



Autor neznámý, Ampulla ze Svaté země, před rokem 600, kov, 7 x 5 cm, kolekce Bobbio-Monza, Monza, Museo del Tesoro del Duomo, č. 9

Dotknout se Krista

Poutní suvenýry a emoce na Golgotě

Malá zdobená lahvička byla vytvořena někdy v průběhu 6. století, aby sloužila jako hmatatelná vzpomínka na vykonanou pouť do Svaté země, která měla svého nositele ochraňovat, léčit a pomáhat mu. Ačkoli se jedná o sériově vyráběný předmět ze slitiny cínu a olova, má pro nás dnes nezměrnou hodnotu, protože díky obrazům, které jej zdobí, a díky své pohnuté historii vypráví nejen o osobních emocích, ale také o kolektivní zbožnosti (Grabar 1958; Vikan 2010).

Pro tento text je zásadní prožívání setkání s posvátnem, které se zrcadlí na reliéfu po obou stranách ampule. Na jedné straně můžeme vidět v horní části ukřižování, ve spodní části jsou pak ženy u prázdného hrobu, strážného andělem. Řecký nápis ANECT(I) O K(YP)IOC neboli „Pán vstal z mrtvých“ potvrzuje, že se jedná o scénu zmrtvýchvstání. Jako celek tyto dvě scény naznačují, že lahvička vznikla při chrámu Svatého hrobu v Jeruzalémě, postaveném císařem Konstantinem Velikým na Golgotě. Detail dvou klečících postav u kříže ale napovídá, že se jedná o víc než jen o suvenýr z navštíveného svatého místa. Tyto dvě postavy mohou totiž být identifikovány jako poutníci samotní. Majitel této ampule tak mohl vidět sám sebe jako účastníka scény ukřižování, ale ne toho historického, nýbrž toho, které se znovu odehrává v mysli diváků v 6. století na Golgotě. Kristovo umučení se zde proměňuje v adoraci kříže, který je znázorněn jako strom života, kterým byly skrze Kristovu oběť vykoupeny hříchy lidstva. Pokaždé když se poutník na předmět podívá, uvidí tak sám sebe při uctívání svatého kříže v Konstantinově bazilice, tak jak ji popisuje anonymní poutník z Piacenzy:

„Z Golgoty je to 50 kroků k místu, kde byl objeven Kříž, které je v Konstantinově bazilice přiléhající k Hrobu a Golgotě. Na nádvoří baziliky je malý prostor, kde uchovávají Dřevo

Kříže. Uctili jsme jej polibkem (...) na nádvoří se modlí ke Kříži a přináší olej, aby byl uctěn v malých lahvičkách. Když se hrdlo jedné z těchto lahviček dotkne Dřeva Kříže, olej okamžitě vybublá a pokud lahvička není co nejrychleji uzavřena, všechen vyteče.“

Tato pasáž nám spolu s obrazem na ampuli prozrazuje, jakým způsobem mohl být poutník vtažen do děje, aby na vlastní kůži prožil emoce spojené s tou nejzásadnější událostí v dějinách spásy. Zároveň poukazuje na to, jak byla ampule používána a jak bylo docíleno toho, že se sama stala kontaktní relikvií se zázračně ochrannou a léčivou funkcí. Výjev ukřižování nebo zmrtvýchvstání se nachází na většině z třicítky dochovaných exemplářů poutnických ampulí. Je to ale zejména druhá strana, v případě této konkrétní ampule zobrazující scénu nevěřícího Tomáše, která vytváří mezi poutníkem a zobrazeným dokonalé pouto. Stejně jako vidět a dotknout se Kristových ran přimělo Tomáše uvěřit ve zmrtvýchvstalého Krista, tak vidět a dotknout se svatých míst během vyčerpávající pouti znamená utvrdit se v realitě Kristova vzkříšení. Vzhledem k tomu, že druhá strana se na mnoha ampulích často liší, můžeme předpokládat, že si každý poutník mohl vybrat tu biblickou scénu, která nejlépe odpovídala jeho potřebám, či dokonce důvodům, pro které se na pouť vydal.

Ampule byly vyráběny sériově, zobrazení poutníků bylo tedy obecné. Úcta, která se k nim vztahovala, však dokazuje, jak osobní to byly artefakty. Díky imaginaci a paměti se stávaly mnemonickými předměty a každý pohled na ně mohl v mysli poutníka znovu a znovu připomínat jedinečné emoce, které zažil na svatých místech. Místech, kde se pomyslně dotkl Kristových ran a symbolu jeho vítězství nad smrtí (Filipová 2015).

Alžběta Filipová



Tizian, Apollo a Marsyas, cca 1570–1576, olej na plátně, 225 x 199 cm, Arcidiecézní muzeum, Kroměříž

Oči plné děsu

Na jedné konkrétní lavičce obrazárny kroměřížského zámku dokáže člověk prosedět i několik hodin. Hypnotizován očima, které vyhlížejí blíží se smrt, prožívá i sám divák tíživý pocit bezmocnosti tváří v tvář nevyhnutnému.

Vrcholné dílo pozdní renesance, několikrát přemalované rukou benátského mistra Tiziana, zobrazuje mytologickou scénu vycházející z Ovidiových *Metamorfóz* – Marsya zadrživa stahovaného z kůže bohem Apollónem poté, co zrazen vlastní pýchou prohrál hudební klání.

