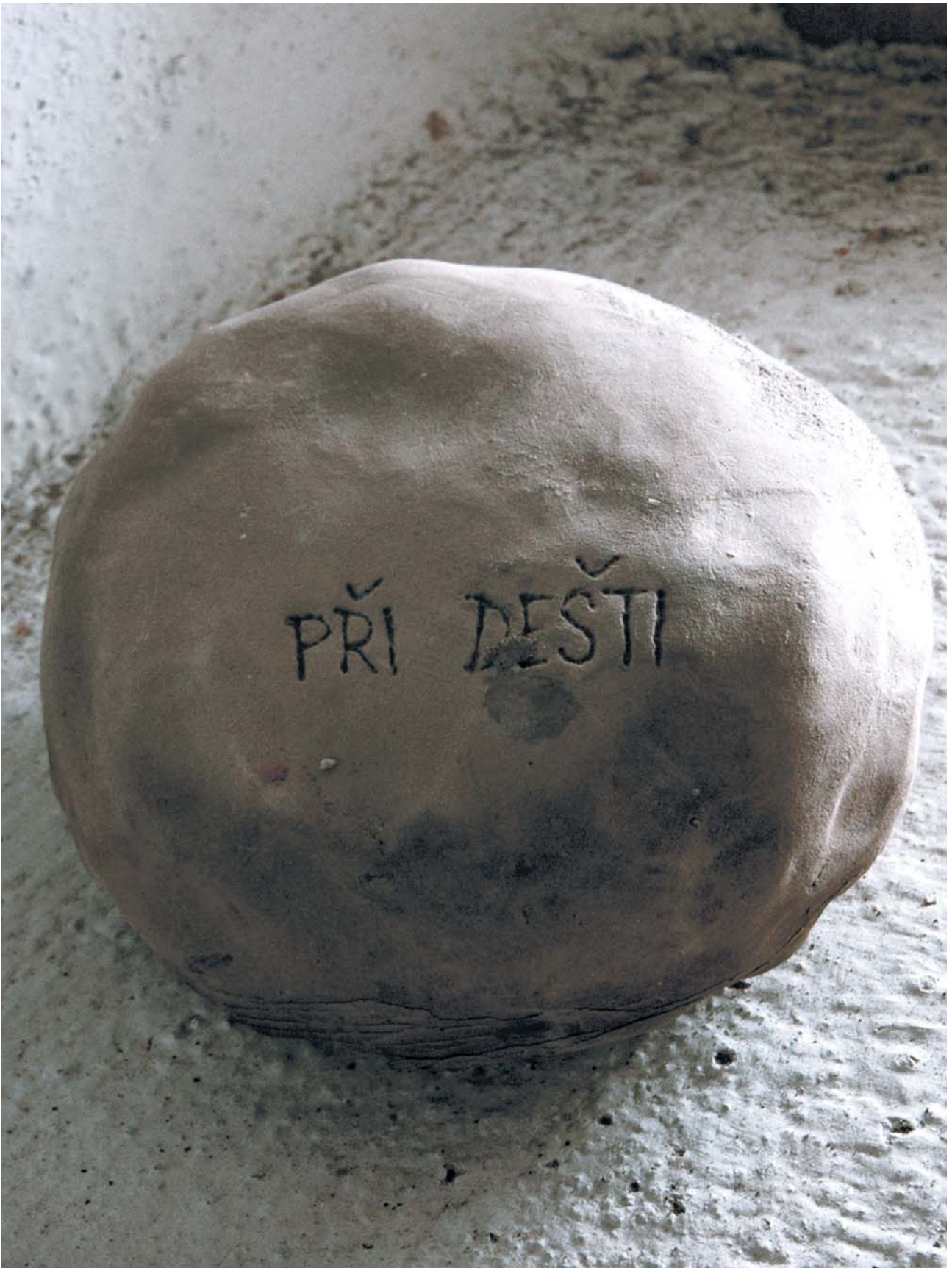
...plátno, hlína, kámen)





*Nadzvednuti rohu*





*Hliněné záznamy*













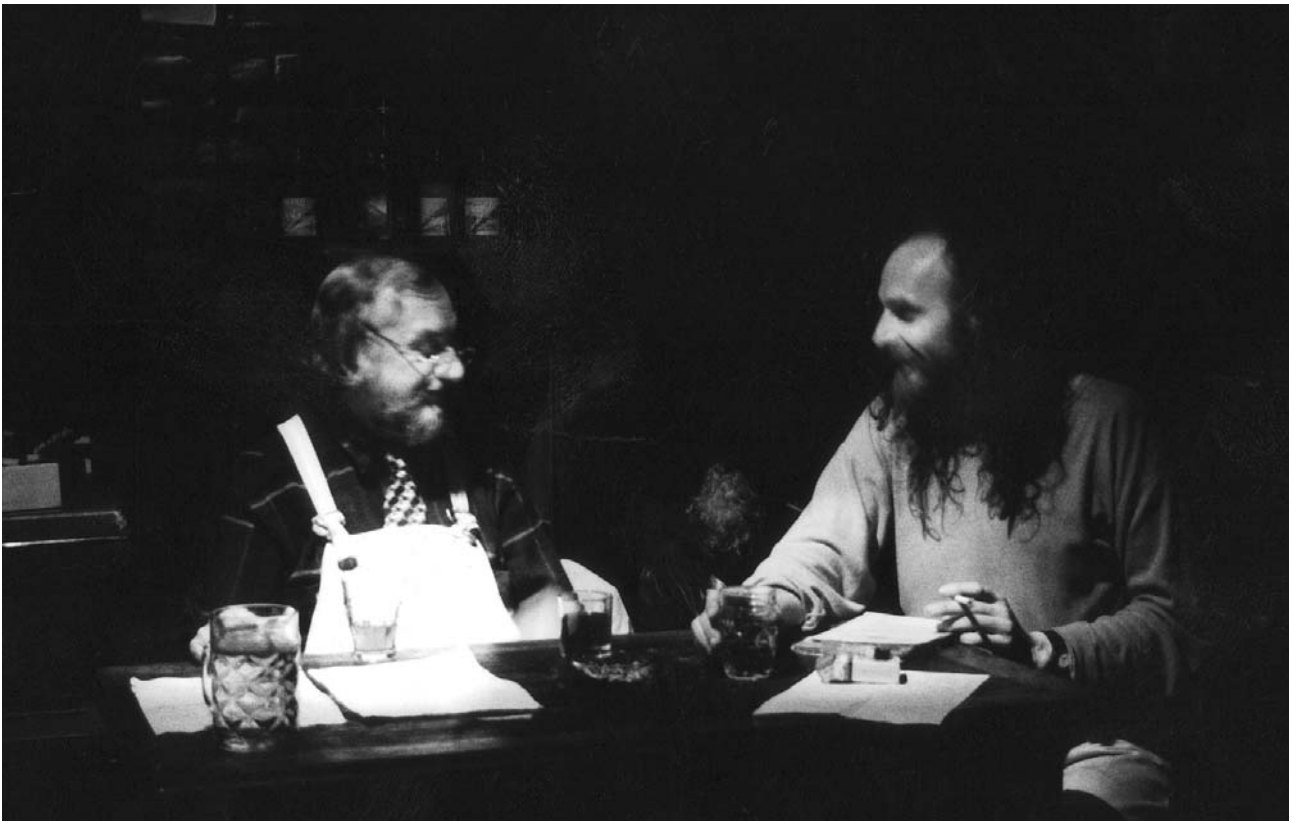
Český kámen do Evropy (Viedeň)



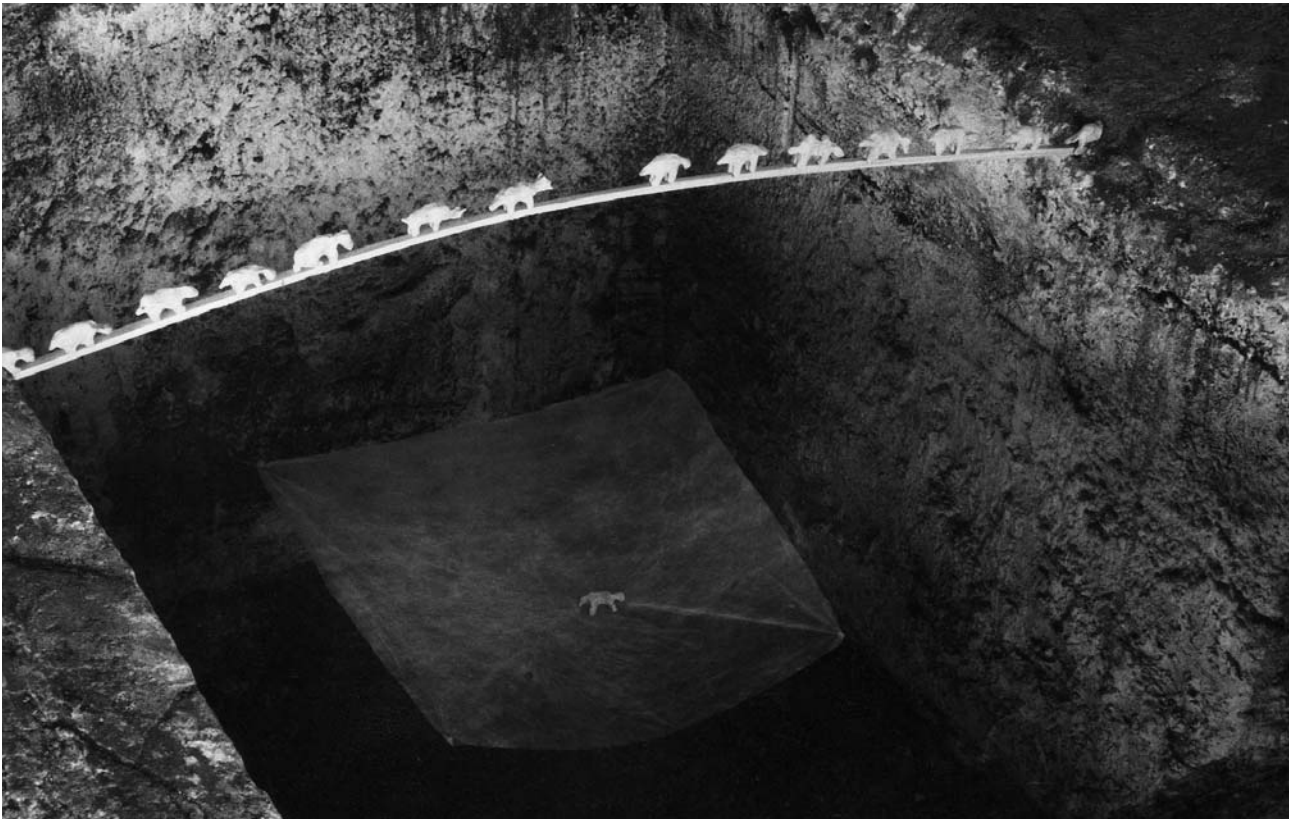


Vídeň, Paříž, Salcburk...





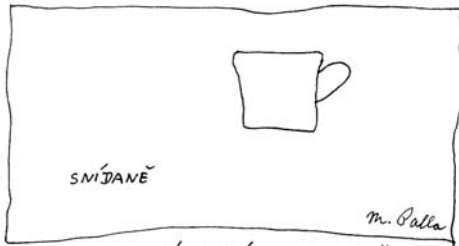
*Čtení pohádek s J. Steklíkem  
(Skleněná louka)*



*Počítání oveček  
(Galerie Sýpka u Vlкова)*

## SNÍDANĚ

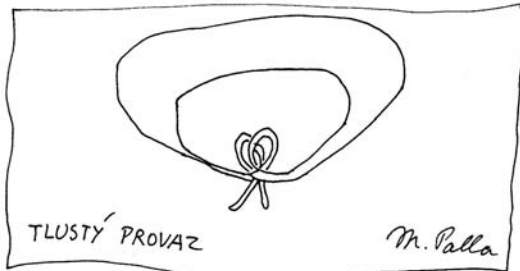
OBRAZ SNÍDANĚ EVOKUJE SNÍDANI V TOM NEJBYTO-  
STNĚJŠÍM, CO JE JÍ VLASTNÍ – VELKÝM HRNKEM.



HRNEK JE NAMALOVÁN HLÍNOU, ABY SEPĚTÍ S OPRAVD-  
VÝMI HRNKY, KTERÉ JSOU TAKÉ Z HLÍNY, BYLO CO  
NEJTĚSNĚJŠÍ. ZATÍM SE Z NĚHO JESTĚ NEKOUŘÍ,  
ALE DŮVTIPNÝ DIVÁK SE MOŽNÁ DOVTÍPÍ, ŽE JE TÍM  
PAĎEM ASI PRAZDNÝ (VÝJIMKU BY TVOŘILO STUDENÉ  
MLÉKO). HRNEK JE NAMALOVANÝ PRAZDNÝ PROTO, ŽE  
VŠE DŮLEŽITÉ A PODSTATNÉ SE VĚDY PŘEDTÍM, NEŽ SE  
TO STANE, SNÍDANĚ SE STAVÁ SNÍDANÍ DÁVNO PŘEDTÍM,  
NEŽ BY JAKÉHOKOLIV ČLOVĚKA NAPADLO SNÍDAT. FILOZOF-  
VĚ SI TO VYSVĚTLUJÍ TÍM, ŽE ČLOVĚK SE JIŽ NARODÍ, ŽE  
VHOZEN, DO SPOLEČENSTVÍ, KDE MÁ SNÍDANĚ SILNOU TRADICI.  
ZBYTEK OBRAZU SE VYPLNĚNÍ TEV. UMĚLECKOU PLOCHOU,  
KTERÁ, KDYŽ SE POUŽE, UMOŽNÍ OBRAZ ODLOŽIT JAKO  
HOTOVÝ. POKUD SE NAŇ PLOCHA NEPOVEDE, MUSÍME JESTĚ  
NĚCO DOPALOVAT. NA ZÁVĚR SE MUSÍM ZHÁMÍT O PODPISU.  
SPOUSTU LET ZSEM SVÝM PODPISEM OPVIRHOVAL, JAKO NĚCÍM,  
CO NEMŮŽE OBRAZU PŘIDAT NA ESTETICKÉ HODNŮTĚ. TEPRVE  
NEDÁVNO ZSEM ZDĚLIL, KE SVĚMU PŘEKVAPENÍ, ŽE BY  
BYLO HLoupĚ NEVYUŽIT DĚLOU VE SVĚM JINĚ K URČITÉ  
EVOKACI A PROTO ZSEM SVŮJ PODPIS ZAMĚRNĚ ZVĚTŠIL  
NAD ÚNOSNOU MÍRU, ABY TA DŮVĚ MOHLA VYNIKNOUT.

## TLUSTÝ PROVAZ

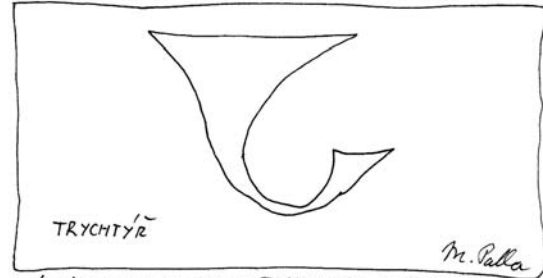
OBRAZ TLUSTÝ PROVAZ BY MOHL BÝT KRITIKOU  
NA PEVNĚ A TENKĚ PROVAZY, ALE NENÍ. MKDY BY  
MĚ NEVAPADLO KRITIZOVAT NĚCO TAK BEZVÝZNAMNĚHO  
JAKO TENKÝ PROVAZ A PROTO OBRAZ TLUSTÝ PROVAZ  
JE O NĚCĚM HLUBSÍM, JISTĚ TUŠÍTE, ŽE TLUSTÝ  
PROVAZ S MAŠLIČKOU JE V PODMÍNKÁCH POSTROMU-  
STICKE ZEMĚ DOST NEPRAVĚ PODOBNÝ A PROTO ZSEM  
ZAMĚRNĚ KONCE TLUSTÉHO PROVAZU ZTENČIL,  
ABYCH TU MAŠLIČKU MOHL NAMALOVAT.



ZDALI SE MI TO PODAŘILO, PONECHÁM NA ÚSUDKU  
DIVÁKA. JEN BYCH RAĎ PŘIPOMENUL, ŽE ZASOUKAVAT  
PROVAZ DOKÁŽAL I SPINOZA, ALE ROZHOTAT HO,  
TO SE PODAŘILO JEN OPRAVDU MÁLOKOMU.  
MAŠLIČKA NA OBRAZE TLUSTÝ PROVAZ EVOKUJE  
PRASTAROU TOUHU LIDSTVA PO POŘÁDKU, JEDNO-  
DUCHOSTI, ČISTOTĚ A KRÁŠĚ. KDYBY TOMU TAK  
NEBYLO, NAMALOVAL BYCH NĚCO JINĚHO, NAPŘÍKLAD  
ROZBAHNĚNÉ PŮLE.

## TRYCHTÝŘ

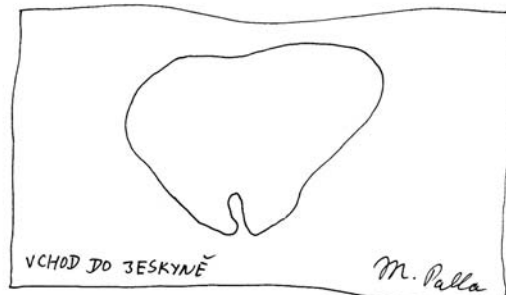
OBRAZ TRYCHTÝŘ JE PRVNÍ OBRAZ Z ŘADY OBRA-  
ZŮ S VELKÝM PODPISEM A TEDY JISTÝM PŘEDĚLEM  
A HRANIČNÍM KAMENEM V MĚ TVORBĚ. VZNIKL DOCELA  
NÁHODOU. MĚL ZSEM PLÁTNO A NA NĚM DVA FLEKY,  
JEDEN VELKÝ NAHOŘE A DRUHÝ MALÝ DOLE. JAKO CELEK  
SE MI TO NEZDÁLO. SPRÁVNĚ ZSEM TUŠIL, ŽE TAKOVĚ  
KOMPOZICI NĚCO CHYBÍ, O OBSAHU ANI NEMLUVĚ.  
A POTOM TO PŘIŠLO NÁHLE JAKO BLESK Z OBLOHY.  
VIZUÁLNĚ ZSEM SI TY DVA FLEKY SPOJIL KONSTRUKČNÍ  
LINKOU A ULEHČENĚ ZASEPTAL:  
"TRYCHTÝŘ!"  
A MĚL ZSEM PRAVDU, BYL TO TRYCHTÝŘ.



S ÚSMĚVEM ZSEM OBRAZ DOPALOVAL A DLOUZE NA  
NĚHO HLEDEL. STAĚ ZNOU A ZNOU ZSEM SI PŘEDSTA-  
VOVAL JAK BY SE ASI TAKOVÝ TRYCHTÝŘ DAL POUŽIT  
V PRAKTI A KDYŽ ZSEM ASI PO HODINĚ TRYCHTÝŘ NAPRAVIL  
SKUTEČNĚ VOJDU A ON ZAFUNGOVAL, SKROMNĚ ZSEM  
KONSTATOVAN, ŽE SE MI OBRAZ POUVEDL. ZBYTEK  
TVOŘÍ OPĚT UMĚLECKÁ PLOCHA S VELKÝM PODPISEM.