Marsyas, jehož tělo je přivázané ke stromu hlavou k zemi a připomíná zvíře připravené k rozřezání, je právoplatným centrem celé kompozice. Po divákově levici klečí Apollón s vavřínovým věncem vítězů na hlavě a pečlivě odřezává kus kůže z pravé strany Marsyovy hrudi za pomyslné melodie znějící lyry (*lira da braccio*), kterou drží Orfeus (nebo také Apollón dle různých interpretací). Vedle stojící muž s frygickou čapkou soustředěně odděluje maso od kůže z Marsyova stehna. Ani jedna z postav v levé části obrazu nám nevěnuje pozornost. Na opačné straně přináší vědro na krev či maso postarší satyr, zatímco král Midas se trpčivou korunou rezignovaně přihlíží krvavému výjevu. Jedině mladičkový pan s velkým psem obrací své zraky zvědavě na diváky, jako by je snad pozorovatelé vyrušili při práci. V předním spodním plánu obrazu malý pejsek líže krev zrazeného pana, jenž je stále při vědomí.

Symbolický výjev, který byl zpopularizován historiky umění až počátkem 20. století, je do dnešních dnů interpretován různě. Od inspirace skutečnou událostí, kdy byl tureckými vojáky stažen z kůže benátský velitel Marco Antonio

Bragadin, přes novoplatonské osvobození duše z fyzického těla až po eschatologický význam Apollóna jakožto Krista. Krista, který zbavuje Marsya jeho lidské, animální podstaty, čímž mu umožňuje vstoupit do vyšší, duchovní dimenze (Bull 2005; Sohm 2007; Mazzotta 2012).

Oprostíme-li se však od všech interpretací, jaký je autentický prožitek z díla, tak intenzivního a působícího z bezprostřední blízkosti zmíněné lavičky? Vidí divák oči prosící o pomoc? Nebo naopak sleduje pokorné přijetí krutého osudu? Expresivní pojetí ve své pastozitě i živelnosti tahů již z dálky poutá pozornost. Mládí, dospělost i stáří na jednom plátně, lamentující nad kauzálností smrti a s ní spojeným „osvobozením“ těla, je téma, které je blízké nejspíš každé generaci. Mohl Tizian, stále blíž smrti, do panových očí vtisknout samotnou obavu o to, co ho v nejbližší době nevyhnutně čeká? Nebo se jedná spíše o subjektivní vnímání individua uvědomujícího si svou vlastní smrtelnost? Onu nevyhnutelnost, možná i bolestivé transformace, kterou životní cyklus přináší?

Divoká krása brutálního obrazu, kterého jsme jen tichými voyeury. A přece jen, bělma panových očí v nás vyvolávají nutkání zakřičet, zahvízdat, zkrátka něco udělat – zarazit to, co se děje a do čeho nedokážeme proniknout. Frustrující bezmoc prorazit vrstvy zemitých barev, zvěčněných v čase, kterého již nejsme součástí. Možná to je význam onoho pohledu, který nám věnuje mladičkový pan v rohu obrazu.

A možná i Marsyas samotný. Ať chceme nebo nechceme, jsme jen diváky.

Diváky pozorujícími oči plné děsu.

Jana Gazdagová



Philip Fernandus, Epitaf rodiny Michaela Reicha von Reichenau, 1593, olej na plátně, 297 x 196 cm, Muzeum města Brna

Smrt a vzkříšení – bolest a naděje – zármutek a láska

Epitafní památník jako spojnice mezi lidmi, Bohem a časem

Obraz je místem setkávání: s různými náměty, předměty, příběhy i osobitými formami jejich podání. Ty prostředkují rozličné výtvarné postupy nebo ikonografická řešení, více či méně zjevná sdělení, ale také jisté zvyklosti zobrazování. Zkušený pozorovatel je dokáže rozlišit a dle specifických znaků často identifikuje obraz jako součást určité doby či stylu, může jej zaujmout i osobnost umělce anebo primární obrazové sdělení (např. kdo je portretovanou osobou, popřípadě jaký mytologický příběh je zobrazen). Tím se ovšem setkávání s obrazy nevyčerpává. Jejich síla je fascinující i proto, že reagujeme na něco, co v prvním plánu nevidíme, co však může vyvolat neobyčejně intenzivní pocity. Stojíme před dílem, od jehož vzniku uplynulo třeba několik set let a náš přítomný čas se propojuje s časem minulosti, s níž prostřednictvím uměleckého díla vstupujeme hmatatelně a nevyhnutelně do jistého jednání. Do „jednání“ proto, že naše dívání není pasivní a jednostrannou záležitostí. Obraz v nás vyvolává různé pocity a emoce, není nijak neutrálním hráčem. Pokud my komunikujeme s ním, i on komunikuje s námi. Nejen my se díváme na obraz, také obraz se dívá na nás.

U dotčeného díla toto možná banální konstatování platí dvojnásob. Obraz od Philipa Fernanda představuje epitaf rodiny brněnského měšťana Michaela Reicha, zesnulého roku 1592, který nechala o rok později zhotovit jeho žena Markéta. Malba s nápisovou deskou (mj. s optimistickým výrokem Janova evangelia „*Skrze Krista a jeho krev budeme z hněvu Božího vykoupeni*“) visela původně nad severním bočním vchodem do kostela sv. Jakuba v Brně, dnes ji najdeme v expozici Muzea města Brna. Tato epitafní malba patří k tehdy oblíbenému typu memoriálních sepulkrálních památek, jejichž úkolem bylo ve sdíleném prostoru kostelů zpřítomňovat „věčnou památku“ na zemřelé. Na rozdíl od náhrobku se epitafy nevztahovaly k místu pohřbu, ale byly jakýmsi doplňkovými médii, jež měly rozšiřovat posmrtný obraz zemřelých ve společnosti živých. Jejich okázalost či naléhavost, jak ukazuje i tento obraz, svědčí o enormním zájmu uchovávat ve veřejném prostředí paměť na konkrétní příslušníky dané komunity (Jakubec 2015). Bezmála třímetrový obraz je rozdělen na horní část s výjevem

Krista Trpitele a spodní díl s početnou skupinou členů Reichovy rodiny shlížejících na diváky. Obraz lze chápat jako ukázkou měšťanských portrétů, ale i jako vyjádření náboženských představ. Takové hodnocení je však abstraktní a nevyjadřuje, co sám a opakovaně před touto malbu prožívám.