## VCHOD DO ŽESKYNĚ

OBRAZ VCHOD DO ŽESKYNĚ MOŽNÁ NĚKOHU PŘEKVA-  
PÍ A NĚKOHU ANI TO NE. S ČISTÝM SVĚDOMÍM  
VŠAK MOHU PROHLASIT, ŽE TENTO VCHOD DO ŽESKY-  
NĚ JE OPRAVDU ČISTĚ IMAGINÁRNÍ. JAKO PŘEDLOHU  
ZSEM NEPOUŽIL ŽÁDNÝ REÁLNÝ VCHOD, ANI  
REPRODUKCI A NECHAL ZSEM SE OPRAVDU UNĚST  
JEN SVOU FANTAZIÍ A ZJITŘENDU POTŘEBOU  
PO INTIMNU.

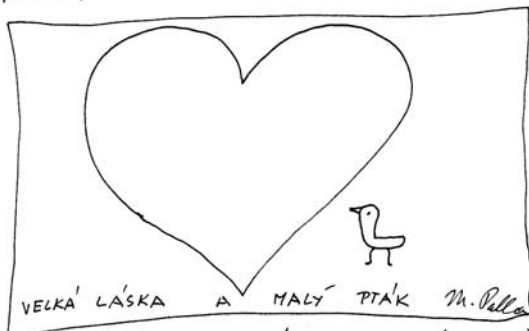


NA TOMTO OBRAZE JE SMAD NEJSILNĚJŠÍ ZASTOUPĚNA  
UMĚLECKÁ PLOCHA ZE VŠECH MÝCH OSTATNÍCH  
OBRAZŮ. STALO SE TO PROTO, ŽE ZSEM VCHOD  
STAĚ PŘEMALOVÁVAL A KDYBY MĚ KAMARAĎI  
NEODTRHLI, PŘEMALOVÁVAL BYCH HO MOŽNÁ  
DO JNEŠKA.



## VELKÁ LÁSKA A MALÝ PTÁK

OBRAZ VELKÁ LÁSKA A MALÝ PTÁK JE POKUSEM O EPOPEJ. V HLUBOKÉM LESE PLNÉM VLHKÉHO LISTÍ, ULOHĚMÝCH VĚTVIČEK A BEZRADNÝCH PÁŘEŽŮ ŽIL CHUDÝ LUCIŠTMÍK, KTERÝ PRO SVOU POTŘEBU STRÍLEL MALÉ PTÁČKY. JEDNOU SE NESTREFIL A OMYLEM ZASTŘELIL KRÁŠNOU PANU, DO KTERÉ SE, KDYŽ LEŽELA NAHÁ V MECHU, ZAHILAVOVAL.



ZBYTEK TVOŘÍ PLOCHA, KTERÁ BYLA TENTOKRÁT VYTVOŘENA NA ZÁMĚRNĚ NEUMĚLECKY A JEN TAK PODIVNĚ VYPLŇUJE PROSTOR VEDLE VELKÉHO SRDCE A MALÉHO PTÁKA. NEBOT NE VŠECHNO JE UMĚNÍ A CHVÁLABOHU ZA TO.

A PŘESTO, ŽE SLYŠÍM HUDBU, SEDÍM DOCELA POTICHU A BEZ POHNUTÍ. NĚKDY SE MI TO STÁVÁ - VIDÍM KOLEM TU PRŮHLEDNÝ STĚNU PLNOU ČASU A NĚJAKÝHO MRSKÁNÍ. A ZASE JINDY SE MRSKÁM JÁ A NEVIDÍM NIC. PROČ SE NIC NEHYBE? ZASNĚ, JSOU TU KAMENY A TY JSOU LÍNY A TĚŽKÝ - TO CHÁPU. ALE POTOM TU MÁME VĚCI DOCELA LEHKÉ A SPONUŠTĚ SHETÍ A TOMU OPRAVDU NEROZUMÍM. ŘEKNETE SI MOŽNÁ, "PROČ NEJDE TŘEBA OKOPÁVAT ZAHRADKU?" ZASNĚ, MÁTE PRAVDU. UŽ JSOU TO DĚLAT A CELDU DOBU JSOU SE MODLIL, ABY SE NIC NEURODILLO A ABYCH SE TAM NEMUSEL VRACET.

A... TĚD SE TO MYDLÍ!  
PTÁCI Z RÁDIA A TI OPRAVDIVÍ, CO SEROU A LITAJÍ A JÁ SEDÍM A NEMÍCHÁM SE DO TOHO. MÁM ALIBI - SVRBĚNÍ.  
NE NA HLAVĚ! V HLAVĚ!  
NA SVRBĚNÍ NA HLAVĚ SE NEČEKÁ, TO SE PŘIŽENE, AŽ SI MYSLÍTE (TEJDA AŽ VAŠ SVRBI V HLAVĚ) CO CHCETE A POTOM UŽ JSOU DRBAT A DRBAT.

CELÝ DEN JSEM V TOM. PRŮHLEDNÝ STĚNY, SVRBĚNÍ A CO ŘÍKÁTE NA "ČASOVÝ UKAZKOMĚR"? PINPONGOVÝ MÍČEK TĚSNĚ PŘED ROZŠLÁPNUTÍM A PINPONGOVÝ MÍČEK TĚSNĚ PO ROZŠLÁPNUTÍ.  
(BLBÁ AKCE - NIKDO TO NEVIDĚL.)

A NA ZÁVĚR TROCHU AUTOBIOGRAFICKÉHO POETISMU:

### SVRBĚNÍ

CÍTÍM SVRBĚNÍ V HLAVĚ. NE NA HLAVĚ. ŘÍKÁM V HLAVĚ! JE TO DOUFAJÍ JASNĚ! NERAD BYCH TO OPAKOVAL. TO PRVNÍ, TO JSOU POČÁTKY MYŠLENEK A TO DRUHÉ - VŠÍ.

A ZASE! TENTOKRÁT MÁTE PRAVDU. TENTOKRÁT TO BYLO NA HLAVĚ, NE V HLAVĚ. ŘÍKÁM TO JASNĚ, NE?

ZVEDL JSEM RUKU A PODOŘEL SVÉ ČELO V DLANI. JE VELKÉ A MAFOUKLE.  
UMYSLU SI VLASY TAM VZADU A VYJDU DO ULIC. ANO, SLYSÍTE SPRÁVNĚ!  
V PŘEDU MAFOUKLE ČELO A VZADU UMYTÉ VLASY.

KDYBY TAK KOLEM MNE NĚKDO PORÁD NECHODIL, TO BY SE TO SOUSTŘEDILO!  
NEVÍM, JESTLI SE ZESTĚ NĚCO DOZVÍTE. TU DRUHOU RUKU SI CHCI TOTIŽ NECHAT NA ZÍTRĚK, ALE MOHU VÁM NĚCO PROZRADIT:  
PRAVDĚPODOBNĚ DO MÍ TAKĚ PODOŘÍM SVÉ MAFOUKLE ČELO. MOŽNÁ TO ALE DOPADNĚ ŽIMAK. ZÍTRA SI TOTIŽ NEPŮJDU UMYT VLASY, TY SI UMYSU DNES.

ANO, ZÍTRĚK SE MI VYVEDE, CÍTÍM TO.

A HOUSLE A ŠKRABANÍ NA NOZE AŽ DO KRVE, PROTOŽE TY HOUSLE NECHTĚJÍ A NECHTĚJÍ PŘĚSTAT.

DĚLÁM VŠECHNO PŘESNĚ KONCEPTUÁLNĚ. KDYŽ HRAJÍ HOUSLE A NECHTĚJÍ A NECHTĚJÍ PŘĚSTAT, TAK SE ŠKRABU A OPACNĚ. ŽENOM TĚ KRVE JE ZBYTEČNĚ MOC!

CHÁPU, ŽÁDNÝ SKLADATEL TO NEMOHL PŘEDPOKLÁDAT.  
VČERA MI ZMOKL CHUCHEL SLÁMY A HLIŇY, CO JSEM UPLÁČAL.  
HORŠÍ SE TO, HORŠÍ.

KOLIK JÁ BYCH UDEĚLAL PRÁCE, KDYBYCH NEMUSEL PORÁD PŘĚSTÁVAT!

Marian Palla

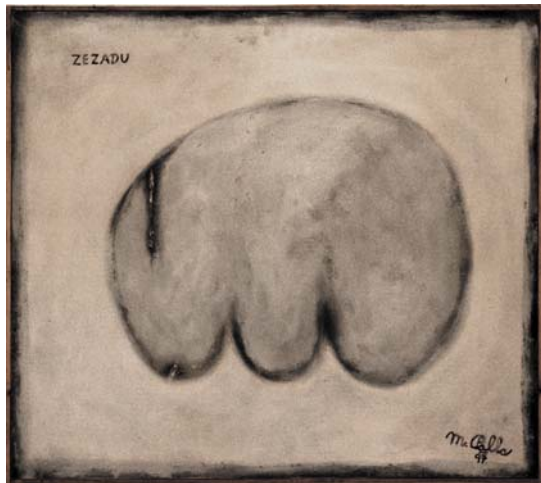


VELKÁ LÁZKA A MALÝ PTÁK

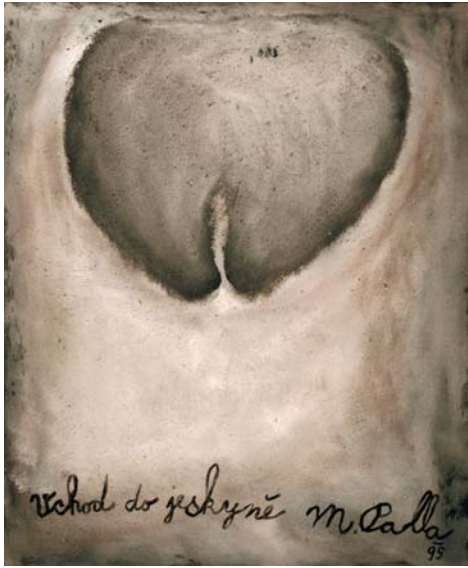
M. Calla  
96













FOTOGRAFIE

M. Calla  
73







*Sekání dřeva v Ostravě*





*Strkání kamene k ničemu (prázdná v plechovce)*

**Detektivní poradna Wlapr**

Každou středu 18 - 20 hod.  
 Kancelář: Café Wlapr,  
 Místodržitelství palác, Moravské náměstí 1a  
 poradce: Marian Palla  
 asistent: Leoš Slanina

**Nabízíme konzultace na jakémkoliv témat**

- ztráty všeho druhu
- přehnaná radost ze života
- problém s identitou
- umělecké ambice
- jak rychle zapomenout
- zvířata
- co se soustem
- nevěra a její opak
- problémy s příbuznými
- jak se stát trosečníkem
- atd...



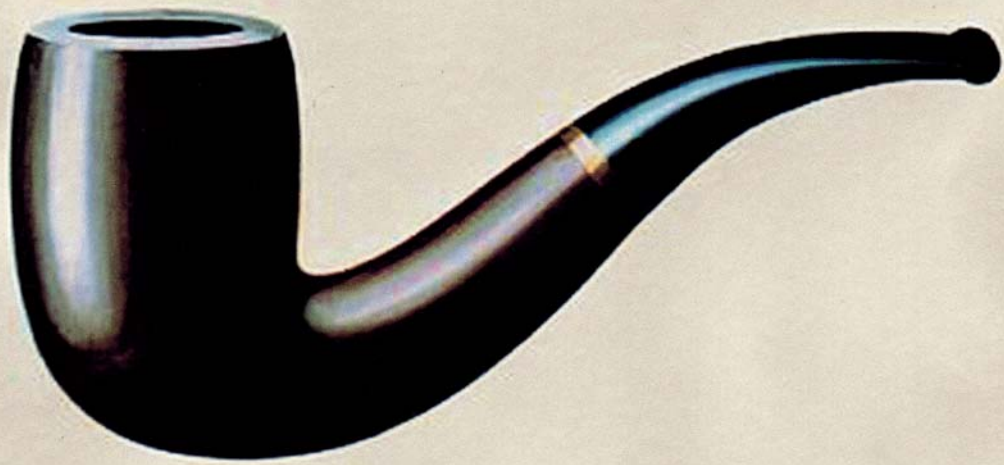
Cena: 1 Wlapr = 20 minut = 20 Kč  
 Služba pro studenty, důchodce, matky s dětmi, nezaměstnané a kamarády.  
 Možnost objednání se na tel.: 05/ 4123 1349-31 nebo 05/ 4232 1272

Tato detektivní poradna fungovala několik měsíců. Byl zachráněn například jeden pískomil a několik lidských vztahů. Poradna byla zrušena, když se zjistilo, že se o ni zajímají lidé ukrajinské národnosti.









*Ceci n'est pas une pipe.*



*Ceci n'est pas un Palla.*





*Skupina Florián (Milan Magni, Petr Kvíčala, Marian Palla)*







iam. Palla



*Zarovnávání břicha I*



*Zarovnávání břicha II*





Malování pupkem  
(Galerie města Plzně)

HRÁČI :

1



| PÍSEK |

2



| KAMENY |

3



| VĚTVE |

4



| VODA |

5



| ŠPALEK  
A PALICE |

6



| NAMOTÁVAČ |



| DIRIGENT |

### PARTITURA

6	2	5	4	1	3	2	5	1	3
4	1	4	3	5	2	5	1	2	3
5	2	4	1	3	1	2	1	2	1
5	4	3	2	5	1	3	4	5	4
3	5	2	4	5	1	2	3	4	5
5	4	3	2	3	1	4	5	3	2
3	2	4	3	5	2	1	5	4	2
5	4	3	5	3	2	5	1	3	1



## MARIAN PALLA - SKLADBA, KTERÁ BY SE MOHLA JMENOVAT, ALE NEJMENUJE SE

Nezáleží na tom, co bude znít, ale nezáleží ani na tom, co nebude znít. To by snad stačilo (abych nebyl označen za zeňáka).

Důležitá je jen jedna věc – musí se něco dít. Proto naprosto postačí naznačit začátek a domluvit se na ukončení, neb i ta nejlepší věc může být nejlepší, jen pokud skončí.

Vlastní provedení: Jak je uvedeno na nákrese, existuje šest hráčů s „nástroji“ a jeden dirigent. Hráči jsou očíslováni kvůli záznamu v partituru, žádná čísla na dresech mít nemusí. V partituru jsou řady čísel bez jakékoliv logiky. Pardon, jedna malá logika tam je. Začíná č. 6. Tento hráč má namotané klubko provazu na jednom klacku, po pokynu dirigenta začne provaz plynule a pomalu přemotávat na klacek druhý. Přemotávání provazu určí délku skladby. Až je veškerý provaz namotán na druhém klacku, skladba skončí.

Vraťme se však k počátku. Dirigent ukáže na č. 6 a potom ukazuje na další čísla, tak jak jsou za sebou napsaná v partituru. Na dirigentovi záleží, jak dlouhý prostor dá tomu či onomu hráči. Vždy když ukáže na číslo nové, předcházející číslo se odmlčí a čeká, až na něho opět dojde. Mezi jednotlivými čísly mohou být i pauzy ticha, vše záleží na uvážení dirigenta. Tohle se týká čísel napsaných černě. U čísel červených (tvoří vždy řady) je tomu jinak. První červené číslo začne hrát, ale nekončí, hraje dál, i když dá dirigent pokyn dalšímu a ještě dalšímu, až k poslednímu červenému číslu (včetně) – vzniknou „shluky“. Potom nastupuje opět číslo černé, které hraje samo.

Pro dirigenta navrhuji nějaký jednoduchý systém, např. pravou rukou ukazuje začátky a konce nástupu čísel, a pokud zvedne i levou, znamená to, že čísla jsou červená a hrají všechny až do klesnutí levé ruky. Ale každý dirigent může zvolit systém, jaký chce.

Co se týče nástrojů, chtěl bych hráče upozornit, že např. písek se dá nejen přesypávat dlaní, ale je možné do něj jen zasouvat ukazováček a opět ho vytahovat. Stejně tak pracovat s vodou neznámá jen jí nabírat dlaní a pouštět po kapkách zpět, lze tam také ponořit celou hlavu a např. nedýchat atd. atd. Větve lze ohlazovat, škrabat se s nimi po těle či je koulet nebo oškrabávat o sebe.

Žádné rytmy ani zvuky nejsou podmínkou a záleží čistě na hráčích, co budou v tu chvíli cítit. Dirigent jim nemá co radit, ten udává pouze nástup a sleduje pozorně č. 6 – přemotávače, aby skladbu včas ukončil. Pokud partitura skončí dřív než přemotávač, může se dirigent vrátit zpět a opakovat čísla, která se mu zdála zvláště vydařená. Před vlastním provedením doporučuji jen jednu velmi krátkou zkoušku, kdy se snesou nástroje, hudebníci si je podle vlastních dispozic rozeberou, rozestaví se podle nákrese a dirigent si domluví gesta. Vše ostatní nechte na chvíli. Nesnažte se předem nic nazkoušet! Ochudili byste sami sebe!

Technická poznámka: Na koncertě by neškodilo hrát ve fracích. Namotávání klubka provazu asi za 70 Kč trvá kolem 15 minut.

– Nedá se říct, že Pallova skladba je „hudbou“ a že ji „hrájeme“. Pro hráče i pro posluchače je to svého druhu duchovní cvičení.

– Usedne-li „interpret“ za hromadu písku nebo kbelík vody, okamžitě se jakoby znásobují jeho vlastnosti. To, co se mu při normální hře na nástroj daří maskovat, to zde vystupuje na povrch. Jeden hráč je skutečně stydlivý (jak se nám už několikrát pouze zdálo). Druhý nemyslí na věc, ale na to, jak vypadá (což se při normální hře projevovalo nepochopením, že jeho – být z jeho pohledu nesmyslná – hra je součástí smysluplného celku). Třetí osvědčil, že je skutečně vnitřně klidný a tzv. profesionální v širším slova smyslu (tzn. ne pouze „dejte mi na pult cokoliv, zahrají to“, ale mnohem obecněji „postavte mne do jakékoliv situace, poradím si“).

– Je to zkouška interpreta, do jaké míry dělá věc, protože je o ní přesvědčen. V současné hudbě je často interpret postaven do extrémní situace a musí ji „zahrát“ přesvědčivě, nesmí z ní „vypadnout“. Sedět místo s nástrojem s kamením je situace hodně extrémní. A tady se ukazuje, do jaké míry je schopen interpret být „in“, do jaké míry je přesvědčen, že má být „in“.

– Interpret je tu vytržen ze své standardní situace, v níž se už jakžtak zabydlil (stojí nebo sedí a hraje na nástroj), a má se osvědčit v situaci, kdy mu jde třeba i o život (když mu kolega švihající větvemi málem vyšvihne oko).

– Interpret se dostává do nových vztahů s posluchači. Ti se mu (když mu kolega ohánějící se větví srazí brýle do kbelíku s vodou) smějí. Není-li klasický interpret zvyklý, že by se mu při hře třeba Beethovena někdo smál, je to pro něho nová zkušenost, která ho nesmí vyrušit z jeho soustředění (spíše než o hudební zkušenost jde o zkušenost divadelní).