Obraz pro mě ztělesňuje paradox neoddelitelně spojitosti minulosti a přítomnosti. Stejně jako malba zachycuje propojenou rodinu s živými i mrtvými členy, tak i před námi, diváky, díky sugestivnímu zobrazení znovuožívá jejich existence, přes stáletí stále obnovovaná těmi, kdo dávno zemřelým hledí z očí do očí. Taková je moc portrétu, moc obrazu. Jeho sílu a uhrančivost ale nacházím ještě jinde. Na jedné straně je to bolest a soucit, který vyvolává pohled na většinu dětí, u jejichž hlav namalované křížky informují, že jen málo z nich přečkalo čtvrtý věk svého života. Přestože zemřely, jsou stále členy rodiny a malba zachycuje rovným dílem ty, kteří v době jejího vzniku žili, stejně jako ty zesnulé (včetně zpodobnění první Michaelovy ženy Marie, která zemřela při porodu spolu s jejich dcerou). O tomto pevném svazku svědčí právě zobrazení dětí, které svými pohledy a hravými gesty komunikují mezi sebou (ale i s diváky), jako by je smrt nikdy nerozdělila. Pozorování tohoto obrazu však nevyvolává jen sentimentální pocity. Pro mě osobně je i setkáním s principy, které byly v době vzniku malby důležitou nábožensko-etickou normou. Nejen formální, ale v podobě obrazu se naopak vyjevují jako velmi konkrétní. Těmi principy míním tři tzv. teologické ctnosti, vycházející z Pavlova 1. listu Korintským, známého z nejednoho svatebního kázání. Tou hlavní ctností je láska, nejhlubší cit propojující živé bytosti, přesně jako to vidíme na výjevu smrtí nerozdělené rodiny Reichových a na jejich výtvarně zajímavě podaném láskyplném vztahu. Láska je spojuje nejen společně, ale i ve vztahu k Bohu. K němu se obraz váže i prostřednictvím dvou zbývajících ctností – víry a naděje. Brněnský epitaf tak prostředkuje pevný vztah rodiny k Bohu, víru ve spásu a naději, že smrtí nic nekončí, naopak se otevírá nový rozměr lidské existence, vzájemné pospolitosti a spříznění s Bohem. Tyto principy byly silně vnímané na konci 16. století, stejně jako snad mohou citlivého diváka zaujmout a zasáhnout i nyní.

Ondřej Jakubec



Autor neznámý, detail sochy biřice, mezi lety 1706–1720, dřevořezba s barevnou polychromií. Původně v kapli pašijové cesty na Horu Matky Boží u Králík, dnes barokní areál Vraclav, pod správou Regionálního muzea ve Vysokém Mýtě

Ošklivci

Pohled do tváře biřice z Hory Matky Boží

Při vstupu do vraclavského kostela svatého Mikuláše vcházíme mezi hloučky roztodivně se tvářících a vypadajících soch. Jsou rozmístěny v celém prostoru a svými pózami a mimikou přitahují naši pozornost. Pomalu a nenápadně se ocitáme ve víru teatrality, tak jak ji můžeme znát z mnoha popisů barokní zbožnosti, avšak přenesené do prostoru, jenž je těmto sochám cizí. Ve Vraclavi jsou totiž prezentovány sochy a sousoší původně určené pro pašijové kaple stojící v aleji při stoupání na významné poutní místo – Horu Matky Boží u Králík (Plotěná 2004; Brokešová 2006). Dnes jsou však vystaveny v tomto kostele, který navíc již neslouží svému účelu a spadá pod muzeum ve Vysokém Mýtě. V mnoha případech se jedná o nově utvořené kompozice z původně zamýšlených pašijových scén. Setkáváme se zde se širokou paletou emocí, které sochy ve svých tvářích, ale i gestech a postojích znázorňují. Především se jedná o bolest, smutek, radost, vztek a zlobu. Podobně jako je tomu v případě zvoleného detailu trýznitele Krista z první třetiny 18. století, který obrací oči v sloup.

U těchto typů soch znázorňujících vojáky a trýznitele Krista se setkáme především se dvěma hlavními typy emocí, jednak s opovržením Kristem, jednak s posměškem. To je reprezentováno hlavně skrze výrazy „nehezkých“ tváří. Vložení jisté míry ošklivosti a utrpení do oslav Kristovy oběti podpořilo i jiné typy vyhocené ošklivosti, sloužící moralismu a devoci. Sochy „ošklivců“ byly záměrně vytvářeny s deformovanými