– Nejvíce však znepokojuje otázka, „o co vlastně jde“. Při realizaci Pallova konceptu se totiž ukázaly nutné dvě zcela protichůdné věci. Na jedné straně zvuky nesměly být produkovány jako zvuky, a už vůbec ne jako „hudba“. To by totiž vedlo k rádobě hudební stylizaci zvuků elementárními hudebními zákonitostmi (kontrast – po silné rane slabé ťukání, gradace – stále silnější šplouchání vody...). Zvuky musely být naopak produkovány pouze jako průvodní jev manipulace s předměty. Na druhé straně manipulace s předměty nesměla být dělána jako svého druhu „divadlo“. To by vedlo k rádobě divadelní stylizaci pohybů. Nejvyváženější stav nastal, činil-li interpret pohyb předmětem s vědomím, že pohyb nemá za cíl nic jiného, než vyprodukovat nějaký zvuk, a zároveň produkoval-li interpret tento zvuk s vědomím, že zvuk není cílem, ale pouze průvodním jevem pohybu. Tento stav není nepodobný příkazu chytré horákyňi: přijed oblečená, ale přítom nahá.



30 billboardů na dálnici Praha - Brno  
(realizováno za podpory Galerie Sýpka u Vlčkova)





*Dvě jsou více než jedna  
(pocta Duchampovi a Warholovi)*





*Promazání zámku*



## VODOVODNÍ UMĚNÍ

Jan Steklík a Marian Palla

### Citát:

*Vylitá voda v galerii je něco jiného než vylitá voda doma nebo na poli.*

### Provedení

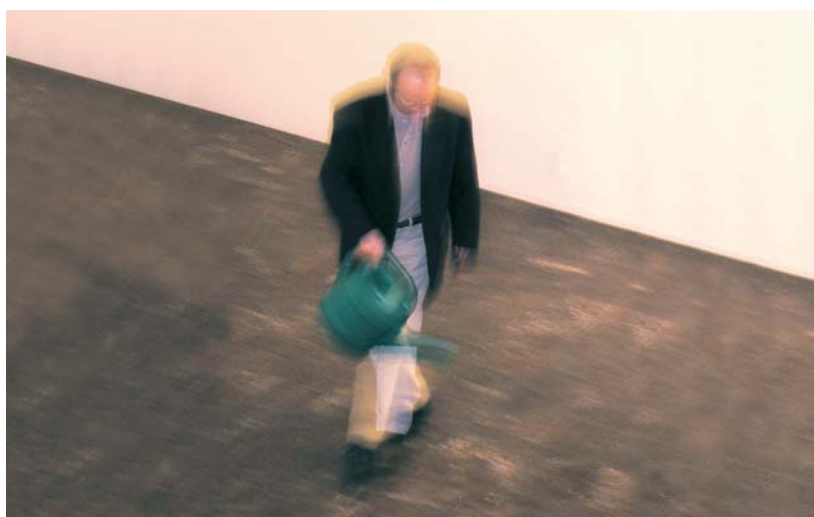
Obyčejná voda z brněnského vodovodu zaslaná umělci poštou z Brna a vylitá na podlahu Domu umění v Opavě ředitelem Martinem Klimešem.

### Vernisáž

Problematiku vodovodního umění vysvětlil Jiří Valoch pomocí mobilního telefonu z kavárny Švanda v Brně. Jan Steklík a Marian Palla byli v Domě umění v Opavě po dobu vernisáže přítomni internetovým „on line“ přenosem z kavárny Švanda. Gratulace a připomínky si vyslechli umělci přes mobil tamtéž.

### Varování

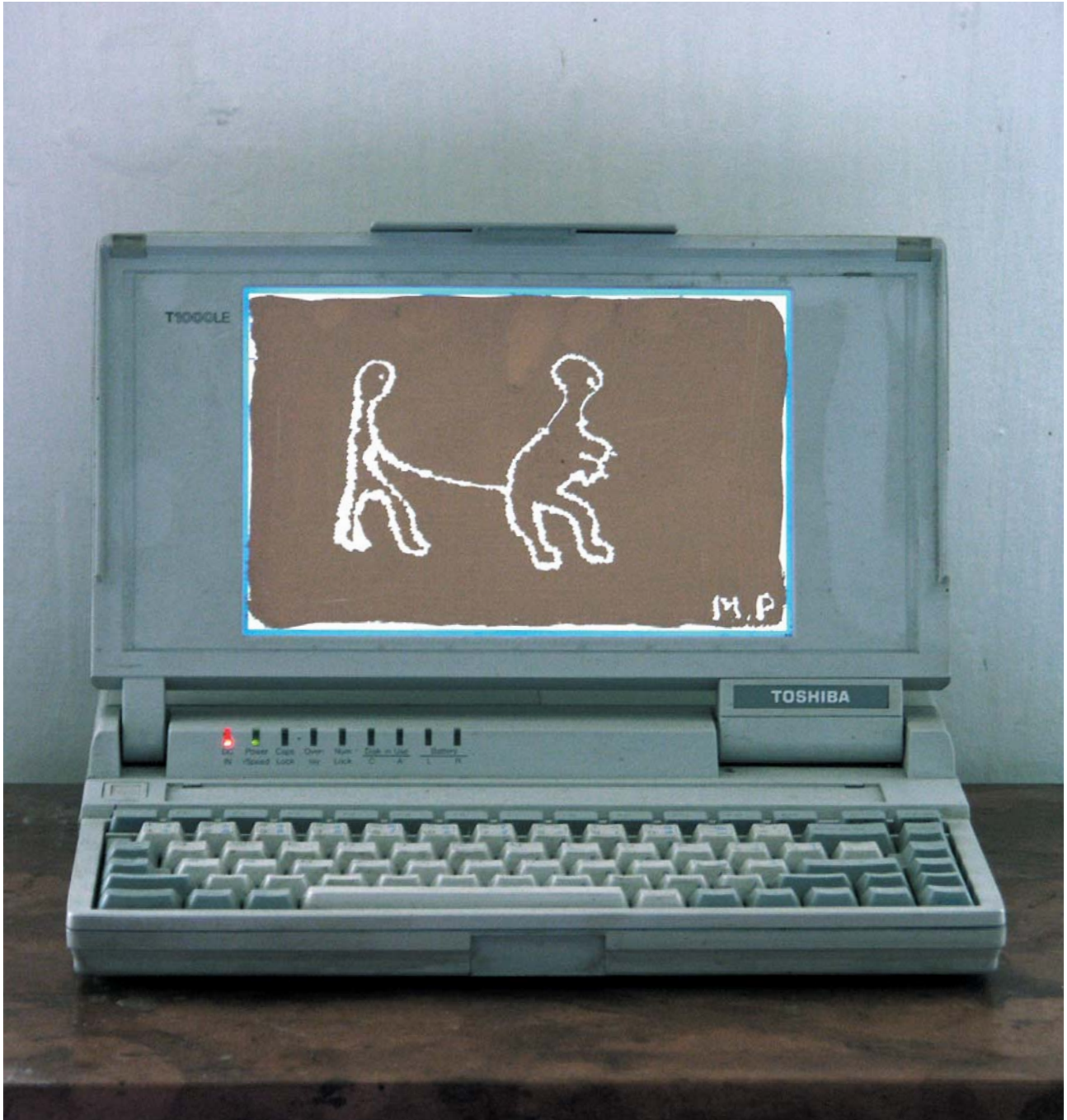
Po dobu výstavy je zakázáno zametat i umývat podlahu nebo jinak zasahovat do uměleckého díla!



*Dům umění v Opavě, Martin Klimeš, rozlévání vody,  
14. 12. 2004, cca 17.30 h.*



*Kavárna Švanda v Brně, Jiří Valoch, Jan Steklík, Marian Palla,  
14. 12. 2004, cca 17.30 h.*



Multimedia  
(pomalovaný display)







*Židlová Kámasútra (s J. Steklíkem, Kolín nad Rýnem)*





10 000 desetníků pro děti na hraní  
(Galerie města Plzně)



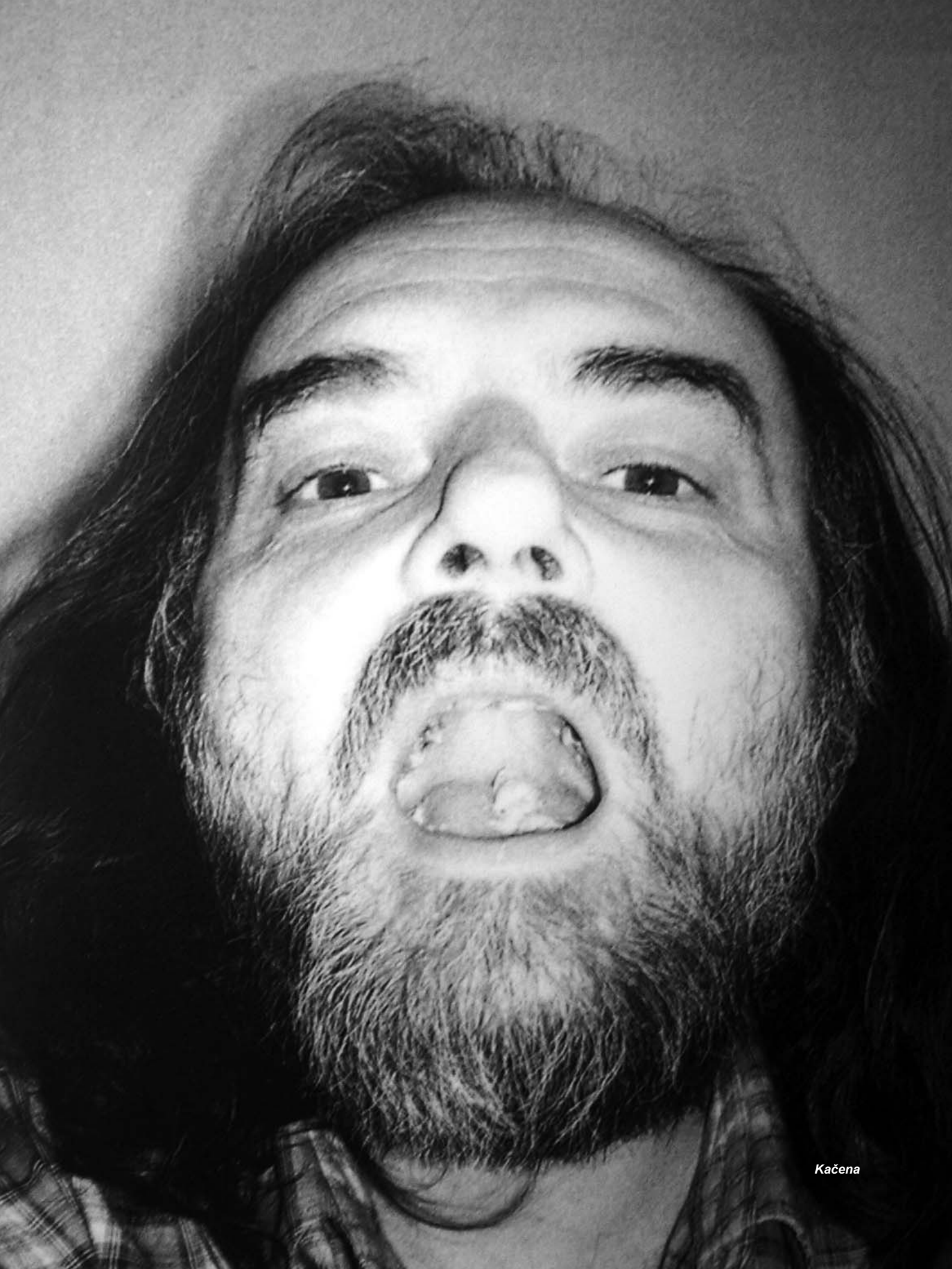
*Podlätina (tetování)*





Vázení váhy

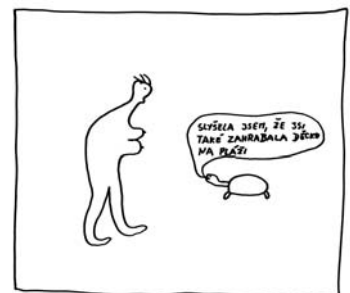
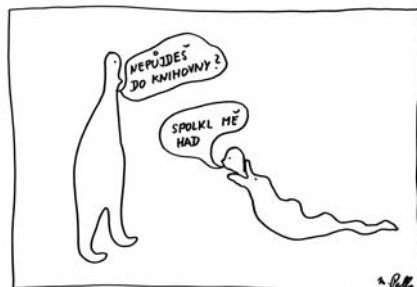
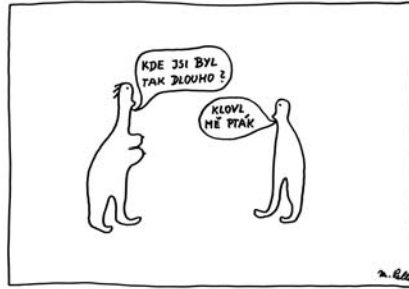
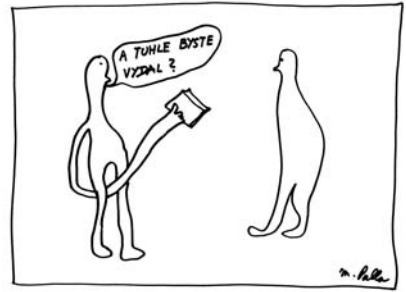




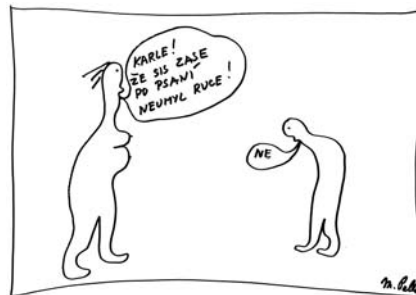
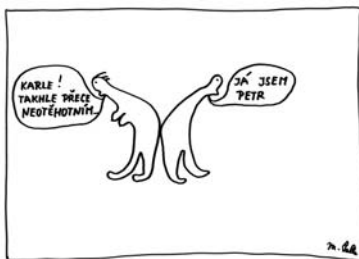
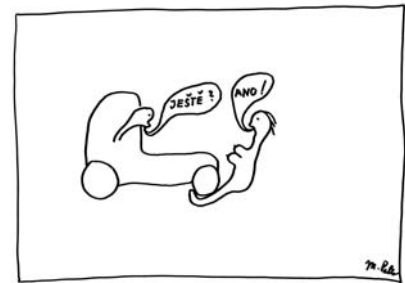
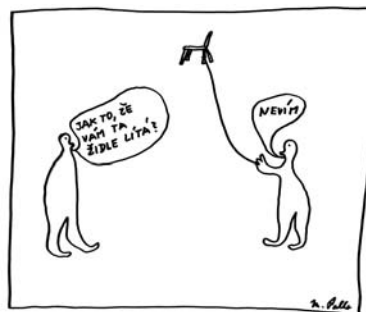
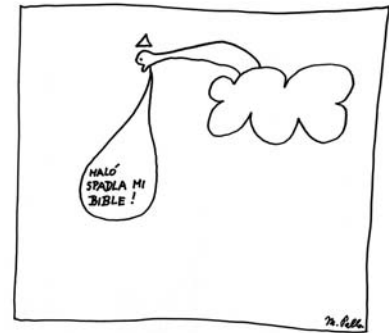
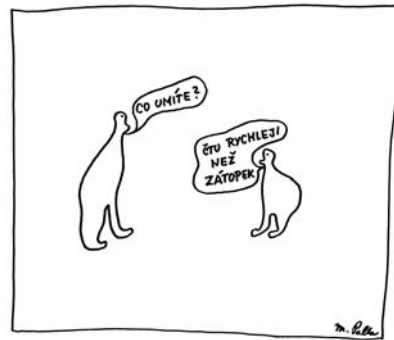
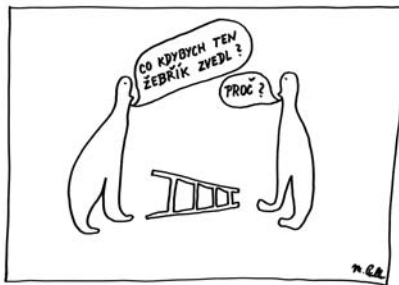
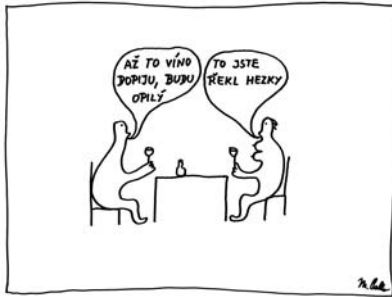
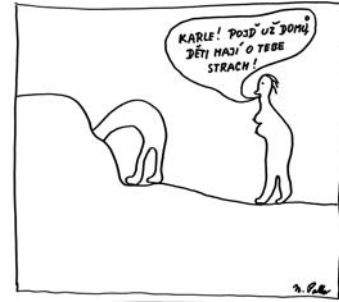
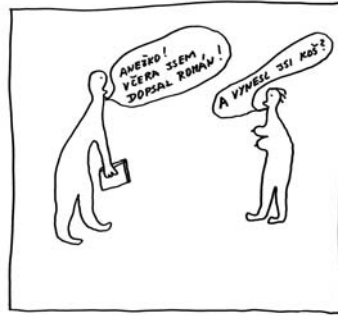




*Dlouhé obočí*







### Krátká

ženský jsou fajn  
protože jsou

### Majetek

kdybych měl moře  
tak na ně hledím  
kdybych měl ženskou  
tak jí řeknu  
že ji mám rád  
ale co mám dělat  
do prdele  
s polem?