rysy v obličejích a přehnanou mimikou, což podtrhovala i jejich výrazná polychromie. Užití dřeva bylo záměrné, jelikož se skrze něj snáze vyjadřují expresivní výrazy a gesta, které přitáhnou divákovu pozornost. Polychromie navíc umocňuje jejich vizuální působení a také jsou s její pomocí zdůrazněny v tomto případě záporné emoce a vlastnosti postav, což silněji evokuje násilí spáchané vůči Kristu (Paoletti 1992). Podobný typ karikaturních postav byl v traktátech označován i jako „kruté bestie“, které se při pohledu na Krista začaly chovat jako rozrušení lvi – kroutily hlavami a skřípaly zuby (Dobalová 2004). V těchto „ošklivcích“ nelze hledat konkrétní postavy, ale to je možná právě jedním z důvodů, proč mohli být pro soudobé diváky tak vizuálně přitažliví. Často jejich podoba, gesta či mimika vycházely i z obvyčejného mezilidského kontaktu, a tím byly sochy pro diváka lépe čitelné, uchopitelné a všeobecně blízké. Tematicky jsou sochy podobné zde prezentovanému biřici pro dnešního diváka či návštěvníka poutních míst již vzdálenější, ale jejich atraktivita je stále patrná. Doposud mají moc a sílu působit na naše smysly a probouzet v nás zájem o jejich emoce, přestože oproti zbožnému baroknímu divákovi je pro toho dnešního již mnohem náročnější se do nich vcítit a zahloubat. Avšak to, proč jsem si zvolila tuto sochu z množství jí podobných, je právě fotografie tváře, která podle mě zachycuje nejen emoce, určitý okamžik, vymezení mého pohledu na tyto sochy, ale i princip barokní práce se světlem, barvou a výrazem.

Tereza Říhová



Barbara Krafftová, František de Paula hrabě Hartig s kojnou (*Caritas Romana*), 1797, olej na plátně, 117 × 101 cm, Národní galerie v Praze

Autor neznámý, František de Paula hrabě Hartig s manželkou Eleonorou, rozenou hraběnkou Colloredovou, asi 1797, kvaš, 15,6 × 12,4 cm, Weitra, soukromá sbírka



Caritas Romana

Emoce a patos v osvícenské interpretaci

Součástí sbírek pražské Národní galerie je výtvarně působivý obraz, na kterém v roce 1797 Barbara Krafftová ztvárnila na první pohled málo obvyklý a poněkud tajuplný výjev, který vzbuzuje v divákovi zvědavost (Krafft 2002; Krafft 2019). K muži s dlouhými napudrovanými vlasy, jehož zjevná tělesná slabost upoutala na křeslo, se naklání mladá, zdravím kypící žena s odhaleným ňadrem a s posmutnělým výrazem v obličeji. Gesto, jímž si přidržuje prs nalitý mlékem, nedává pochybovat, že je připravena dát z něho muži napít. Muž, jehož pobledlá, chorobou poznamenaná tvář nese portrétní rysy, navazuje, stejně jako jeho společnice, oční kontakt s divákem. Na neuspokojivý zdravotní stav zobrazeného odkazuje také malé zátěsí sestavené na stole v popředí, jehož součástí je mimo porcelánového nádobí i skleněná lahvička s lékem, odlitým do malé skleničky. Právě námětová enigmaticita a nejednoznačnost znázorněné scény se staly důvodem mého opakovaného zájmu o tento pozoruhodný obraz, který dlouho figuroval pod čistě popisným názvem „nemocný stařec s kojnou“. Při jeho vystavení v roce 1974 bylo upřesněno (Preiss 1974), že jeho námětem je zřejmě léčba mateřským mlékem a současně vysloven předpoklad, že jde nejspíš o moderní parafrázi či snad dokonce parodii (!) na antické exemplum *Caritas Romana*, které literárně pojednal Valerius Maximus (Rosenblum 1972; Sperling 2016). Léčivé vlastnosti ženského mléka (*lac muliebre*) byly známé již antickým, později často citovaným autorům, filozofu Pliniovu Staršímu a jeho řeckému současníkovi, lékaři a farmakologovi Dioskúridovi. Blahodárné účinky této tekutiny, popsané například v devátém svazku Diderotovy a D'Alembertovy *Encyklopedie* (1765), byly běžně využívány při léčbě nemocných i v 18. století (Wunder 2003). K okolnostem využití tohoto ojedinelého ikonografického motivu, inspirovaného možná jednou z ilustrací Jeana-Michela Moreau ml. k dobovému bestselleru, novele Jeana-Françoise Marmontela *Les Incas, ou La Destruction de l'Empire du Pérou* z roku 1777 (Sperling 2011), nepochybně přispěla identifikace portrétovaného muže. S přihlédnutím k provenienci obrazu v něm byl srovnáním se známými podobiznami rozpoznán hrabě František de Paula

Hartig (1758–1797), diplomat, vzdělaný přítel věd a umění, který patřil k znamenitým osobnostem evropského osvícenství (Mádlová 2002). Jeho úspěšnou kariéru však od mládí nepříznivě ovlivňovaly zdravotní obtíže, a i proto vyhlíží bezmála devětatřicetiletý aristokrat na portrétu jako předčasně zestárlý muž. V době jeho vzniku, kdy Hartigovi vážná nemoc již nedovolila přijímat pevnou stravu, mu jeho osobní lékař a blízký přítel Jan Mayer doporučil výživu ženským mlékem, jehož účinek byl podle mínění soudobých lékařů nejsilnější, byl-li přijímán přímo z prsu. Názor, podle něhož žena s odhaleným ňadrem představuje Hartigovu manželku Marii Eleonoru, rozenou hraběnkou Colloredovou, neobstojí (Krafft 2006; Vlnas 2008). I když z 18. století známe příklady, kdy mléko k léčebným účelům dávala vlastní žena, onou hraběcí kojnou byla údajně šafářka jednoho z hartigovských panských dvorů v Sedlišti (Paudler 1885). Podobu Hartigovy mladé choťi zaznamenává mimo jiné miniatura (dnes Weitra, soukromá sbírka; Krafft 2019), na které její autor využil kompoziční řešení obrazu Barbary Krafftové a hraběnkou na ní zpodobnil jako pevnou oporu svého churavého manžela.