### Medvídek Pů

na rozdíl od komunistů  
nikdy nenechal zabít  
svého kamaráda

### Na zemi

budíž láska!  
zvolal Bůh  
ale osvětlovači to blbě pochopili  
a bylo světlo

### Strach

prcám docela potichu  
a potom udělám vždycky kolečko  
abych zjistil  
jak to dopadlo  
ale někdy  
si nejsem jistej  
a se zoufalým pohledem sleduju  
jak vchází  
přibližuje se  
a začíná o něčem mluvit

### Nádherná noc

pozná se velmi jednoduše  
(návod pro amatéry)  
vezmeš jednu ženu  
přidáš dva litry vína  
zaženeš kamarády  
pomiluješ se  
vstaneš  
otevřeš okno  
a koukáš do tmy

### Národ

žádný národ  
se nepotí  
nesouloží  
nemačká si uhry  
a nemá prdel



### Židle

kdyby měla židle dvě nohy  
převrátil bych se  
a zlomil si vaz  
anebo bych si na ni nesedl  
a žil si vesele dál

### Japonec

jednou bych chtěl potkat Japonce  
jak se šťourá v nose  
a já bych ho po tý ruce  
sekl  
jako mimino  
a on by se se mnou soudil  
protože by byl velké zvíře  
a na jeho firmu by mohlo padnout podezření

### Placatá zeměkoule

kdyby byla zeměkoule placatá  
ženské by dělaly ty stejné věci  
a chlapi by potom tvrdili  
že se nic nezměnilo  
a že až na to šoustání  
to zase stojí za  
prd



### Pohlaví

vážení  
nastal čas scvrkávání pohlaví  
nic  
co uděláte  
vám nepomůže  
ani vitamíny  
ani posilování  
pohlaví se zákonitě scvrkává  
přesně tak  
jako vzdálenosti

### Podoba

když si plivnu do dlaně  
a plivaneček se leskne  
vidím sám sebe  
ale není to úřední dokument  
a proto s sebou nosím raději občanku

### Procházka

slunce svítí  
půjdu pro cigarety



### Ryby

až si ryby uvědomí  
že si vyvinuly žábra docela zbytečně  
bude na světě o trapas víc  
a tehdy filozofové zjistí  
že si za to můžou samy  
že kdyby si vyvinuly raději  
dlouhé nohy  
hřívu  
ocas  
a smutné oči  
že by mohly alespoň závodit

### Svátky

už aby byly Vánoce!  
protože potom bude velmi rychle po nich  
všichni si oddechnou a začnou se těšit na Velikonoce  
už aby byly Velikonoce!  
protože potom bude velmi rychle po nich  
všichni si oddechnou a začnou se těšit na léto  
a v létě se zpotí

### Traktor

kdybych měl traktor  
a on by opravdu jezdil  
tak ho budu stále opravovat  
budu pod ním ležet  
a s láskou sledovat ty převody  
a když budu unaveněj  
tak si dám svačinu  
ale rychle  
abych mohl hned zase opravovat  
a ten život neprosral

### Napadlo mě

že kdybych byl dostatečně měkkej  
a nafouklej  
mohl bych se položit do koruny stromu  
a jako balónek se tam pohupovat

### Odpoledne

je odpoledne proč by taky nebylo jen at' si klidně je stejně nic  
jiného neumí

### V hospodě

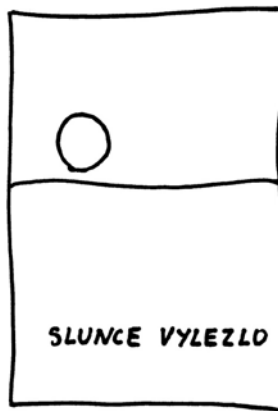
sedíš moc daleko  
jak to?  
nemůžu tě líbat  
hladit a vzrušovat se  
tak si se mnou povídej  
to už jsem ale dělal

### Už se těším

až večer zajdu do města  
sednu si k baru  
budu koukat po ženských  
popíjet  
kynout známým  
a potom si nebudu nic pamatovat

### Zbabělost

teda ti Indiáni uměli ale zastavit vlak!  
vytrhali koleje  
zabili cestující  
a klidně si rozdělali oheň  
kdežto já?  
slaboch s bříškem  
ani za tu ruční brzdu nezatáhnu



### Zabijeni velryb

kdo nezabil velrybu nemůže o sobě tvrdit  
že je správnej chlap  
a proto nemám rád ekologické hlídky  
protože mezitím, co ony hlídkují  
chlapi měknou

### Velká ruka

vyjdu na balkón a začnu hladit protější střechu  
protože tam bydlí hezká ženská  
a já jí budu hladit komín a okno  
a potom zajedu prstem opatrně a pomalu dovnitř  
ale budu dávat pozor  
abych ji nerozmačkal  
až bude umývat nádobí

### Ženy

ženy mají různá prsa  
zadečky  
a chůzi



### Život pod psa

potkal jsem lva  
vožral mi nohy a šel dál  
doplazil jsem se k tygrovi  
vožral mi ruce a šel dál  
dokutálel jsem se domů  
otevřel jazykem dveře  
a žena mi vynadala  
kde se tak dlouho toulám  
a abych umyl aspoň nádobí

### Krokodýl

onehdá jsem plaval v rybníku  
když tu mě náhle napadlo  
že pod vodou je krokodýl  
bleskurychle jsem se otočil  
ale bylo mi to prd platný

## Marian Palla - The transformation of conceptual thinking

Jiří Valoch

*"While reading M Heidegger I was able to be aware of Being only after I stopped reading him.*

*Accomplishment does not exist. That's why great goals are mistakes, and small a breath of fresh air.*

*To perform no more than almost just ideas. This 'almost' is, however, very important. To move towards activity, which would slowly blend with life."*

M.P., 1982 - 1984

The aim of this publication, and the exhibition in the Opava House of Arts, for that matter, is exceptional - it is nothing less than to bring back into the context of the Czechoslovakian visual art, the work of an artist, who was inherently part of the whole spectrum of our Conceptual Art... Under the conditions of the previous political system it was, of course, possible to encounter his work only on a semi-official or entirely illegal basis. However he was well known in the Prague and Brno circles of "dematerialized art", and his originality was highly respected. But by coincidence no one has yet tried to reintroduce the genuine innovative work of Marian Palla - at least within the possible limits - into public awareness. And perhaps it is an apparent paradox, that at same time his name is still fairly well known "in the art world". He is published relatively often, first his poetry, then fiction, and afterwards his dramas, which have even made their appearance on the stage. His public readings are popular... He is also known as a teacher at the Faculty of the Fine Arts of the VUT University in Brno... And in doing so as if nobody has realised that all this is already a second chapter of Palla's life-work, and that the previous one was at least as important, and in any case innovative, which cannot be simply erased from the history of the Czechoslovakian visual art of the seventies and eighties... And because there are going to be less and less people, who witnessed the era, we were left with no alternative but to try to bring back this important chapter into the context of the whole of our culture. The reasons why the work, to which Marian Palla devoted two decades of intensive creative energy, has been forgotten, are probably so banal, that it may seem unbelievable - his life as an artist had changed and consequently it had become impossible to continue to present his older work anywhere. For two decades we could visit him in his studios - from his student years he already had the run of the studio in Kotlářská Street that belonged to his father Vladimír Palla, who was a prominent Brno architect, as well as a painter. When he got married he and his wife Eva together built a pleasant country retreat in Rousínov near Brno. And here, as a result of his everyday contact with nature and the elements, his most radical concepts originated... There also used to be a large workroom, which served both as a studio and storeroom for the finished creation. After the political changes in the country both partners grew increasingly apart. After the breakup the artist had to move his accumulated work somehow and somewhere - they were not only texts, but also pictures and bulky objects... We owe the fact that it is at all possible to present this exhibition and publication, to the architects Mr and Mrs Velek, who were the only ones that had a space large enough to accommodate Marian's work at their Galerie Sýpka (Gallery Granary), in fields between Vlkov and Osová Bítýška, where we used to go with pleasure for years to see exhibitions. Because of that the author had very little opportunity to find out what state his artefacts were in, whether they hadn't long ago been eaten by vermin... An impetus from a mutual friend, Martin Klimeš, the director of the House of Arts in Opava, then became an impulse for an attempt to present what the artist actually produced. Then another difficult situation arose - most of the key artworks were retrieved. However, on some we discovered various traces of the passing time. One typical example: white monochrome with the inscription WHITE IS MY FAVORITE has a grey patch on the upper part of its white surface... For pragmatic reasons it is therefore not yet possible to present some of the pieces without these traces of time and circumstances, which left their marks. Otherwise it would not be possible to hold this exhibition yet, so we must make sense of it as another shift, another theme, time which entered into the artist's work. Seeing things from the distance of the present-day, it does not seem ideal also that Marian, except for text accounts which he verified with the exact date, did not date his artefacts, and also for a long time did not ostentatiously write down his participations in group exhibitions or his publications either, so we are only able to divide his works into several successive groupings where we can roughly determine the date. At the same time the author's contacts with other artistic friends are inherently useful. It certainly holds true of the legendary archive of J. H. Kocman, which once again proved invaluable. And for me, I am again after some years taking on the role of the theoretical interpreter of Palla's works, as I used to do in the time when all his production began - because my double role of an artist as well as theoretician of the

contemporary visual art, which was given to me by my friends, the artists themselves, was the logical reason why I also became, as with cases of other Czechoslovakian conceptual artists, the most frequent interpreter of Palla's work. Perhaps I should also remark, that that was often on the occasion of exhibitions taking place at the Galerie Na bidýlku (Gallery "On the Perch"), established unofficially by Karel Tutsch a long time ago under the old regime...

What was the Marian Palla's thought process?

I saw a picture of his for the first time at a display of Brno young artists. This was sometime at the beginning of the seventies... Although it was still a display of the whole range of contemporary vivid art production, not any beginning of the normalisation, even in this context Palla's picture differed at first sight from what others were trying to achieve. On the white little board a small black frame made by hand, on the left a tree, painted in a way children would do it, rather a symbol than a real image, at the bottom right text NATURE, written again in unskilled handwriting. With a certain simplification or certain exaggeration we could say that this picture is in fact the syntactic pre-image of all artist's paintings and drawings until this day, because to a certain extent the circle has closed and the pictures from the recent years have this structure, i.e. the visual symbol is interpreted in a semantic way by some more or less humorous text, and on a more common level correlation between the visual and the textual components becomes, for the author the decisive factor of the concept (naturally with the exception of his most radical projects). It was certainly intentional to avoid any use of stylised drawing and handwriting, but for the author at the same time natural - so he would not look for any "artistic stylisation" or perhaps, to be precise, he aptly used as his stylisation precisely what was inherent for him, that is, what his normal writing looked like. With regard to this author's other work this picture is nevertheless of exceptional importance because it need not be "read" primarily as something comic or playful. Later we found out that this picture had indeed been preceded by a whole array of other pictures and picture assemblages, where the humour aspect was connected not only with a certain simplified articulation of both the image and text, but first and foremost with the grotesque or humour message of the whole. As a matter of fact this should really surprise us, if we realize that Marian's father was ranked as one of the most progressive Brno architects in the 1960s. He also worked closely with the artists, who were considered the elite painters of the Brno "late modernism" style of the 1960s, starting with Bohumír Matal or Jánuš Kubiček. Is it too daring to speculate, that already at that time, the time of his absolute artistic beginnings when everything at home as far as the visual art was concerned was made open and accessible for him, Marian's need was somehow radically to distinguish himself? Of course, although it was obvious to choose a playful and comical stylization, we should not forget however, that it was from the beginning connected with the relation to a painting, sometimes assemblage and text, with the mutual commentation between two elements of picture, the visual and the textual. As if he felt that the very use of text is the way, which is progressive, which came with Conceptual Art. From this perspective we can consider Marian's displayed picture as - let's say - proto-conceptual. Its message is formed by the relation of its visual and textual sequence, its stylization leads us to perceive the depicted as a visual symbol, which is commented on by the symbol of an attached word. Humour or irony or paradox lies in the fact that the symbol of a single tree something more general has been written added... But in actual fact this is already, as well as the relational structure of the whole, something conceptual. If the previous pictures convince us they are chiefly about visual art humour, then the following pictures convince us they are first of all concerned with the reflexion of specific relationships in the viewers' minds, and so Marian worked his way through to conceptual way of thinking. It made sense in a way. This approach was literally in the air, it was the Zeitgeist, which could have been felt even in Brno, provided the artist was sensitive enough... I myself at the turn of the 1960s and 1970s gradually switched from visual poetry to very concise word restraints, formed in the most radical cases by just one word, which I already called concepts. We were also trying conceptual use of photography, and - within the setting of the Groupe m. as well as individually - the possibilities of art realisations in open-air locations. J. H. Kocman, with whom we took up with in the early 1960s, was already participating; his own succinct concepts, which stemmed from the prostructural graphics, soon followed. At pretty much the same time I knew Dalibor Chatrný who, after pure geometry, which he used in the setting of the Klub Konkretistů, in about 1972 started to explore a whole range of conceptual problems. In Prague Petr Štembera at the end of the 1960s finally abandoned painting and in 1970 carried out his first nature interventions, which he then developed into his first art action Moving the Stone of 1971, followed by his most stringent conceptual realisations - meteorological reports, taken down from the radio and - sent to his friends in the form of card. Karel Miler arrives from minimalist visual poetry to language conceptual reflexions in 1970/71. From the youngest generation of artists in Bratislava, it is Rudolf Sikora and Dezider Tóth first of all, who begin to head towards the new forms of work of art - Sikora turns his attention first to topographies as a new form of art information, while Tóth, in the form of lyrical concepts, gives an account of the relationship between man and nature as well as man and art. And



Milan Adamčiak reads music as a concept... All of these artists were then at the beginning of an interesting, original and sequacious journey, each of them following different directions and each, of course, taking a different amount of time... At that time they were all close friends - they formed the generation context into which Marian Palla was about to enter, just a few years younger (born in 1953). And we soon began to visit him in his former studio in Kotlářská Street, where he also organised various unofficial lectures and art events on behalf of some of his fellow artists.

As I have written in one unofficial catalogue, humour was an important factor of Palla's first paintings and drawings, but "it was a strange humour, humour in mind, humour of the paradoxes of human communication". In the course of the first half of the seventies it gradually faded out, or rather transmuted into the form of pure conceptual thinking, where the presence of an aspect of humour could have only been seen as a way of understanding certain paradoxes or surprises in the mind. This series of paintings and drawings also continued in the second half of the seventies. However their semantics had gradually changed. We perceive them as purely conceptual work, an aspect of humour remains present more in paradoxical, playful articulation of specific relationships. This is the time, when dozens of paintings were created, from which from the beginning I took a personal interest in those realisations, which reflected the process of the origin of the painting itself. We can also say that it is about humorous visualisation of specific paradoxes, but much more significant is the presence of tautologies and semantic complications; all is of course again visualised by the relationship between the surface of the painting which is treated in a specific way and the text, word commentary added into the painting. For a long time this commentary is not just featured as any other usual commentary at the bottom right, like it was with NATURE. The artist masterfully also impresses an aesthetic quality onto his typical, slightly crude graphemes. This all implies that already at that time Marian Palla's conceptual thinking was relatively complex. He was not at all concerned with purely analytical solutions, whether they were brought by so called analytical painting itself or by the exponents of the pure dematerialised Conceptual Art. In the Czech environment at the time of the origin of these works of art as well as their original quality Marian Palla just managed to be one of the pioneers...

We must not forget that meanwhile a harsh political normalisation had began and all types of contemporary art were doomed to exist just in studios or were depended on occasional appearance in some unofficial space. In October 1980 Marian managed also to display some examples of his existing work for the first time in the Student Club Křenová 75 in Brno; at the opening another friend of ours, Antonín Dufek, a long-time curator of the photographic collection at the Moravian Art Museum, gave a speech, I had just been banned from publishing because of the exhibition Contemporary Czech Drawing, which I had prepared for the Brno House of Arts, where I had been a curator since 1972, and so at least my improvised text had was put right at the exhibition. A mini-catalogue, written and drawn by the artist's hand and then copied by offset, shows very well, that despite an understandable and, due to lack of space, inevitable selection, it succeeded in presenting the whole range of issues, which Marian then brought into our unofficial yet still lively culture. We can see that he exhibited paintings, drawings, photographs, woodwork and objects. It was a lot for the small exhibition space of a student club, but it was a truly representative view of the last years of his endeavour. A couple of times tautologies of the painting process itself emerge: the author's ambiguous relationship to the painting process is perhaps expressed in the most subtle way in the painting with some brown stains, among which is written PAINTING AGAIN. Similarly, expressively painted, almost-monochrome in green, is overwritten with the words SPOILT PAINTING at the top. Especially with the SPOILT PAINTING the semantic situation is very much complicated: it could have been quite a nice Art Informel painting, however the author convinces us that the painting is spoil. All we can do is to start asking ourselves whether that is because the author have chosen the means of artistic expression which for him are not de facto interesting anymore, or if the painting appears to him to have failed within the framework of abstract expressionism. But he after all does not make any abstract expressionist paintings, he merely demonstrates various painting languages... On the surface of a brown monochrome is written (unusually with minuscule letters) I am painting... Does this show an interrupted process of painting, as it appears to us, because there is much less paint being applied in the upper part of the picture? Or is it on the contrary right, because these less covered areas are simply part of the author's expression? We can see that the author explores the process of painting itself and therefore also painting as a medium, but at the same time he does not try to avoid the enjoyment of the aesthetic effectiveness itself. This too is characteristic of the author's entire creative period. The folding catalogue also remind us, that at the exhibition other very impressive concepts were presented, which related by means of some visual paradox to the very context which the paintings create - the most radical example is perhaps grey-black PAINTING IN CONTRAST TO THE WHITE ONES; also a development of the tautology of the origin of the artefact itself can become a theme as in PAINTED SIX TIMES; another time a painting directly implies how we

are to interpret it, and the text itself becomes a concept, which we can, or maybe we should conceive, thus creating a truly tautological situation: THE TOP RIGHT ONE. In conceptual terms even a purer solution presents a pair of paintings, the first one bearing the inscription SPACE BETWEEN, the second TWO PICTURES. The pictures thus become a reference about the very situation they create. At other times, on the contrary, the reference is made about a general characterisation of the work of art, and this characterisation itself then becomes the theme: IT IS SMALL, IT COULD BE LOST. With the help of an arrow THE LAST DOT can be identified within the whole structure, but even the situation of the text itself can become a theme, as can the words BEHIND THE GLASS. In all these cases the aesthetic part of the pictures remains important. However, that changes later and at the beginning of the 1980s it becomes superfluous for the author. The first versions of the author's work with wood were also presented at the exhibition - for now they are predominantly larger or smaller wooden panels with texts written on them, the same handwriting, mostly in block letters like in the author's painting. Along the fine humour can be heard (THIS WOOD IS NOT A CAMEL), the panel can be equipped with straps like a rucksack (THE WOOD FOR A TRIP), but in the first place we can see the development of various tautologies, which appear lyrical, but in principle go to the point, emphasising the various circumstances of their origin or use: MY FIRST PRAGUE WOOD, WOOD FOR A BIG POCKET, WOOD FOR AN EXHIBITION, which can immediately explain its purpose... Perhaps the author had wished to present his artefacts somewhere, well, here he succeeded. Somebody might be surprised that Marian did not ignore even the photography medium. Along with his sense of play he was also consistent in his explorations - IN DARKNESS he really took pictures of ten different still-lives and the negative was then developed normally. Also a collection of drawings was important - some reflected the actual selected medium in a similar way that the paintings did (THE BEGINNING OF DRAWING, SOILED EDGE, BY THE GREEN CRAYON). But there are also moments of reports of some activities; concrete, ordinary and banal activities - I AM GOING TO BUY LETTUCE, I AM GOING TO BUY CARROTS. Included was, however, also a PAPER ON WHICH I HAVE SLEPT. And this piece prefigures a big cycle of works which originated during this utilitarian, non-artistic activity. The whole series of variedly more or less crumpled sheets of paper indicates Palla's shift in his artistic interest towards the most ordinary human activities. Among the pictures from this period again perhaps the most radical - in the way it focuses on the artist's normal life and at the same time de facto visualises the course of time - is a yellow-brown monochrome, on which there are written, one above the other, these lines: I AM GOING TO DO MY MILITARY SERVICE / I AM JUST GOING / I AM DOING MY MILITARY SERVICE / ANOTHER 59 DAYS / I HAVE COME BACK. At the same time it certainly is an authentic account, each line must have originated in the relevant described situation - and we have to appreciate that Marian Palla managed to reflect in an artistic way even this time of his life.

At the end of the 1970s and the very beginning of the 1980s the nature of Marian's pictures gradually changes - previously, in order to employ their specific meanings, he liked to use various types of painting languages, sometimes he would half seriously, half ironically, comment on particular painting techniques, depictions, gestures, structures, but it was at this exhibition in the Student Club Křenová 75 (nicknamed in Brno for two decades "Křenka") that Marian seemed gradually to close his effort to achieve maximum concentration on the semantic of the painting itself. Painting with its specific aesthetic and communication qualities does not interest him any more, although in the previous period he used it primarily, and in a very original way, as semantic, not only aesthetic, information. The most radical new form represents black and white monochromes, painted with latex. Since the 1960s latex paint has been preferred by modern painters in our country, because it was cheaper and dried quicker than oil paint, so it found its use particularly well with the representatives of geometric abstraction, who did not need various effects attainable by oil paint, but on the contrary wanted as a base purely white or otherwise coloured surface. It should be mentioned that Marian Palla de facto did not have (as well as his other Conceptual Art orientated contemporaries from Prague and Brno) any relevant art education; he graduated from the Brno Conservatory and most of his career was spent as a double bass player in the State Theatre ensemble in Brno, although since childhood he had spent most of the time in the environment associated with the visual arts. We can say that from the viewpoint of his creative interests he first optimally used various characteristics and definitions of painting, only to get rid of them radically later and replace them with actual latex painting, which we can interpret as the most basic conceptual representation of the process of painting itself, as a concept of painting... This was however at that time still connected with definite precisely located meanings, often in the form of word notes, but we can also encounter other elements of meaning - symbols. Once back in his studio in Kotlářská Street he exhibited a set of identical black canvases arranged around the room. Each one of them had a white arrow painted (or rather written?) at the same place on them, which pointed from left to the right. It was an appeal for action - but in the first place this action was meant to take place in the viewer's mind, the pictures became a pure appeal to the perceiver, appeal to his

senses and first of all to his intellect. Coincidentally I have in my collection a diptych, which was in all probability created in close connection with this vast picture installation in the artist's studio: on the left side of the picture there is a white arrow similar to those that were on the black canvasses in the installation, and this arrow point at the picture on the right. That picture has only a black surface. It is a monochrome picture, which however is not free of any indications. On the one hand it refers to the whole range of monochrome paintings, which constitute an independent line in modern art history, initiated by Kasimir Malevich and Alexander Rodchenko, and continuing virtually until today. But besides that it is also a conceptual relationship, which this pair of pictures makes visible... And it is a message which is formed rather than through any literary reference, by these absolute and pure relationships. Sometimes a painted surface would still appear, but only to be used for an exact semantic differentiation, such as with paintings divided vertically into two halves: thus we can differentiate between PAINTED AT NIGHT / PAINTED AT DAY. One of the subjects, articulated only visually, presents a painting (and a drawing as well), where in one of the halves we read THIS HALF EXISTS, the other is left without a comment.

In his distinctive way, perfectly corresponding with his mindset, he also brings to attention his relationship with people, who wanted to acquire some of his paintings. Even though they were his friends, he would not give them anything for free! With everybody he made an agreement when lending a particular picture, where the person in question was obliged once a year to bring the painter some food, one person perhaps fifteen kilos of potatoes, some one else good quality cutlets etc. After ten years of practice of this conceptual "food for artwork" programme, the picture became the possession of the interested party. Of course it was another way of social communication, an excuse for a new visit and cultivation of relationships with friends - but also a form of turning the attention to the ordinary matters of everyday life.

Some of Marian's pictures originated as part of a specific event, the concept was given in advance and then realised. Both were important, the course of realisation of the event as well as the actual creation of the painting... The oldest one in terms of time and morphology were probably portrayals, which still encompassed elements of humour. At the same time, as far as I remember, it was a very pleasant encounter with the author. For every subject he had prepared a canvas - a monochrome painted in a specific shade of colour. He asked everyone individually to come into his studio in the Kottlářská Street to have his or her series of portraits done. Although we knew that Marian had so far never done any portraits, most of the friends, part of his circle, happily accepted his invitation and one by one paid the visit. He would sit them on a chair, which in the classic painter's studio, his father gave him to use, looked rather convincing. Then he sat down opposite the subject, picked up a pencil and a few sheets of paper and made a few sketches. In the end he created a final painting on the framed canvas. The portraiture took quite a long time, as was appropriate for the proper portrayal, but the surprise was worth it... Each time on the coloured underpainting Marian created almost the same elementary linear symbol of the human figure. Only ladies were marked off by the laconic double-arc representing bosom. And of course - if anybody wanted to have a look at the sketches, they could see, that the author, sure enough, had tried, several times, to depict the subject in this similar symbolic way. There were also double-portraits and group portraits... This was however only the first part of the artwork - equally important was the name of the subject, written with Marian's usual uppercase letters just above the bottom edge of the picture - and his effort to make the writing really nice is quite obvious... Surely at least twenty or thirty paintings like this were created, and they remind us, that already at that time another conceptual artist from Prague used to visit Marian - Pavel Büchler, who gradually decided to emigrate, now lives in the UK, and whose work in his homeland is not appraised either. Perhaps this first large-scale event of Palla's can be perceived at least with two emphases. Of course what comes across is humour, ironic persiflage of the portrayal itself, starting with the invitation, through the seriousness of the whole of the execution, and finishing with the final "revelation". Looking at the whole set of these pictures, however, we realise that at least as important is the real outcome: the people whose identity can be clearly recognised due to their attached names (Marian especially liked it if somebody had an academic degree. He would immediately add it to the name), but isn't it primarily and again allowing a very subtle game between identical figural symbols and the way we can decode them thanks to the added text...? Isn't it rather a major contemplation on relationships between an individual and the way he or she is perceived and represented...? Isn't it even a mild political allusion on the age we lived in? After all the normalization in the 1970s used to be truly repulsive, people would change their professional and aesthetic interests in order to ingratiate themselves with the new establishment, in order not to get compromised perhaps only for the sake of some modern work of art, which they had admired only a few years ago... And Marian Palla was at that time a genuine young artist, who had, as it were, "all the avenues closed", and not only abroad, but also to the places, where decisions were taken about what should be accepted as modern art.

The execution of a series of four paintings also developed into an event, which has an exact, concise concept - a single brown line is painted with a thick brush on a relatively large white canvas. When these pictures hang next to each other, they seem at first sight very similar. Nonetheless in reality they differ in details due to various speed of brush stroke. Their code is of course again the information written down at the bottom right of the picture: they were created in the time interval between a few seconds to twenty-four hours. The final twenty-four-hour painting Marian carried out as an event, to which he had invited all his friends who were interested. In fact the author created extreme conditions for himself, with one hand he constantly held a brush with paint pressed against a canvas, and extremely slowly he tried to move it so that the line would grow little by little. No talk was allowed in the room, but the author in his invitation asked the friends to serve him with tea, and empty the chamber pot if necessary. The aim was of course "at all cost" to create a line, whose formation would indeed take twenty-four hours, and then to confront this with the other lines, which were created in different, substantially shorter time limits. Again this was Palla's conceptual paradox - lines look similar, but in reality they originated after different disposition. As if his own concept was contrary to those protagonists of world contemporary art, who aim to verify as faithfully as possible the passing of time, as well as the human connection with its changes. Roman Opalka still remains an expert of such concept. Since 1965 he has been writing in his pictures a progressively growing series of numbers; he started with zero and dedicated literally all his life to this concept, because obviously he must remain faithful only to this one. Perhaps this phenomenon became important for Marian Palla at the time when his work grew to be maximally liberated and when the uniqueness of a particular experience became increasingly important. Through the extreme use of his own body and the maximal concentration employed in this piece of work as if he came closer to Petr Štembera, a protagonist of the Czech Action Art of the 1970s, with whom he made several appearances at that time at some unofficial events. We admired Štembera for his ability literally to test the limits of his own physical resilience and create out of them a new form of artistic communication, whose meaning during the 1970s became gradually, ever more emphatic, until it reached a level of some kind of reflection of the political situation. However, about 1980 Štembera, as well as Karel Miler and Jan Mičoch, due to the interplay of a whole range of reasons, gradually stopped their intensive practice in the sphere of Body Art. Mičoch, who was the last to join them, accentuated certain existential experiences differently, while Miler on the other hand used photography to optimally visualise a specific relation, concept or meaning, and thus in the Prague Body Art circle purely Conceptual Art was represented. Marian Palla of course was virtually in permanent contact with the friends in Brno; me, J. H. Kocman and Dalibor Chatrný were joined by a composer Jaroslav Pokorný (later he began to use his second wife's name Pokorný, and Peter Graham as his nom de plume), a printmaker Václav Houf, a photographer Marie Kratochvílová (who photographed most of the Brno circle events while at the same time developed her own artistic work), Sonny Halas (who at very beginning of the 1970s made several good art events), but also younger artists, oriented to contemporary art, in the first instance the author of art events and installations Vladimír Ambroz, and pure conceptualists Zdeněk Sedláček (who unfortunately eventually left for Munich, but whom we really respected) and Pavel Holouš, who enriched the whole conceptual thinking with the sphere of topographies, measured and taken from open-air locations and subsequently accurately transposed... To the inventions of Ladislav Novák from Třebíč, Marian responded with his anti-crumplage, when he simply crumpled normal drawings... Perhaps his Prague visits were the most important for him; again they were our mutual friends. First of all there was a conceptual artist, Pavel Büchler and a philosopher, Petr Rezek. The latter at the same time represented an informal connection with the circle of Prague Action Art protagonists, since he had taken a professional interest in their artworks and was also able to discuss contemporary art activity knowledgeably. Looking back from a distance at Czech visual art of the 1970s, Palla's art work appears in a certain sense to be most related to the activity of Jiří Kovanda (they were both born in the same year), who joined the circle of the Prague Action and Conceptual Art in 1975 - first with conceptual drawings, and later with succinct, minimal art events and installations, whose message was focused on the communication qualities of ordinary materials and on entirely unobtrusive interventions into certain spaces. Because of their simplicity and unobtrusiveness, Kovanda's art actions were reaching almost the limits of being identifiable.

The post communication was part and parcel of the art endeavour of all of us. At the beginning of the 1970s Kocman and I were making our own hand stamps as some sort of basic conceptual statements. We all were trying some authorial post-cards; the first ones were still possible to publish under the auspices of the Young Friends of the Visual Art at the Brno House of Arts etc. Also for Marian information distributed by post was to become his main art medium for a time. One example from some of his art pieces, where his interest embraced the idea of post communication, seems to me still holds a certain charm. It is a message he sent from Tábor on 19.7.1978. A copied text in the postal packet ran: *Horse stampeding is a dangerous habit often putting at risk the lives of horses as well as those of people. It is*



possible to assert that a horse, which often stampede, is almost good for nothing, and therefore there are certain ways and means of saving many valuable horses. Yours, M Palla (signature by hand). This text, which was evidently found, and in the best duchampesque spirit, transferred into the world of art as a bit of grotesque information, was perhaps even an allusion to J. H. Kocman's profession, as he had for years worked in the Brno Veterinarian Research Institute. But the most beautiful was the address. It reads: Mr J. H. Kocman and Mr J Valoch / 64 Vackova Street and 46a Jugoslávská Street / 600 00 Brno. In this art action it was the postal service itself which had to be employed as another active component. It was its responsibility to decide to which recipient the consignment would be delivered. Again it was not just a prank, although it may look like it at first sight - let's remind ourselves, that we then talked about random operations and their potential functioning in an artwork, about possible focus on various non-artistic phenomena that would bring a new art message; Herman de Vries, a protagonist of the Dutch branch of the Zero movement, organised geometric elements in his pictures according to tables of random numbers, François Morelet transferred into pictures successions of numbers taken from the Paris telephone directory, Bernar Venet, a conceptual artist relocated from Nice to New York, presented various mathematical operations as information, Marian Palla, a bit more playful, let the Czech postal service decide the fate of somewhat absurd information...

The year 1980 was a crucial time for Marian Palla, which in the end saw changes or radical modifications in his approach to art. We can only guess what was going on in the young artist's head at that time - he could have been content with the response to his first Brno exhibition, which many people had visited. He had already developed his slightly playful, but concise way of conceptual reflection, and by means of it he was able to express his opinion on the painting itself or the medium of the picture, but he could also reflect on the most ordinary situations and activities, which he had encountered. I also think that his family situation at that time was good, obviously he could not do anything with the political situation. However, by coincidence this was just beginning, although hardly perceptibly, to liberalise, and if I am not mistaken, he had already created an acceptable family base in a family house in Rousinov high street... But in spite of this he was not satisfied, as it is perfectly clear from a "Legible Book" - whose title is an allusion to several "Illegible Books", which the author realised at about that time or a little earlier, and which were comprised exclusively by semantically unidentifiable records. It was again some sort of conceptual paradox - to write a book, but one, which nobody can read. Needless to say the artist in this way entered at that time very topical sphere of authorial books, ranging from visual poetry through various types of conceptual to purely visual art projects, beginning with Pop Art and finishing with geometric abstraction. Also other protagonists of the Brno circle brought various original aspects into that sphere, which they were exploring. In such a context Palla's laconic concept of the "Illegible Books", whose paradox was also the considerable time necessary for the completion, asserted itself very well. Then they resembled a comprehensible hand written text, but differed from it completely in its pure non-semantic scriptural paraphrases. The author thereafter referred to these books also in his "Legible Book". This one is really worth attentive reading, since it apparently follows the flow of the artist's contemplations. We might also find interesting that he began writing it on 9.11.1980 (so not long after his successful exhibition). The whole book is typed. The first paragraph reads: "Let's treat ourselves to a bit of that natural helplessness. Somehow in this way my "Legible Book" could begin. I do not know how big it will be, nor do I know its contents, but I know, why I have started writing it today (9.11.1980). More and more I feel the need to clarify some matters relating to my activities, as well as to practise my grammar." And the last paragraph: "The time of this book, the time of writing of the book, that is when I would wet myself, were it not for my upbringing. The thought that I am doing something and at the same time exist, or principally because of that, is tremendous, and I still cannot come to terms with it without shivers down my spine and in between my fingers." The whole "Legible Book - Part I" is evidently written in shorter or longer sequences during several months, and we can find in it, in my opinion, key passages registering a changing conception of his artistic work, although in a broad sense still conceptual, towards the very limits of art. We can read on the page:

"Communication:

a/ it has been seen (heard etc.).

b/ just the news has been spread about it that it exists.

c/ it has not been seen, nor the news that it exists, has been spread, only the author knew about it.

d/ it has not been seen, the news has not been spread, and the author does not know anything.

Point a/ does not interest me

Points b/ and c/ do interest me

Point d/ excites me

.....

From the artist's point of view point d/ is nonsense, but from my point of view it is different."

Let's remind ourselves of the most radical formulation of Conceptual Art by Lawrence Weiner from the end of the 1960s, which itself was a work of art of its kind - we realise that he gave three possible forms of its existence. However they all came out from the fact that a work of art primarily exists in a form of a certain concept, which then can be, but does not need to be realised. It is sufficient that a thought concept has been created. Marian Palla, as we can read, agrees with the protagonists of Conceptual Art that he is also not interested in the usual form of the artefact, and he only takes any interest in it provided that information is given about it, which is the usual form of Conceptual Art. He is equally interested in point c/, when only an author knows about the artwork. I think that most of us, who participated in the development of the conceptual thinking, at least toyed with this idea, and various authors surely explored it in different ways or verified it. However, Palla was in the first place excited by point d/, when the artwork exists and ultimately even the author knows nothing. This is perhaps an extreme point of the artist's thinking at the end of the year 1980. So we can understand that he does not find his previous effort satisfactory, that he consciously reaches the limits of what can still be identified as art at all. It is understandable. He had got to know wide range of conceptual approaches at that time. Some of them he had formulated through his own practice, and he tries to continue with this practice. These texts are accompanied by very radical artistic realisations, which are related to several paragraphs in the last, the tenth page: "These pictures and books are records of my thinking. They aren't created for aesthetic pleasure.

.....

As a matter of fact I am still concerned by one thing, the feeling that I am.

I have crumpled up a sheet of paper and tossed it onto the floor. Now I am studying it and I have found out

a/ it is beautiful

b/ it fills up its space

c/ it is more beautiful than my white paintings (visually) and that is the reason why it does not interest me. It has less beauty of being

d/ it isn't sad

Beauty is self-evident, it is not necessary to look for it, suffice it to perceive it and be aware of it. What is necessary is to look for the meaning of such beauty, and thus get beyond it, to the being.

I am going to record stones and sticks, their size and location. Doing so I acquire greater knowledge of myself and philosophy."

Pure white canvases were created, which were endowed with a meaning through a legend, referring to circumstances, situations or some sort of mini-events, which these canvases witnessed:

"No.1

I have touched this picture with my hand

No.2

I existed on this picture for two days and ate up 7799 grains of rice

No.3

I made a plaster panel on 3.2.1981

No.4

I made this picture on Tuesday

No.5

I have placed a piece of paper in front of this picture

No.6

I have stood in front of this picture

No.7

I have drilled through a stick 19 millimetres in diameter

No.8

I have smiled at a corner of a room

No.9

I have swallowed my saliva

No.10

I have rested this picture against a wall

The pictures are white, numbered on the back so as not to mistake them. I am writing each month. In the meantime I have made several books, these pictures and events. At present (it is March) I am carrying a brick with me everywhere. The brick gently reminds me - over a month - of 'other possibilities'."