Z toho, co dnes o osobnosti a mentalitě hraběte Hartiga víme (Mádlová 2007; Mádlová 2013), je nanejvýš pravděpodobné, že nezvyklou ikonografickou náplň portrétu určil on sám. Nejen že se v této době stoicky vyrovnával se smrtelnou nemocí, ale před zraky veřejnosti ji neskrýval a neváhal ji dokonce zveřejnit svým portrétem, vyznačujícím se klidnými emocemi, jistou vážností spojenou s lehkou melancholií. Jeho vytvoření svědčí v roce své předčasné smrti vyhledávané portrétistce české aristokracie, žijící tehdy v Praze (Krafft 2002). Kromě toho se jeho „klidná filozofická mysl“ (Cornova 1799) v posledních letech života soustředěně zabývala sestavováním antologie mravolichně laděných básnických a náboženských textů věnovaných nemocem a smrti, která byla vydána z jeho pozůstalosti (Mádlová 2006). Hrabětem zamýšlenou memoriální funkci obrazu respektovali i jeho potomci, když se mu ještě v sedmdesátých letech 19. století dostalo prestižního umístění v jídelně mimošského zámku (Paudler 1885).

Lubomír Slavíček



Helena Johnová, *Mouřeníněk*, 1912, glazovaná keramika, výška 13 cm, Moravská galerie, Brno

Mouřeníněk Heleny Johnové a stereotypní reakce

„Nevím, jak by (...) obstála figurka Heleny Johnové v dnešním pomateném světě,“ postěžoval si Jiří Hořava, sběratel keramiky, ve své monumentální knize o umělkyni Heleně Johnové v souvislosti s její soškou *Mouřeníněk*. „... označení někoho za černocha už dnes zavání soudní žalobou pro rasismus, ostentativní zobrazování černochoů v rolích sluhů a jiných podřadných profesí směřují k rozsudkům se zdůvodněním o „negativní stereotypizaci černochoů“;“ pokračoval Hořava (Hořava 2016, s. 123). Tato osobní, emocemi prodchnutá reakce vyjadřovala jeho pobouření nad tím, co nejspíše považoval za nespravedlivou stigmatizaci umění. Přidal také několik příkladů podle něj nevinných děl zobrazujících černochoy a zamítl jakoukoliv současnou kritiku jejich problematičnosti. Pro Hořavu bylo zobrazování postav černochoů podmíněno historickým hledáním exotických námětů a barevných kontrastů. Ale stejně jako Hořava nechápe snahy o dekolonializaci historie umění, ostatní zase nejsou s to pochopit, že pro někoho mohou být podobné výjevy neškodné a vnímají je jen jako z jiné doby. V Čechách narozená keramička Helena Johnová (1884–1962) vytvořila prvního *Mouřenínka* v roce 1912 a do čtyřicátých let dala vzniknout dalším devíti stovkám variací v různých barvách. Ty zhotovovala v malých sériích a sama opatrovala glazurou. Jako dekorativní umělecký objekt dostal *Mouřeníněk* nadsazené obličejové rysy, zdůrazňující jeho etnickou příslušnost. Na hlavě má vysoký, předimenzovaný turban, na sobě nadmuté kalhoty cibulovitého tvaru se šálou kolem pasu. Ve všech barevných verzích má každá část oděvu jinou, zářivou barvu, většinou červenou, modrou nebo žlutou, zatímco turban je převážně bílý s drobným, geometrickým vzorkem. Postava drží podnos s konvicí a šálkem. *Mouřenínka* lze vyložit, a také tomu tak často bylo, jako nevinné zpodobnění exotického původu kaka a nebo kávy, kterou přináší. Umělcinu volbu černochoa lze částečně přičíst touze vytěžit co nejvíce kontrastu mezi černou barvou pleti a bílým porcelánem. Ani to však nemůžeme považovat za nevinné umělecké gesto, odhaluje totiž mnohé o postoji k černochoům na počátku 20. století. Černá barva pleti a poddanství totiž

byly v představivosti mnohých úzce propojeny a stavěny do protikladu s bílou barvou a bohatstvím. Pro zobrazování černochoů byly důležitou motivací i exotismy a orientalismus. V Rakousku-Uhersku a v českých zemích před rokem 1918 bylo lidi z mimoevropských zemí, ať už z Afriky, Turecka nebo Číny, vidět málo, ačkoliv samozřejmě existovali. Často byli vnímáni jako kuriozita, nebo dokonce dekorace pro bohaté. Kromě poddanství se černoši často dávali do vztahu s obchodem a propagací různých exotických produktů, hlavně kávy a kaka. Například vídeňský kavárník a dodavatel kávy Julius Meinel použil na své logo tzv. Meinlova Maura navrženého Josephem Binderem v roce 1924. Jedná se o chlapce s velikou, kulatou náušnicí a fezem. Podobně v Československu bylo na čokoládovou tyčinku Kofila použito v roce 1923 logo od Zdeňka Rykra, zobrazující sedící černou, exotizovanou postavu se šálkem kávy. Tyto zdánlivě neškodné, skoro až roztomilé obrázky černochoů tak vstupovaly do obecného povědomí i v zemích, které nikdy kolonie neměly nebo je měly jen dočasně. Takový přístup normalizoval zobrazení černochoů dodnes.

Johnová se v *Mouřenínkovi* také zaměřila na externí znaky odlišnosti, které převedla do nadsazeného, objemného oděvu a kontrastních barev. V jejím případě byla navíc černá barva pleti použita ke zvýšení dekorativního působení postav. Domnělá nepolitická tato dekorativnost z nich však také nevinná zobrazení nedělá. Zapadají do stereotypního, podvědomého chápání černochoů jako sluhů a exotizovaných kuriozit, častých i ve středoevropském umění. Dnešní snahu o dekolonializaci umění a dějin umění, která se často považuje za relevantní jen v zemích s koloniální minulostí, lze tak lehce vztáhnout i na země, které s kolonizátory sdílely postoje a názory. Johnová nemusela *Mouřenínka* zamýšlet jako rasistickou postavičku, nicméně na ni použila zavedené tropy o exotických odlišnostech, kterými přispěla k jejich šíření. Dnes i kvůli tomu budí zvýšené emoce. Proto je důležité rozpoznat takto zakořeněné myšlení a nezavrňovat ho jako přemrštěné, jako to rozhořčeně udělal Hořava.

Marta Filipová



Konstantín Bauer, *Utečenci*, 1927,
olej na plátně, 150 × 221 cm,
Východoslovenská galéria, Košice

Sociální aspekty košické moderny

Skupina lidí se táhne do dáli, kam až oko dohlédne, a směřuje od nejisté minulosti k nejisté budoucnosti. Obraz *Utečenci* košického umělce Konstantína Bauera (1893–1928) zvyrazňuje ponuřost výjevu skrze trpký a hutný realismus. V pravém dolním rohu se na zemi choulí postava, která žebra o almužnu nebo se modlí za záchranu. Pozoruje ji malá holčička, jejíž jasně modré šaty a červený šátek vystupují z malby, která je jinak v tlumených barvách. Děvče opatrně hledí stranou, zatímco svírá své obnažené paže, zjevně prokřehlé, neboť je oblečená mnohem spořeji než její společníci. Všechny figury se vyznačují zvláštní plastičností. Jemně stínované, zaoblené a těžkopádné postavy se sukovitými nohama jako by byly tvořeny z podobné hmoty jako zničená země, po níž kráčí. V přípravné kresbě s odlišným názvem *Vystáhovalci* (1927) lze spatřit některé detaily, které jsou v závěrečné malbě abstrahovány, ale pomáhají nám lépe pochopit kontext díla. Na finálním obraze skupina baňatých věží na hnědé skále v pozadí evokuje tradiční ortodoxní kostely, zatímco přikrčená postava na skice v předním plánu zachycuje Žida s dlouhým vousem a pejzy. Díky tomu lze usuzovat, že náčrtek zřejmě znázorňuje pochod uprchlíků z Podkarpatské Rusi do Košic po první světové válce. Malba *Utečenci* se ale místo toho zaměřuje na zachycení tématu uprchlictví jako univerzálního a emocionálního jevu.

Tento obraz je příkladem sociálně kritického malířského stylu, který malíř vytvořil v první polovině dvacátých let 20. století. Bauer, z velké míry umělec-samouk, krátce navštěvoval malířskou školu Elemíra Halász-Hradila (1873–1948), načež se zapojil do okruhu nově založeného Východoslovenského muzea v Košicích, kde také několikrát mezi lety 1921 a 1927 vystavoval. Muzeum se stalo centrem mnoha kulturních aktivit, které organizoval ředitel Josef Polák, a zájemci mohli využít mimořádně kosmopolitního a vícejazyčného programu, který probíhal ve spolupráci s maďarskými imigranty, mezi něž patřil např. umělec Eugen (Jenő) Krón nebo novinář Janos Macza (Veselská 2004, s. 43–45). Toto dění, známé jako „košická moderna“, představovalo část kulturního rozmachu na Slovensku po roce 1918. Košice jakožto příhraniční město byly charakteristické svým

specifickým multietnickým prostředím, v němž vedle sebe koexistovali příslušníci slovenské, české, maďarské a židovské národnosti (Žak – Kiss-Szemán 2016; Lešková 2013). Ačkoli se Bauer živil jako technický manažer v košické elektrárně, rád využíval kulturních příležitostí, které mu muzeum nabízelo. Inspiraci čerpal zejména ze sociálně angažované grafické tvorby, kterou propagoval Krón v návaznosti na německé umělce, jakými byla Käthe Kollwitz či George Grosz (Migašová 2018; Rusinová 2000, s. 78). Na *Utečenci* je proto třeba pohlížet v této souvislosti. Obraz je namalován ve stylu, který v Bauerově tvorbě vyvrcholil v roce 1927, pouhý rok před jeho předčasnou smrtí ve věku čtyřiceti pěti let. Bauerova díla z tohoto období, jako *Starost*, *Odsúdená* nebo *Tuláci*, zpracovávala témata znepokojení a neklidu. Autor se soustředil především na ty, kteří zůstali pozadu v procesu modernizace podporované vládou, tedy venkovské dělníky, tuláky a sedláky (Ficeri 2019). Vedle emocionálně silných sociálních témat Bauer vytvářel také portréty jednotlivců, které divákům ukazují zmožená těla a unavené tváře lidí z nižších sociálních vrstev. Spíše než prezentovat Košice jako rušné a modernizované město, které bylo výsledkem snah československé vlády o integraci východních regionů do nového státu po roce 1918, chtěl Bauer vylíčit jinou stránku tohoto města, které i nadále zůstávalo provinčním venkovem.