What could Palla's "other possibilities" be? Perhaps a subtle, and yet a still existing unusualness, which could have been related to ordinary, everyday activities, even though some of them were evidently physically demanding, such as existing for two days on a prepared picture, and after all, carrying a brick was neither easy and definitely not pleasurable. Nonetheless it all transformed the author's own perception and experience of situations, which were perfectly ordinary, yet as a consequence of the performed action, entirely special... And in that way Marian Palla

in the spirit of M Duchamp, managed to transfer into the sphere of art a whole range of activities, which we would not - were they not incorporated into the context of art - consider worthy of attention, because they are primarily connected with ordinary human existence, and not with the artificial sphere of art. Palla's concept broadened artistic striving by accommodating these kinds of activities. That is the point of his originality. One remaining problem, however, was that awkward point d/. He got to the activities, which were at the very limits of the art, and were hardly identifiable... And if nobody had reported on them, even though it would correspond a great deal with the author's supposition, the artist would have de facto got lost himself in his own trap. Although in 1980 - 1984 Marian Palla produced rather minimal art, it still had to be presented somehow, even in a minimal way. Certainly he kept some of his work for himself (as perhaps many other world conceptual artists do), but he did publish several of them - he would send his friends brief textual references about these events by post, and we would welcome them as a new, concise form, which reflected the artist's somewhat transformed, current thinking. Today these cut out strips of copy paper represent a separate and very much significant chapter of the Conceptual Art of this artist, and also of the whole of Czechoslovakian art. Their conceptual aspect was defined by the emphasis on the artist's thinking process, rather than the relationships between various elements of the artwork. These relationships were modified to the basic objects of the author's interest, perhaps most often a stone and/or wood. His questioning of the real essence of certain phenomena or situations he encountered or created in forms of momentary realisations was related to the fact that he had moved to Rousínov near Brno. There he had at his disposal not only a workshop, but also a garden and field, and also an opportunity to stay in close contact with all kinds of natural phenomena, soil, stones, water, air, sky, birds etc. The process of questioning was often more important than finding the answers... Here is one example:

*"Two questions*

*I found a stone overgrown with grass, I took it home, and every day I ask it in a loud voice and into the silence these two questions:*

*Why did the grass grow over you?*

*Do you know why I am asking you this?"*

In a most radical way, most illustrative art action had this report:

*"A journey to touch*

*On 15.5.1983 at 10:30pm I leave by coach for Slovakia to touch a stone. On 16.5.1983 at 4:20am I change buses in Ružomberok for Liptovské Lužné and in the early hours I climb the main ridge of the Low Tatry range, where I touch a stone. Presumable return to Brno - on 17.5.1983 at 5:20am."*

Emphasising the singularization of an activity by extracting it from a standard, utilitarian context is an essential characteristic of Palla's mini-events. An opportunity once arose in which Palla, as a European performer, was invited to New York to execute some of his pieces. He proposed flying to New York, disembarking from the plane, setting a stone on the ground, and then flying back home. The American organisers weren't too thrilled with this simple piece, even though they could have realised that these mini-events touch upon ritual behaviour, while not paraphrasing any existing rituals, even though they are "on the same wavelength with them." These are all activities torn from a typical, utilitarian context, situated on the same borders so that they can even be identified, and even then only in the context of the world of art. It was possible to perform activities or create action that was entirely minimal; for example, the gradual shifting of stones or wood. But what really gave these actions meaning was their affiliation with the world of art - this actually gave them their justification for existence. It is a paradox that even more radical conceptual artists have collided against; even Petr Štembera encountered this problem during his first events, and he also didn't find any other solution than to simply accept that it is (once again) art. The attempt to merge with life has its own limits - we know this from artists who, at the beginning of the 1970s, increasingly wanted to engage the real world and substitute their works with certain social activity. This was tried in this country especially by Milan Knížák with his commune; perhaps Otto Mühl sustained this type of project for the longest period, but his also ended badly after ten years. In comparison to these artists the activities of Marian Palla were not extreme through their effect on a relatively large group of people, but rather by their divergence from "normal" everyday situations and activities. From a utilitarian perspective they are absurd and aren't even accepted as an extreme form of philosophy. The only sphere in which they can function - precisely, among others, because new and unprecedented approaches are expected - is art. In addition, the Duchamp tradition had and continues to have a great importance, as this leads to the attempt to introduce into art materials and objects (in the broadest sense of the word) from the world around us. Conceptual Art as a whole was also part of this wave, as it introduced a simple verbal formulation to the category of art. The new work of Marian Palla could rightfully assert itself in this world of conception - in the end he also always proclaimed his footing in the sphere of art in some manner. Even when he would leave an empty canvas that had only a number written on the

back, a reference linked to a caption informing us of a separate event, it was still also a picture, howbeit one functioning mainly as a source of information. This affiliation is even more evident in a whole series of books that the author made. Perhaps it's fitting to note here that Marian first worked with books as objects in the 1970s. At that time he painted books he had found with white latex paint, thus changing them, both physically and with regard to their meaning, into clean white objects, that were of course still clearly identifiable as books. He therefore cancelled their specific function - they could no longer be opened and read - but at the same time gave them a new aesthetic and communicative function in the category of art where they acquired, thanks to this singularization, a new message. Afterwards he occupied himself quiet systematically with his "Illegible Books," essentially non-semantic scriptures that bore a fundamental paradox - "books that can't be read," but ones that also have a new artistic quality of liberated writing. "Legible Books," on the other hand, were his notes, and deliberations - the beginning of the first was the foundation of our explorations of this period of Palla's work. But virtually at the same time with this appears another concept of the book: Palla discovers what books will be for him. He described it best himself in the commentary on the BOOK ON THE SPACE BETWEEN BIRDS: "... a/ My current idea of a book is a sheet of wrapping paper torn into nearly regular A5 sizes, bound with string with the help of a nail, hammer, and ruler. b/ The significance of this book is that it creates a document of some "event" or "non-event." For example, one book bears the title: "I Made This Book with Noise Coming from the Street"; two others are entitled "I Sipped Tea While Making This Book" and "I Didn't Sip Tea While Making This Book". Etc. c/ One of the most delicate operations is PLACING THINGS. d/ Stones, paper, and wood - that's all I have left. e/ Time - like something that is with you, that you perceive and get close to by restricting and slowing down what you are doing. ..." We probably aren't too mistaken in believing that he was led to the possibility of books as media, in addition to his own experience, by his intense friendship with J. H. Kocman, who at that time was already definitively concentrating on updating the "sensitivity of paper" and the possibility of conceptually re-evaluating traditional bookbinding quality. And we are probably also not mistaken for thinking that Marian's attempts looked at first glance to be completely the opposite. For while Kocman's books were in harmony with his goal of beauty and perfection, Palla's looked ugly and technically inferior. And therefore they formed, in the Brno conceptual circle of the 1970s and 1980s, their own special dialectic. At the same time we need to realise that Palla chose his materials and tools almost as appropriately as the deliberate, bookbinding-trained Kocman. Palla could not equal Kocman's professional skills, but he could achieve the exact, intentionally chosen imperfection, beginning with the choice of the wrapping paper. And the text on the first page, always typewritten, was a precise, laconic reference to one of the author's specific situations - and at that moment he affirmed and subsumed them into the world of art. If Kocman's beautiful books belong in the sphere of art then why not Palla's "unsightly" works, when the two actually have complementary aesthetics? What's more, Palla's books are an optimal objectification of the author's unique, specific concept in which books become a reference to circumstances under which they were created - and that was a much more complicated form of communication than a mere textual account! They are books, despite the fact that the other pages, besides the title page, are obviously empty; but they represent the very form of a book, which is also a component of the book's message. And the structure of these books is essentially a new variant of the basic conceptual pattern of many of Palla's works - the relationship between a specific visual form and textual commentary. In the context of the Brno conceptual circle, in which various types of authorial books were important not only to Kocman, but to a certain extent also to me or Dalibor Chatrný, later to Pavel Holouš and Vladimíra Sedláková as well, it is little wonder that Marian Palla at the very beginning of the 1980s also pondered the same possibility to formulate books as a relationship between present and missing sheets of paper. He also wants to grasp the book as a pure idea: "I send 9 pages of my imagined book to friends to preserve the idea, and the remaining 23 pages I distribute around Brno and the surrounding area. M.P., 2.11.1981." This thought remained preserved on a sheet of large-format wrapping paper. But other "Legible Books" were also created in this period, for example, "Tea / Stone / and Hand" from 1984, in which the author reaches some type of point on five pages: "I boiled some tea in the wind / dug up a stone in the field / and I pet the dog with my hand - when the sun was behind the walnut tree // I lifted the stone from the ground / I poured the tea on the grass / and picked nettles with my hand - when the sun was behind the apricot tree // I poured the tea over the stone / I sunk the stone in the tea / and I killed an ant with my hand - when the sun was behind the roses // I threw the stone on the rails / I poured the tea in the well / and I stroked my wife with my hand - when the sun was below the fence // I drank the rest of the tea / I buried the stone / but I didn't understand my hand - when the sun was by the woods." The sequential arrangement, evidently an authentic report of a specific day, likewise, as in several other cases, put Marian on the boundary of poetic text and conceptual reflex (a practice which, a good ten years later, he re-employs in his short, laconic poems from the book If a Mole was as Big as a Pig). In the collection of texts Stone and



Wood from 1982 he describes the circumstances of individual discoveries - entirely common branches or stones. He records as important information their visual appearance and the situation in their vicinity. Naturally what is important is the extraction of completely ordinary, unremarkable objects and their presentation as scientific information, as he writes in the introductory passage: *"This is a record of how I saw stones and wood and did not lift them. It took about half a year, I went to the field / to the forest, on the path / I sat in front of a stone and described how I saw it and not according to what I knew about it. Every stone or stick required one trip and a moment of concentration. I know that the text doesn't say much, but it's possible that it doesn't matter."* Several characteristic examples: *"A stone in the field - about 4 cm by 3 cm in size, brown, partially covered by small leaves, shape slightly irregular."*, *"Stone in the meadow - someone probably brought it here, about 15 cm by 20 cm by 10 cm, half overgrown with grass, grey, scratched on the surface."*, *"A stick in the brush - very thin, protruding from the brush by about 20 cm, has a 1 cm diameter, is dark red with small branches."*, *"A stick in the meadow - very strong, one metre long, lying on the top of a pile of wood. Bark is light and cracked. Has several smaller stumps."* And so on.

I already mentioned in the catalogue for the exhibition at Galerie Na bidýlku (Gallery "On the Perch") that all of Palla's thought until that period is thought in paradoxes and is similar in that regard to Zen koan. But still I believe that Palla is still our artist in the Euro-American tradition, despite having certain similarities to Japanese culture. Precisely in the fact that he joins the sphere of conceptual thought, that he communicates by writing and sending friends texts that enrich art with an exceptionally subtle, though still identifiable, category. Stones, branches, and earth already had an important place in his reports, and tea also accompanied them from the first writings - but let's not forget that in the Brno circle this could signify an association with Kocman, who is certainly a tea connoisseur par excellence; but otherwise he is an artist exclusively in our tradition, one who let (even) tea enter his work. But with Marian Palla the situation was, in my opinion, a little more complicated, though essentially similar: he began to "paint" his first pictures with tea, pictures that gradually began to appear following these minimalist events and the text reports written about them - the matters I just tried to characterize. Let's remember that this was truly a symbol that was very subtle, inconspicuous, very light; what's more it was a trace of tea, mainly soaked in a brush, and essentially a simple, elementary gesture that enabled it to become, very soon, repetitive. A deep breath in, a deep breath out, a line above and a line below - this is how many of his pictures that were created in the mid-1980s appeared. The majority of these works were also connected - as we often see with Marian's pictures, drawings, and other works of art - with a textual commentary, again recording the circumstances under which the works were created. The very concept of relating to a specific situation, circumstance, or minimalist action, whether "induced" by the author himself or by nature alone and hence a subjectification of these ordinary, typically unregistered events therefore has a new form in the tea paintings. In comparison with the preceding radicality of the reduction of aesthetic elements this could seem to us as a relatively striking tendency toward a certain visuality, but everyone who sees these pictures realises that this is simply a new path for the author that isn't so removed from the laconic "anti-aestheticism" of his books. It is a method to articulate the surfaces of the painting, which leads to the creation of repetitive structures similar to the discoveries and contributions of minimalist music. The basic pattern is simple and his repetition is naturally connected to the individual movements of the author's hand or his entire body. The basic pattern is then essentially "interpreted" by these most elementary gestures, parallel lines that are most frequently vertical. Perhaps it was the artist's experience with contact with the natural environment that led him to incorporating a new phenomenon - the author's own breath. All of this requires a great and absolute concentration, which was latently present in the earlier reflections of minimalist activities and actions. Of course we can say in general that the mere consciousness of the importance of these most common expressions, which naturally essentially verify our existence in its essence, also were, at the very least, as one of the conditions of maximum concentration, a meditative plunge into this very phenomenon. This aspect became an important element of the entire message in the tea paintings and was then updated in various forms. We can recall at least the whole cycle of objects from sheets of cardboard, successively wound with string, and the marvellous related event detailed in the form of the exhibition *Winding Up String* at the Gallery of Jaroslav Král of the Brno House of Arts in 1994, where the author developed the entire theme in the form of winding, the result of which was the exhibition of an object that he subsequently unwound at the end of the exhibition. With the tea paintings and drawings it was clearly convenient for the author to again use common, everyday material; he again "forced" into the world of art something that nearly all of us encounter in our daily lives - but he alone accomplished using ordinary, brewed, consumed, and poured tea as a medium of artistic communication. And on top of everything this is something that truly and directly connects us to cultures beyond Europe, above all to China and Japan (a few years prior to this Marian had even started to learn Japanese), and is therefore a relationship and a search for bonds to those particular cultural contexts. We

should also say that the form in which we understood them and above all wanted to understand about, whether this concerns Zen Buddhism, meditation practices, or perhaps even calligraphy - were for Palla at that time truly important. We can certainly connect Palla's tea paintings and drawings, with their maximum concentration, to calligraphy itself, perhaps in the form of some type of minimized syntactical pattern. The author's constant contact with tea led him to use it even in events, perhaps so minimal and focused as pouring tea over a stone placed on heavy handmade paper. Naturally we can speculate whether this has anything in common with a tea ritual, but it is also very close to the artist's continual attempts to use the most ordinary objects and activities as the theme of his art, those things closest to that which he had to do in a utilitarian fashion.

What was the further direction of Palla's conceptual works, whose semantic determinants were again, just like ten or fifteen years earlier, influenced by the relationship between pictorial and textual elements? Various operations with painting and drawing naturally were replaced - as we already mentioned - by diversely detailed, essentially very similar arrangements of marks of brewed tea, which we can perceive as possible variations of minimalist visual compositions. But gradually the artist's interest began to turn to other media that were also obvious, omnipresent and continually available. Completely self-evident to a person who has a garden at home and who takes walks in the field. Perhaps this was a material that was even less artificial than tea brewed by a person. Yes, this was soil itself, present in the garden and all the fields beyond that very garden, known by all friends that Marian liked to visit in Rousínov at that time. So soil became a further medium of artistic work, thanks to which he was able to articulate both a certain laconic, we could almost say minimalist figure, and structure of the picture. I must admit that I took an extraordinary liking to Marian's first three-dimensional objects from soil - these couldn't be created from just any soil collected in the field, it was necessary to put the soil through a sieve, one that is used perhaps for ceramics, and then the artist used his own hands and fingers to form simple shapes. It looks and feels like a paraphrasing of minimal art - basic minimalist forms, mostly tablets and blocks, even spheres rephrased on an intimate scale on a table. We see the irregularity of shapes arising understandably and intentionally "from the eye," rounded edges, traces of the artist's fingerprints - the result is therefore a conscious rephrasing or persiflage of forms that we admired in Minimalist Art. Here they were transcribed into something completely ordinary; they were something that we should know how to do as well. But be careful, this is only one aspect of the whole work: naturally we notice that there is a text etched into each object. Therefore Palla's conceptual duality of visual and textual elements once again works perfectly here. And the texts again refer to the circumstances surrounding the work's creation; this sets individual pieces apart and gives them a semantic specification: TODAY seems to be too ordinary, but in fact opens the line of thought from TODAY, when the object was created, to the substantially different TODAY when we are looking at it. Several works function as the development of a tautology - how do the objects AFTER THE RAIN and WITH MY RIGHT HAND differ? These objects form a separate group and were evidently created in close time proximity to each other. Other earlier efforts by Marian were connected to paintings with soil, the aesthetic and communicative possibilities of which he developed in the second half of the 1980s and later. Paintings with soil are naturally a contribution to the discourse over the possibilities of monochrome, a demonstration of one position, which is a radical concept chosen by the artist. Of course, at the same time they can also figure into the connection with Palla's inscribed texts, relating them to specific circumstances, situations, etc. Objects from soil and paintings are actually a further semantic nuance of the artist's fundamental concept formed by visual and textual components, and from the very beginning of the 1980s they are a reference to the reality around us divested of any playful humour or exaggerated aesthetic form; on the contrary, it is always shown anew that what we considered as aesthetically unacceptable very soon ("soon" earlier meant almost fifty years, but these days it can mean mere decades, as we can see with the works of Vladimír Boudník) becomes part of our aesthetic experience - in their terseness they reminded us of Palla's original books. When an artistic creation has already become such a laconic and differentiated monochrome such as a painting with soil, it was logical at least in several cycles to completely eliminate the textual component and concentrate on the very application of soil on the picture's surface and produce only a soil picture as its own pure concept. Marian Palla did this for a certain period and it brought a new aspect to his work - a subtle connection between the entire sphere of painting (even monochrome painting) and his own visual articulation. It is again an original concept and a pure reference to that which is most fundamental in the world around us, to soil itself, to which we are existentially connected, but which the majority of people - fortunately - do not realise. The textual commentary also appeared - in addition to Palla's usual references to ordinary activities and events around us - in the form of JUST BREATH AND SOIL, as a development of the essential bond of a person to his own, naturally mostly unperceived, breathing, and subjectified for the first time in the tea paintings.

Of course, in the meantime something else very important occurred - Marian Palla executed his largest concept, exceeding the size of all his works, a concept

that very significantly extends into the perception of our Czechoslovak creative community. Remember that this was the 1980s - from a political perspective it meant an evident liberalization that was recognizable even in the fine arts as the years progressed. This was taken advantage of above all by the generation of newcomers, fresh graduates of art colleges, particularly those from Prague and Bratislava. Many of them attempted art similar to that which was on the rise in Western Europe. The new generation of post-modern artists announced themselves under the banner of Neo-Expressionism, new wild wave, or trans-avant garde, connecting to the positions of several architects and naturally also philosophers. In Prague a wide circle of young artists gradually formed around Confrontations (which with its name apparently wanted to associate to a certain extent with the rise of Czech material abstraction at the very beginning of the 1970s), and from this broad current a relatively small group later formed to mutually assert themselves, and actually stood for various modifications of post-modern thought. The Tvrdohlaví (Hardheads) associated with a group of the founding avant garde after the First World War - Tvrdošijní (Obstinate). With the name Hardheads they wanted to characterize their attributes, and the question is whether this was always a positive quality; nevertheless, they registered under this banner. And as soon as they received relatively substantial publicity Palla developed something that looked like wordplay, and in fact could actually work in that way: he put the Softheads (Měkkohlaví) up against the Hardheads! It is best to quote this amalgam of the humorous and serious:

"On 19.11.1988 the group of SOFTHEADS was founded with the following programme:

- 1) *The members of the Softheads hate members of other groups.*
- 2) *The Softheads want to make an impression with their works.*
- 3) *Members of the group create the greatest amount of artistic work so that no one can say they don't do anything.*
- 4) *Members of the Softheads are in principle not permitted to paint proboscises. This privilege is reserved exclusively for the chairman of the group.*
- 5) *Members of the group want to continually exhibit, in order to be popular. They will preferentially show their works where they are paid the most.*
- 6) *Softheads are proud of their name because it sounds conceited.*
- 7) *Members of the Softheads unconditionally admire their own creations, and if necessary also acknowledge the work of other members.*
- 8) *In principle anyone we choose can become a member of the group.*
- 9) *Anyone who has reservations regarding the programme of the group will be wholeheartedly supported by other members.*
- 10) *In the event of danger the Softhead group shall immediately disband.*

Current composition of the group: Chairman: Dr Miloš Šejn, Secretary: Marian Palla, Treasurer: Dr Martin Klimeš, Clerk: Václav Malina, Standard Bearer: Milan Maur, Internal Theoreticians: Dr Ivona Raimanová, Dr J.K. Čeliš, External Theoreticians: Ing Ivo Janoušek, Dr Jiří Valoch." If we look at the names of the founding members we realise that they are all artists living outside of Prague and are noteworthy artists that mostly work with certain conceptual reflexions on nature. Conceptual thought and reflexions on nature were therefore the foundation. The first and perhaps nicest gathering was at Marian's place in Rousínov: there were already more artists whose work was connected to nature joining, particularly Karel Adamus and Jiří Šigut. Šigut in Rousínov immediately took a group picture, the result of which was sandwiched, superimposed heads. Karel Adamus was appointed philosopher of the group, thanks to which he began to develop his paraphrased Taoist texts related to the sphere of art and which were brilliantly tied to Kolář's Master Suno. This collection of his later acquired the symptomatic title Soft Bottom (Měkké dno) and contributed further to the strengthening of the relationship to Zen thought. Naturally, if we look at the names of the honorary members of the group we realise that they are in fact first-rate artists - Rudolf Fila, Dalibor Chatrný, Jiří Kolář, Radek Kratina, Ladislav Novák, Vratislav Karel Novák, Adriana Šimotová - and that all represent a certain "soft" but inspiring variation to the period mainstream; several of them develop more conventional methods of artistic thought, of course completely individually (Fila, Chatrný, Šimotová), while others represent their earlier individual programmes, but are joined by that which was formulated under the banner of new sensitivities in the 1960s. Whether someone was a "Softhead" was decided by the founding members (and we can assume above all by the main initiator). So, when an invited member declined membership this person's name appeared on the list of members as a "member who refused membership." Everything played out half as a game and half seriously, but the Softheads truly represented an important phenomenon. The artists that Palla chose could not actually identify themselves with the radical post-modern gestures of the Hardheads and all of them had something in common, at the very least in their ability to represent different qualities than those represented by the ascending post-modernists, and these qualities were equally inspiring and energetic. In any case, Palla instigated a great number of activities (the 1st auto-da-fé of artistic works, initiated by Miloš Šejn on the summer solstice of 24.6.1989 at his beloved Zebín near Jičín; Sofffest '89 was held on 4.8.1989 - 6.8.1989 at the mountain cottage of Ivona

Raimanová in Rudolfov near Liberec; Raimanová was also active in the group for a long time and hosted the Prague exhibitions of individual Softhead members) and above all demonstrated that not only one current of contemporary art was alive, that even other positions were possible. And at the same time all of this was the great concept of Marian Palla, which also confirmed that he was well aware of the contexts of his own works and that he didn't live locked away in his own seclusion. Soon after the founding of the group the Softheads decided that on the twentieth anniversary a jubilee exhibition would be held for them at the National Gallery in Prague in the Waldstein Riding School, and they immediately created a poster with a group photo and the date of the exhibition.

In a certain sense it could surprise us that we have not as yet had the opportunity to mention another distinct sphere of Palla's work, the basis of which was the experience of music. Music, after all, in the form of professional-quality command of the contrabass, was the only artistic discipline in which he professionally trained; Palla actually performed for fifteen years as a member of the Brno opera orchestra. For a long time it appeared that Marian had no interest in the possibility to innovate a musical expression. At the same time we know that several members of the Fluxus movement that played the most radical transformations of musical performances, sometimes even musical notation, were at that time in fact professional musicians. But with Marian the majority of his artistic interests were evidently connected to visual culture, even though, as we know, he listened to various types of new music, various avant garde forms of rock music, all of which was reflected earlier in his visual works. When the time was right he also got around to making his own music and it was just as beautiful as his other concepts, though for the majority of listeners the atypical sound and material were probably equally difficult to accept as his most radical pictures and texts. Naturally, for someone who had a certain amount of experience with new music or was able to approach listening to music without any traditional preconceptions whatsoever, hearing the group Florian must have been a true musical and visual experience, because that "music of fog and cattle," as the performers themselves called it, was clearly also a visually attractive event, of course with a focus on the sphere that was close to Palla's interests in things that were inconspicuous, marginal, and part of the ordinary life around us. Starting in 1989 the band performed for several years with three original artists connected to the Brno circle: Petr Kvíčala, who rehabilitated ornament for the creative arts of the 1980s (and who had his own group at the time that played his simple repetitive texts and terse rhythmic sound patterns), Milan Magni, whose domain is radical abstraction, sometimes on the border of pure monochromy, at other times with certain more scriptural accounts, and Marian Palla. We can list their instruments, or more precisely their sound tools, according to the catalogue of their performance at the Austrian Hammerschlag 91 Art and Intermedia Symposium: Petr Kvíčala: stones, straw, wood, water, vegetables, feathers, hair. Milan Magni: wind instruments, wood, straw, water, rods, tape recorder, stones. Marian Palla: Zither, iron rods, wood, stones, water, psychotronic hand, feathers, hair. As an absolute amateur but enthusiastic fan of new music since the 1960s I must say that no band before or after ever sounded like Florian. An important component naturally was the performance itself, the possibility to see how individual sounds were created; both components, the visual and audio, were totally connected and amalgamated. But in addition to this a truly new audio sphere opened in front of us, conditioned mainly on the sound tools chosen. It was not by chance that at nearly all of Florian's performances straw had an exceptionally important role, as very delicate and subtle sounds can be produced from it. Traditional instruments or perhaps a cassette recorder gave the whole of the improvisations a certain accent, but perhaps more important were such instruments as pieces of tree trunks, branches, iron rods, and above all that straw, i.e. objects that visually dominated in various ways, but could naturally be sound tools that were very inconspicuous, subtle, but for listeners, for this very reason, even more surprising. The foundation was the relationship between this subtle audio element, demanding considerable concentration from listeners, and the visually attractive accumulation of numerous, mostly natural, materials at the site of the performance (from the nature of the items it follows that a stage wasn't always the optimal location). But again, the entire performance related to the truly primary experiences of each of us, the same as it was with Palla's events and textual records, connecting to the world of art very ordinary, apparently banal, but in reality for human beings essential relationships and experiences. Florian's performance at the Brno House of Arts was somewhat exceptional; naturally, a dominant feature was the fact that two of the performers actually rode real horses in the hall for the entire performance. Magni, in the meantime, rocked on a wooden horse. For the first time in the history of modern art live horses appeared inside a gallery in Brno; this elicited enthusiasm from some, fear and alarm among others. This reminded those who had some knowledge of the history of twentieth century art that the protagonist of Arte Provera, Jannis Kounellis, exhibited perhaps ten live horses in Galleria L'Attico in Rome in 1969. So we can think of the performance of Marian Palla and his friends as a certain new, playful rephrasing of an event that went down in the annals of art history. And we probably should not forget that this performance with live horses was preceded by a performance with live



snakes, I believe they were pythons, in the same distinguished cultural institution. So, the use of live co-participants became a component of several of Palla's band's performances. And it isn't by mere chance that while unusual, these animals were in fact normal representatives of the natural world that contemporary society has banished, but should belong to our experiences with world around us. So once again we reach the point where Marian Palla attempts to elicit - even though in a rather more radical subjectified form - the primary relationship between man and the natural world.

Very soon after the political changes in our country the Veleks, husband and wife architects, decided that they would organise a regular - seasonal - exhibition programme in the beautiful spaces of a Baroque granary located in the fields between Vlkov and Osová Bitýška on the edge of the Bohemian-Moravian Highlands. Over a number of years these exhibitions were truly a magnet, particularly at openings; the exhibitions themselves also drew substantial numbers of visitors. The Veleks offered Marian a date in 1993 - it was intended to be, and was in fact his first retrospective, beginning with samples of his oldest paintings and drawings. His newest work with soil in the form of paintings, drawings, and intimate geometric objects were shown with much larger sculptures, perhaps created with the knowledge that they would be on display in truly grand spaces. The artist reassessed the experiences he had with soil and other natural materials, branches, hay, straw in large objects - some of them were previously dominated by an intentional informality or the refusal of any rigid aesthetic rules such as in the cycle *Slugs* from 1993, which, in a different material and on a different scale somehow revoked the "clumsiness" of Palla's written manuscripts. But of course our aesthetic experience has already been so transformed that it is easy to accept them as a new quality; as an updating of discovered natural forms these sculptures perhaps have something in common with the artist's music. He also naturally used soil in more conceptually composed works where it came into contact, for example, with paper in the form of a rephrasing of the author's favourite phenomenon, books. Here it was shown that the book truly is for Palla some kind of "cultural archetype" and that he continually returns to them like some codified form, even when these rephrasings are otherwise always radically different from "normal" books. But thanks exactly to this subjectification, the mental novelty and radicality of the artist's rephrasings are shown while also - apparently paradoxically - confirming the significance of books as a phenomenon in our cultural context, as well as the purpose of their innovation which the authorial books in their various forms represented and continue to represent. We have already mentioned the most important forms that the original books in Palla's work represent and we have also tried to compare two antithetical, or more precisely, complementary approaches by two close friends from the Brno conceptual circle - J. H. Kocman and Marian Palla. In his work with soil we see that for Palla, when this concerns the rephrasing of the classic book block, there truly is no limitation; he creates books by binding sheets of paper with string or by poking a stick through them. A specific record is therefore connected to a new, higher whole and is often smeared with soil. This process or encroachment binds us in the most immediate fashion to the world around us, to the soil we normally walk on, but which in the meantime has become something that has virtually disappeared from our everyday lives. When Marian Palla made and exhibited his soil paintings, drawings, and sculpture he in a sense renewed our relationship to something that was an inseparable component of the profane world around us, but that could lead us at the same time to a new, unified perception of the oneness of man and nature. As an artist he naturally has his limitations: he must communicate through the form of a specific piece of art, even if it is maximally conceptualized. At the very least he still has the advantage that, through his artistic intuition and the singularity of his creative focus from the very beginning, he is capable of such a reflex, whereas the majority of popular artists today do exactly the opposite: he relates to the work itself and in the process discovers new, unprecedented pieces of information and communication, whether these take the form of a message that is purely aesthetic or perhaps social.

Due to a coincidence of circumstances, which in the end aren't so important with respect to the situation today, that first retrospective at Galeria Sýpka was the artist's only one to date. All of the works that I have mentioned so far in this chronological survey have essentially been inaccessible since that period and it was virtually impossible to return to them. And because the artist himself made peace with this fact and continued to communicate and create new things it seemed that these most radical works that very distinctively contributed to the entire context of Czechoslovak Conceptual Art are gradually being forgotten, and that Marian Palla will be the author of a greater number of books and occasional exhibitions of new paintings and perhaps new events. The Opava exhibition has nothing against the goal of this show being merely the rehabilitation of an enormously original and sufficiently extensive, and even unforgettable chapter of the artist's work. The progression of time has naturally modified his poetics; the texts in particular show a very characteristic humour which is situated on something of a remarkable frontier of real reflex and playful persiflage. Especially in the poems from the collection *Ifa Mole* was as Big as a Pig we realise that they aren't so far removed from the

earlier paradoxes in Palla's work which approached Zen koan in a certain way. Naturally the colloquial language and occasional more banal climax make them more accessible to a greater number of readers. In the paintings from 1995 - 1998 he returned again to the humorous theme of creative beginnings; naturally it is not possible to forget that the dominant figurative motif, again intentionally employing a naive formal stylization, is always painted in soil. Therefore, it not only relates to former poetics, but also bears a certain common concept - they are "pictures painted with soil." And of course these paintings continue to employ Palla's typical relationship between visual and textual elements, including now his dominant signature.

Without difficulty we can trace the direct connection to the artist's most radical conceptual works, particularly in several objects, installations, and events. The artist's most popular event was one called *Stone to Europe*. He received substantial publicity during its execution in 1992, and this event also bore a playful mental paradox. The artist expressed the idea that at least a stone can be placed where the Republic is missing. He actually brought a twenty-kilogram stone from Brno - with stops in Vienna and Salzburg - to the artistic and symbolic centre of Europe, Paris, where he threw it in the Seine. For another event that also elicited appropriate publicity he used perhaps the most radical concept, reflecting the changing social situation, in executing two versions of billboards (organised and financed by the Veleks' gallery). Both were textual and were written in the artist's distinct handwriting. On the first billboard drivers along the motorway from Brno to Prague and elsewhere could read: *I WANT MONEY!* Marian Palla and the number of his account at Komerční banka. It seemed excellent to me because the entire humorous or grotesque effect arose only thanks to the fact that the author expressed the very thing that others more or less skilfully hid under various other information. What's more, he concluded the paradox by hanging a new billboard two months later that said: *"I DON'T WANT IT ANYMORE!"* Those are two examples in which the artist reacts to specific new social realities. Of course his visual creation actually includes many more intimate works developed from the same line of inconspicuous and subtle events. He cooperated on a few with Jan Steklík, to whom he is similar in that in the post-modern period and with experiences from truly key events that both executed in the 1970s and 1980s a certain distance is now required, a removal from any kind of urgent testimony. This was very apparent during their joint execution of the event *Laundry Room* (11.9.1996 - for the history of art we should note that the primary initiator here was Steklík), during which, as an ordinary unencumbered event with no expressive significance, they actually washed clothes in the courtyard of *Galerie U dobrého pastýře* (the Gallery at the Good Shepherd's); the clothes were brought by individual visitors, and after a few days the washed clothes were handed out at the Brno House of Arts. During their last joint event, *Water Conduit Art* (14.12.2004 - 23.1.2005 at the Opava House of Arts, based on an idea by Palla) the director of the Opava House of Arts, Martin Klimeš, demonstrated in front of visitors at the show opening the pouring of water that the artists had sent by post from Brno; I was sitting with the artists in the Švanda Café in Brno, from where I relayed my opening address to Opava by mobile telephone. *Water Conduit Art* is also a completely "ordinary" concept reacting to the fact that everything complicated that was possible to do with water in its various forms and states had already been done. The only remaining possibility was to simply pour it out in the way that water is typically poured out.

The programme of maximum conceptual, significant disengagement would gradually lose credibility, especially when the time frame of a specific period is already defined by post-modern plurality. The progressive road to some kind of post-conceptual polymorphism combining the artist's sense of humour and honesty in his work with references, rephrasings, and citations undoubtedly appeared earlier in Palla's literary texts and gradually became part of his entire creation, including objects, installations, and events. Naturally the original and unique components remain as a contemporary artistic context, as do the vital lines of the artist's own creative efforts. The urgency of the message has only receded to the background, replaced by some programmed game with certain phenomena of modernistic art or several of its "icons." This could be clearly seen at the exhibition at the Plzeň City Gallery in 2001; at that time Palla had just published his manifest *Dépasseurismus* (from the French *dépasser*, meaning to overtake, pass, outgrow, surpass) with the motto "There is Always Something to Even Out and Smooth Over." In this work he playfully ironizes and paraphrases the same modernistic manifestos and compares them with his own. While Palla's work paraphrases and pokes fun at the other manifestos, it does lead to new concepts, naturally substantially shifted (the exhibition itself was named *Concept for Flies*, containing the very term "concept" and a certain distance which the artist regards today as essential - justifiably so, in my opinion). The author demonstrated *dépasseurismus* itself, for example, in the factual and physical alignment of popular books on the history of modern art in the same measure as his own published books; in the exhibition mini-catalogue he demonstrated the gradual alignment of his own belly by pressing it against a wall, which is clearly a playful paraphrasing of the body art we discovered in various radical works. The picture *Painted by Belly* had the subtitle *In Homage to Yves Klein*, and was executed by the artist as a live event at the exhibition opening. Two is More Than One

was an installation with the subtitle *In Homage to Duchamp and Warhol*, and was composed of two shovels buried side by side in the floor of a store. With playful irony he connected two key personalities of modern art; with Duchamp he recalled the principle of transposition of found objects into the context of world art by evoking his shovels in the snow, paraphrasing them with today's mass-produced objects, and also recalled how Warhol managed to create a completely new quality through the serial repetition of pictures, best demonstrated perhaps in his multiplication of *Mona Lisa* in the legendary picture *Thirty is Better than One* from 1963.

Several times Marian Palla created pictures that directly reacted to the chosen interior of a gallery because the walls featured outlines of shadows from lights that were above them. In this way the room itself and its characteristics became the theme - but above all they are pictures that can't be moved anywhere. Their meaning, their playful concept is based on the fact that the artist used them to react to a specific place and a specific situation. As such, this is ironic testimony to the world of art, the world of paintings. Perhaps they are the only paintings in the world that can't be sold, donated, lent to an exhibition, or even stored in a depository. They have to stay right where the artist hung them. I truly like another somewhat related project that unfortunately hasn't been executed yet: Marian Palla has been asking galleries, so far unsuccessfully, if it would be possible to show all the pictures that are there reversed, turned to the wall, so that we could finally see what we never see at any exhibition - the "backs" of pictures. While it could be a permanent exhibition, it could also be a regular temporary show that would change after a certain period into an exhibition of Marian Palla. Understandably it would be a nice project for the National Gallery, best of all for the entire Exhibition Palace. So we'll see if someone somewhere is eventually able to pull it off. Again, it is a concept that is very simple and is perfectly connected to all of the artist's work in being an attempt to present as a new message something that hadn't been given attention before, something that we consider to be inconsequential, unimportant, marginal. Marian Palla has been systematically turning the attention of our entire artistic environment to phenomena like this for a quarter of a century. I have tried here to recall the forgotten or neglected chapter of his work so that it can hopefully once again receive the attention it deserves.

#### Letter Painting Or Image Writing?

Jozef Cseres

*Painting is both a noun and a verb.*

Joseph Kosuth

Wall painting by artist and writer Marian Palla from Brno consists of two simple images - a great effigy of a heart and a small one of a bird - and one statement written under these: 'Great love and small bird'. Both the heart and bird are painted in careless, child-naive drawing style without morphological and proportional accuracy; they are areas marked by curves. The bird is an image as it represents a bird, while the heart is a pictograph or an ideograph because by means of picture sign it associatively represents the concept of love; epigraph (set of phonetic signs) consisting of printed alphabet letters is painted by hand. A similar approach can be seen in other paintings, or rather visual-poetical pieces of Marian Palla. The painting *Filing the Tooth* shows pale blue area into which the artist contoured with just two or three strokes the shape of a cross made up from a file and a tooth; on the painting *Tongue Is More Sensitive Than Foot* he, using unclosed curves, cuts out shapes vaguely reminiscent of human tongue and foot from the background. However, these three paintings differ in function of the epigraph: the first epigraph comments, the second one describes and the last one interprets. Art theoretists regard this aspect of Palla's work as conceptual. Why?

The origins of conceptual art are usually traced in work of Marcel Duchamp. He decided to deprive the art of up-to-that time indispensable aesthetic aspect and to return the intellectual power to the painting - as Joseph Kosuth described it 'to give the art its own identity'. Nevertheless, the pioneers of the conceptual initiative in Anglo-American art see the base and motives as being more complex. The transition from optical positions into conceptual ones was perceived as a natural reaction to the academic establishment, which degenerated the fine arts into a set of craft practices and depictive conventions that calculate with the imperfections and limited eye experience of a man. 'The more a painting relied on purely visual sensation, the lower its cognitive value was assumed to be,' Thomas Crow described the problem. Even though fine arts have never split up with thinking, it constantly had to succumb to the requests of practice. The avant-garde seeking eventually led into the crisis of modernism, which caused the conceptualisation of the nondiscursive art forms. On one side it flattened the borders between the traditional genres and media, on the other side it made the art utterances more discursive, so those began to behave like texts. This strategy was sanctified by the up-to-date discourse of academic knowledge which, having been freed from the metaphysical ambitions, started to rejoice in trans-genre and inter-media crossings and in deconstructing the

pure media. Art became discursive and the discourse of the humanities started to resemble the fiction writing.

Kosuth defined his conceptual strategy against the seemingly avant-garde formalism of fine arts. He pejoratively labelled it as an 'aesthetic exercise' because the formalism could not part with aesthetics and slid into formal decoration within the limited possibilities of media. 'Formalist art and criticism accept as a definition of art one which exists solely on morphological grounds. ... It is obvious then that formalist criticism's reliance on morphology leads necessarily with a bias toward the morphology of traditional art. And in this sense such criticism is not related to a 'scientific method' or any sort of empiricism. Formalist criticism is no more than an analysis of the physical attributes of particular objects which happen to exist in a morphological context. But this doesn't add any knowledge (or facts) to our understanding of the nature or function of art. Nor does it comment on whether or not the objects analysed are even works of art, since formalist critics always bypass the conceptual element in works of art.' Kosuth proclaimed the separation of art and aesthetics (opposite to formalism which actually identified them). He expected up-to-that-time art to have the power to doubt the character of art itself; a truly conceptual artist must exceed the media limitations or even abjure them so as not to conventionally evolve (or ruin) the morphological settings of the traditional art media. The only person who has fulfilled both of these conditions was Marcel Duchamp: 'The event that made conceivable the realization that it was possible to 'speak another language' and still make sense in art was Marcel Duchamp's first unassisted readymade. With the unassisted readymade, art changed its focus from the form of the language to what was being said. Which means that it changed the nature of art from a question of morphology to a question of function. This change - one from 'appearance' to 'conception' - was the beginning of 'modern' art and the beginning of 'conceptual' art. All art (after Duchamp) is conceptual (in nature) because art only exists conceptually.'