Bauer vyvinul svůj vlastní „rurální realismus“, v němž byly tovární komíny nahrazeny pustými dvorky a průmyslové dělníky vystřídali pastýři a tuláci. Obrazy jako *Utečenci* zároveň dokazují, že navzdory tomu, že Bauer čerpal z lokálního prostředí, překonal regionální kontext – tím, že se zaměřoval na univerzálně platné výjevy, jejichž cílem bylo vykreslit životy chudých. Svou sociální angažovaností se jeho dílo vymyká z kontextu košické moderny, která je běžně oceňována spíše za ztvárnění rozrůstající se městské modernity. *Utečenci*, ale i další obrazy z roku 1927, souvisí nejen s tímto fenoménem, ale dotýkají se i širších souvislostí soudobého slovenského umění a vizuální kultury, které poukazovaly na střety mezi modernizací a venkovským prostředím a zároveň upozorňovaly na to, že někteří obyvatelé byli prostě ponecháni napospas.

Julia Secklehner



Miloš Alexander Bazovský,
Vianoce, 1936, olej na plátně,
98 x 73 cm, Slovenská
národná galéria, Bratislava

Emoce jako kategorie výběru

Mluvit o uměleckém díle znamená přisvojit si ho. Výběr konkrétního díla se přitom odvíjí od nás samých a našich životů. Od toho, jak velký je náš zájem o konkrétní druh umění, ale i o umění obecně. Od toho, kolik vědomostí o umění máme. Soubor znalostí, se kterými vybíráme umělecká díla, se nehromadí v naší mysli pouze vlivem okolí. Všechny informace jsou totiž tříděny vlastním já. Jaký význam při tom všem sehrávají city? Jsou i ony kategoriemi, kterými třídíme?

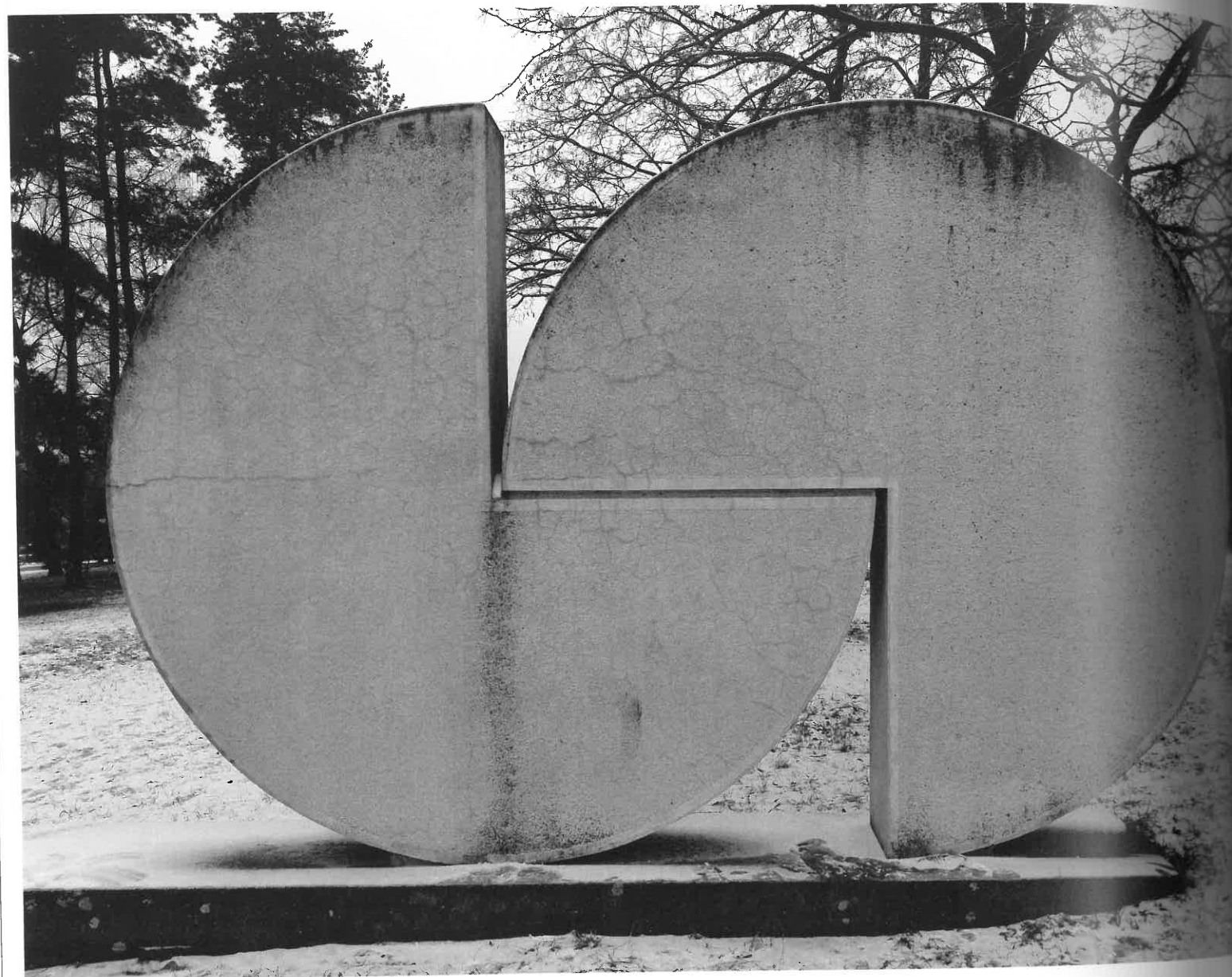
Pokud bych měl vybrat dílo k rozpravě já, volba by se neobešla bez osobního rozhodnutí. Výběr by se zúžil na práci slovenského umělce, na modernistu a na člověka, který je v mém okolí ikonou – Miloše Alexandra Bazovského (Vaculík 1967; Ábelovský 1999). Jedním z důvodů je i existence jeho galerie v Trenčíně, v místě mého působení. Konkrétní dílo by následně bylo vybráno na základě mých zkušeností s malířovou tvorbou. Odvolával bych se na kritiku jeho vrcholného období ze strany Josefa Čapka, který ho označil za příliš formalistické. Čapek Bazovskému vyčetl, že není autorem dostatečně současným, přičemž poukázal na tehdejší rozmach surrealismu. Ztotožnění se s tímto názorem sehrává důležitou roli při výběru následujícího období Bazovského tvorby, které i ze strany kritiků konečně získalo uznání. Autor uchopil nové myšlenky svým vlastním způsobem. Takovým, který se projevil ve formální složce, v jakém si zvláštním návratu k expresionismu. Nemožnost rozhodnout se, zdali to mám vnímat jako zpátečnictví, nebo pokrok, vybral bych si nejrepresentativnějšího dílo z tohoto období s názvem *Vianoce*.