After Kosuth had determined the origin and aim of conceptual art he tried to outline its historical role and to define its basis. He broadened Hegel's stage classification of absolute spirit including art which has entered the historical scene after religion and philosophy in order to scrutinise its base, importance, function and the name 'art' itself. 'Fundamental to this idea of art is the understanding of the linguistic nature of all art propositions, be they past or present, and regardless of the elements used in their construction.' A work of art became an analytical proposition, a tautology presenting an artistic intention in a certain context: 'Fundamental to this idea of art is the understanding of the linguistic nature of all art propositions, be they past or present, and regardless of the elements used in their construction.'

While in the first half of the 20th century the avant-gardes experimented with languages of art, conceptual art turned its focus on the discursive language. The concept, which is embodied in configuration of letters, gains on the conceptual paintings conventional meaning of understanding or metaphor. The visual value it had on the paintings of cubism or lettrism now recedes to semantic value. No matter how stylistic form an inscription on a conceptual work is, it remains mainly a notional piece of information. The neon tubes letterings of Kosuth are foremost the discursive utterances and texts and lastly aesthetic objects. It would be a wrong interpretation to judge them according to the aesthetic qualities of the manuscript or media. Similarly, *A Heap of Language* (1966) by Robert Smithson is a visual representation of a real heap but as it is piled up from linguistic terms it is necessary to read it as a discursive message pointing at serious problems of philosophy of language and conceptual art.

From both the formal point of view and historical context Palla's visual work is really conceptual. It combines the discursive symbolism (word) with the nondiscursive (image) to the benefit of the first one; it is not built up on morphological rules, and it breaks away the deep-seated depictive conventions. It ignores the craft and aesthetics and obviously relies on its own context. Rather than resembling the linguistic and geometrical lines of conceptualism it tends to resemble the language-games, as we know them from the Duchamp's readymades. However, Palla's conceptualism is not too ambitious. It is not trying to test the possibilities and limits of media and visual representation nor does it wish to be topical or to solve today world's problems. It is not even interested in examining and doubting the essence, meaning, function and concept of art sui generis.

The interests, aims and strategies of Marian Palla are completely different from most conceptualists. The messages on his paintings tend not be serious but rather banal. Who would be looking for deeper philosophical meanings in indications like *Spoiled Painting* or *It Is Small, It Could Get Lost*, which are examples of Palla's typical titles. Palla's epigraphs directly refer to the inner qualities of media (*Tea Painting*) or they follow topics from every day life (*I Want Money!*). These are neither clever language tricks nor mysterious enigmas. They are simpleminded verbalizations of normal things, phenomena and relations, where it is their normality which is so charming. Palla's questions are not expected from an orthodox conceptualist. He asks as pre-school children, mentally handicapped or natural people do when confronted with the western civilisation; or like Zen masters. Often he does not expect any answer or the answer might be hidden in the question itself. He mas-



tered the art of asking suggestive questions and this ability became the basis and at the same time the recognizing feature of his ever so original literary and conceptual language.

Despite the choice of the naive wordage Palla's questioning is not naive. His drawing style might be austere economical with childlike naivety and also the accompanying text, which is sometimes inscribed into the painting, or its title, can be formulated in a very simple way indeed; but the message moves the drawing to the higher and intelligible spheres just as comics do but without any ambition to spread out into longer narration. Rather than answering in words what the image is unable to communicate immediately and what is subject to consequent interpretation (Tongue Is More Sensitive Than Foot), the role of the text is to double the visual information (Filing the Tooth). Though the utterance power of image itself is very strong thanks to the deliberate schematisation of the drawing, its informative value grows in combination with the text. Iconic and linguistic message are in complementary balance; they co-exist in ambivalent dependency. Straightforward complementary, i.e. mutual synergism of the picture and the text, is more typical for journalism, media and advertising and have also become proven strategy of the pop-art culture. Still, the only similarity between Palla and pop-art may be the irony. Most of his epigraphs are humorous. Even though they are close to Duchamp's readymades they do not mock taste or put the mass culture in stocks. They are neither 'visual equivokes' (as Octavio Paz labelled Duchamp's readymades) nor 'operators' of the image and language transformation (Lyotard's interpretation of readymade). They are not at all destructive - they do not destroy meanings or values. Similarly to readymades their meaning is not artistic but philosophical. However, they lack many meanings, a quality characteristic for the readymades. Instead of playing with meanings Palla's epigraphs narrow the interpretation in an expected way, brilliantly balancing between the funny aphorism and banal cliché. No big surprises!

Marian Palla fully succumbed his painting and writing to the communicative aspects of language. Charming tension between image and word based on simple relationships compliments the mental reflection of a viewer but not his taste. Palla's aesthetics do not lie at the syntactical surface but in the pragmatic depth of language. When he draws a naive figurative motif on the screen of an old laptop and titles it Computer Painting it is not an experiment with the medium but a clever play with language, worth the idea of the conceptualist. And as its effect does not depend on knowledge of artistic context but on the imagination and sense of humour, the viewer can easily appreciate it. It does not ask for grace of our viewing but for kindness of our mental empathy.

It is said that philosopher Wittgenstein intended to write a philosophical book consisting of jokes only. His Philosophical Investigations spiced with questions (language-games) which are questioning seemingly clear things; questions only a child or a philosopher ask. Many of them, e.g. 'Why can't a dog pretend pain? Is it too honest?' or 'Does this stain fit into its white surrounding?' could easily be titles for Palla's 'talking' images. Also, they remind me one more relevant statement from that book: "A picture held us captive. And we could not get outside it, for it lay in our language and language seemed to repeat itself to us inexorably." Are the texts on Palla's paintings acknowledgments of our helplessness to the power of an image representation or just a smart trick of unusual conceptualism which aspires to rehabilitate spoken utterances in the current times of domination of images and icon-clashes? Is it necessary to see in them a form of premeditated defence of our speech against aggressive attacks of images which W. J. T. Mitchell talks about and which was started by Wittgenstein's language-games? Probably everything is much more simple although one is certain: Palla's non-orthodox conceptualism is not as naive as it seems at the first glance. Clever questioning of normal, seemingly obvious things, no matter if by words or images, is not at all easy. And it is not pointless, either.

## WINDING THE ROPE

*motto: Every rope has two ends*

1. It is a valid rule for rope winding that it happens between two ends. At first glance there is nothing interesting about that information, not even at second glance and it is not worth mentioning the third one. To clarify the situation we mark one end as the beginning and the other as the end. However, that is not all. In special cases there can be a one-ended rope when the winder starts winding inside his pocket and so we can see nothing.
2. Every rope is disproportionately longer than thicker; had it been otherwise we could not tie a knot on it. Also, its twisting is not random; it is there in order to hide the end, which we often look for in vain. Here the well-known relation between the length of an object and its tendency to twist is conspicuously clear.
3. Every rope which we wet is wet until it gets dry. Therefore we can daringly claim that all dry ropes were once wet and all wet ones will get dry - as long as we take them out of the water. If they stayed in water, this would not be a valid statement.

4. A very long rope can seem never-ending.  
This can be easily changed by cutting it.
5. The ancestor of rope is deer intestine.
6. Winding itself happens in (certain) time. I cannot explain this but it is like that and nobody can change it. Maybe it used to be different before the Big Bang but that probably cannot be proven.
7. Never and under absolutely no circumstances can it be claimed that winding will ever be finished. The life of the winder might be shorter than the rope he is winding and that is why this, such an obviously ridiculous action, is actually ridiculous.
8. At the beginning of winding the end is far away and we are almost unaware of it; but step by step it is coming closer and we start feeling sadness and regrets that we are losing something which has been so dear to our hearts; mainly because we did not have to do other things like shopping.
9. Once I knew a man who knew nothing about rope and was much better for it. That means that the rope is not everything and those relying on it can become equally good winders.
10. Not every end necessarily belongs to rope. From time to time there can be one appearing in a text.

END

Marian Palla

## MARIAN PALLA - THE WORK WHICH COULD HAVE HAD A TITLE, BUT IT DOESN'T

It doesn't matter what sounds come out of this work but it also doesn't matter what sounds don't come out of it (that should be sufficient so that I don't get branded a Zenist). Only one thing is important - something has to be going on. Therefore it's certainly sufficient to highlight the beginning and agree upon the way it's going to end since the best work can only be the best if it has an ending.

Interpretation:

As shown in the drawings, there are six musicians with "instruments" and one conductor. The players are numbered for orientation in the score, they don't have to have any numbers on their clothes. The score contains rows of numbers, all without any logic. Sorry, there is actually one small piece of logic: Number six starts. This Marian Palla player has a stick with a ball of string wound around it. When the conductor gives him the cue, he begins unwinding the string from one stick and steadily he winds it onto another. This winding process defines the length of the work. When all the string has been wound onto the second stick, the composition comes to an end. Let's go back to the beginning. The conductor motions to player number 6 and then indicates to the other numbers in the order they appear in the score. It depends on the conductor how much space he gives any of the players. Whenever he points to a new number, the previous one stops playing and waits until it is his turn again. There can be rests of silence between the individual numbers, this is left up to the conductor. This concerns the numbers written in black in the score. With the red numbers (always coming one after the other) it is a little different. The first red number begins to play but he doesn't finish, he continues playing even though the conductor has given a cue to another player to start, and then another, until the last red number (inclusive) has performed - and an "accumulation of sound" is produced. Then one of the black numbers starts up again and plays on his own.

I suggest for the conductor some kind of simple system, for example, with his right hand he indicates the beginnings and ends of a certain number's entry; when he raises his left hand as well, this means that the numbers are red and everyone plays together until he lowers his left hand. But any conductor can choose to conduct the piece in any way he wishes. As far as the instruments are concerned, I would like to bring the musicians' attention to the fact that, for example, the sand can not only be sifted through the player's hands but he can also poke his forefinger into it and then take it out again; the same applies with the water - the musician not only takes it into his hand and lets it through his fingers, drop by drop but he can submerge his whole head into the water and not breathe etc. The branches can be rubbed, they can be used to scratch the player's body, or they can be twisted along the floor of scratched against each other.

No rhythm or sound are a condition and it depends purely on the players as to what they feel at any given moment. The conductor isn't at liberty to advise them what to do, he just brings them in and keeps his eye on no. 6 - the winder - so he knows when to bring the work to a close in time. If the score ends before the winder does, the conductor can go back and repeat the numbers he felt came off particularly well.

Before the actual execution of the work, I recommend only one very short rehearsal where the instruments are brought together, the musicians take which ever instrument they feel inclined to play, they set it up according to the diagrams and the conductor tells the group what gestures he is going to use. The rest is left

to the actual performance. Don't try and rehearse anything beforehand! You'll deprive yourself of the experience!

Technical note: It wouldn't be a bad idea if the musicians played in tails. The winding of a ball of string bought for about 70 crowns lasts about 15 minutes.

*Marian Palla 8. 12. 1992*

- One couldn't really call Palla's work "music" and we couldn't say that we were "playing" it. For the players and for the audience it's really a kind of spiritual exercise in a way.

- If a "performer" sits down behind a pile of sand or a bucket of water, its qualities are immediately magnified. That which, during normal playing, he is able to mask, in this work comes to the surface. A player can be very shy (as it merely seemed to us several times). Another player doesn't think of what the thing is, but what he looks like (which, during normal playing is manifested by a lack of understanding that his performance - even if it is, in his view, nonsensical - is part of a logical whole). The third player declared that, within himself, he felt calm and professional, in the broader sense of the word (i. e. not just a case of "put whatever on my music stand and I'll play it" but a much more general "put me in whatever situation and I'll just get on with the job").

- This is a test for the musician to find out to what extent he'll do something because he is convinced it has sense. The musician is often placed in extreme situations in contemporary music and he has to "play" the situation convincingly; he can't get "left out" of it. To sit with a stone instead of an instrument constitutes a very extreme situation. And here it becomes apparent to what extent the musician is able to be "in", to what extent he is convinced that he should be "in".

- The performer is wrenched away from his standard situation into which he had just about managed to settle (he stands or sits and plays an instrument) and he has to prove himself in a situation when perhaps his life is at stake (when his colleague, for example, waves a branch about and almost pokes his eye out).

- The performer forms a new relationship with the audience. They laugh with him (when his colleague brandishing the branch about accidentally knocks his glasses into the bucket full of water). If the musician who normally performs classical works like Beethoven, for example, is not used to someone laughing during his performance, it affords him a completely new experience, but his concentration must not waver (this is really a dramatic rather than a musical experience).

- The question which is most unsettling, however, is the idea of "what's it all about". When performing Palla's work, two completely opposing concepts necessarily come into play. On the one hand, the sounds cannot be produced as "sounds", or even like "music". This would lead to the would be musical stylisation of sounds bound by elementary musical laws (contrast - a weak tapping after a strong bang/crash, gradation - bigger and bigger splashes of water...). The sounds, on the contrary, would have to be produced merely as the accompanying phenomenon of the manipulation of the objects. On the other hand, the manipulation of the objects cannot be brought about as a form of "theatre". This would again lead to a pseudo-theatrical stylisation of movements. When we attempted to perform the work we found the most balanced effect was created with the performer making movements with the object in the knowledge that this movement has no other objective than to produce some form of sound and, at the same time, if the sound is made in the knowledge that the sound is not the chief aim but only the accompanying phenomenon of the movement. This state of affairs is not unlike the request given to the wise fairytale heroine: come dressed, but you must be naked.

*Interpretation Agon Orchestra, commentary Petr Kofroň*

## WATER CONDUIT ART

*Jan Steklík and Marian Palla*

### Quotation

Water poured out in an art gallery is something different to water poured out at home or in a field.

### Realization

Ordinary water from the Brno water main sent by the artists from the Brno post and poured out on the floor of the Opava House of Art by its director Martin Klimeš.

### Opening

Jiří Valoch explained Water Conduit Art from the Švanda café in Brno by mobile phone. With him were Jan Steklík and Marian Palla, who both followed the opening of the exhibition in the Opava House of Art "online" on the internet. Both artists also received congratulations and remarks via mobile phone in the café.

### Warning

During the exhibition it is not allowed to wash the floor, or in any other way interfere with the artwork!

3 *The first exhibited picture*

4 *I walked through the countryside and it was bearable because I had cigarettes*

18 *Unsuccessful painting*

19 *Ditch ready to be dug out / filled in ditch*

20 *Part of the path home*  
*Handle*  
*Suitable for hanging*  
*This piece of wood is not a camel*

21 *I paint*

22 *Painting dots at home*  
*Three panegyric stitches*  
*This cross can be replaced with a pinecone*  
*I will join the army / I'm going / I'm in the army / 59 days left / I have returned*  
*A piece of painting*

23 *A painting again*

24 *For a head*  
*I'm throwing stones onto the track*  
*Waiting for a squirrel*  
*Written with a small piece of wood*  
*Six*  
*Sick painting*

25 *Touch*  
*From the other side*  
*Space for a writing*  
*Painted with a stone at night*  
*Two imperfections*  
*Painted over 6 x*

27 *Breathing in / Breathing out*  
*Today*  
*I was sweeping snow*  
*I don't know*

28 *"I existed on this picture for two days and ate up 7799 grains of rice"*

29 *Line painting*

30 *Twenty-four-hour line painting*

32 *Crumpled with feet*

42 *Maybe only dirt*

43 *Only breath and dirt*

44 *Studio in Rousínov (the soil period)*

45 *Scoring a line on the picture*

48 *Slugs in Nitra*



- 49 *Breathing in (tea, soil)*
- 50 *Breath recording - 3 hours (pencil, canvas), Gallery Na bidýlku*
- 51 *Breath recording (tea, soil) , backyard in Rousínov*
- 52 *This half exist  
From right to left*
- 53 *Painted by day / Painted by night*
- 54 *Illegible books*
- 58 *Crumpled*
- 60 *Soil from a field (96x102x3cm)*
- 61 *Grains on canvas*
- 62 *Objects (wood, string...*
- 63 *...*
- 64 *...canvas, soil, stone)*
- 65 *Lifting up the corner*
- 66 *Soil recordings*
- 69 *Czech stone to Europe (Vienna)*
- 70 *Czech stone to Europe (Vienna, Salzburg, Paris)*
- 71 *Reading fairytales with J Steklík  
Sheep counting (Gallery Granary near Vlkov)*
- 74 *Big love and a small cock*
- 75 *Breakfast*
- 76 *Thick rope  
Funnel  
From behind  
Ears, nose and throat  
Small through  
Drawer*
- 77 *Cave entrance  
Where is the other slipper?  
Snakes  
Whales  
Grazin I.  
Grazing II.*
- 78 *Photograph*
- 79 *Moving*
- 80 *Chopping the wood in Ostrava*
- 81 *Pushing the stone to nothingness (void in the tin)*
- 82 *Detectiv consultancy Wlapr  
This detective consultancy operated for many months. For instance, one gerbil and many human relationships were saved. The consultancy was closed when it was discovered that Ukrainians were beginning to take interest in it.*
- 83 *Laundry with J. Steklík*
- 85 *Florián Band*
- 88 *Aligning of the belly*
- 89 *Painting with the belly*
- 92 *I WANT MONEY! (bank account: K.B. 19-5166580247/0100)  
I DON'T WANT ANYMORE*
- 93 *Two is more then one (in homage to Duchamp and Warhol)*
- 94 *Greasing of the lock*
- 96 *Multimedia (painted display)*
- 97 *Burned in a microwave*
- 98 *Chair Kamasutra (with J. Steklík in Cologne)*
- 99 *10 000 dimes for children to play with*
- 100 *The bruise (a tattoo)*
- 101 *Weighing of the scales*
- 102 *Duck*
- 103 *Long eyebrow hair*

**Marian Palla**  
**Born 30.7.1953 in Košice**  
**Graduated from the conservatory in Brno (contrabass)**  
**Orchestra member of the Brno Opera for 15 years.**  
**Presently the lecturer at FaVU VUT in Brno, Studio Environment.**



Poděkování:

*Hlavně bych chtěl poděkovat mravenci  
který něco nesl 24. 9. 2006 do mraveniště  
a já jsem na něho nalil ředidlo  
a on se s tím vypořádal*



Foto: manželka

Vydal: Bludný kámen, Opava 2006

Autoři textů: Jiří Valoch, Josef Czeres, Petr Kofroň

Redakční spolupráce: Miloš Voráč

Překlad do angličtiny:

Stanislav Křížek, Eva Čížková, David Gaul, Tomas Stejskal

Foto: Irena Armutidisová, Bořivoj Hájek, Miriam Pallová a archiv autora

Grafická úprava: Jakub Stejskal

Vydáno za finanční podpory Statutárního města Opavy,  
Moravskoslezského kraje, Ministerstva kultury České republiky  
a Státního fondu kultury České republiky



**BLUDNÝ KÁMEN**



**CONY**.cz