Umělec na něm vyobrazuje postavu matky držící v náručí dítě. Námět je zasazen do slovenského lidového prostředí. Výběr takového tématu jistě nebyl náhodný. Nelze však říci, že bych se tím přikláněl k ideám nacionalismu či patriotismu. Spíše se jedná o odkaz ke kultuře a k té části mého života, kterou jsem v mládí strávil na venkově. Lidová kultura ve mně evokuje vzpomínky na prarodiče a na mě samotného. Jistě, moje dětství nevypadalo jako na obraze. Lidová kultura se během druhé poloviny 20. století bezpochyby

změnila. Určité odkazy na zvyky minulosti ale byly v mém životě patrné ve větší míře, než kdybych vyrůstal ve městě. Výběr takového díla tak vnímám spíše jako fiktivní nostalgii po vlastní minulosti. Čím více se já sám posouvám k městskému stylu života, tím více cítím potřebu hledat vlastní kořeny v hlubší minulosti. Nevím, je-li však možné hovořit přímo o úteku od současnosti a od dospělosti.

Lidovost obrazu ale není tím nejpodstatnějším, co mě oslovuje. Je to hlavně námět – postava matky s dítětem, a jak by se mohlo zdát, přímo Madony. Křesťanský motiv je přitom rozlišitelný až po detailním pohledu. Anděl, kostel, kříž či nevyklé jesle nabízejí možnost číst scénu i jako narození Krista. Obraz svou nekonvenčností však diváka nechává v nejistotě a dominantní zobrazení matky vede spíše k názoru, že právě ona je tím nejpodstatnějším. Osobním pohledem skrze vlastní city obraz proto čtu spíše jako zobrazení mateřství, které je podáno prostřednictvím křesťanského námětu a lidového prostředí. Matka přeci drží dítě na ruce. A samotné jesle ve tvaru trojúhelníka ve mně vůbec nevyvolávají pocit bezpečí. Statná a monumentální postava je naopak zárukou jakési neohroženosti. I v porovnání s klasickým lidovým motivem – dřevěnicemi, které vnímám coby symboly domova, působí matka jako prvek, který i tento symbol překrývá. Jiní by jistě mohli vidět podstatu obrazu v jiném světle. Já osobně ale pod vlivem vlastní zkušenosti, která nepochybně zahrnuje i mé, v některých případech nepopsatelné city, vidím tento obraz primárně jako zobrazení mateřství. Jako zkušenost, kterou jsme prošli všichni. Takto ucelený názor ale nemusí být nutně kritikou lidového a křesťanského tradice. Má být naopak fúzí všech tří prvků (mateřství, lidové kultury, křesťanství), se kterými jsem se měl jako mladý člověk vyrůstající v moderním světě a multikulturní společnosti možnost setkat a vypořádat. Vybírat a pracovat s uměleckým dílem tak neznamená jenom práci s vědomostmi. Znamená to mnohem více. Znamená to vkládat do uměleckého díla své city skrze vlastní vědomí. Znamená to vkládat do uměleckého díla sebe sama. Jedince jako součást celé společnosti.

Pavol Múdry



František Šenk, Bez názvu
(Medvědi / Spojení / Prolínání),
1969, bílý beton, 300 × 420 cm,
Brno-Lesná, ulice Vaculíkova

Bez názvu...

Sousoší sochaře Františka Šenka, jež zdobí veřejný prostor Vaculíkovy ulice na brněnském sídlišti Lesná, představuje dle mého názoru nejpůsobivější ukázkou neokonstruktivistické polohy autorovy tvorby z přelomu šedesátých a sedmdesátých let minulého století, kdy se opakovaně zabýval přeměnou hmotných a prostorových vztahů mezi jednoduchými plošnými formami kruhových výsečí a trojúhelníků. O Šenkově vnitřní autorské invenci toho bohužel víme jen málo, jelikož neměl zjevnou potřebu svá díla opatřovat výkladem a ke své práci nepořizoval žádné objasňující poznámky teoretického charakteru. V této souvislosti je nutné podotknout, že zmíněné sousoší, vycházející z o něco málo staršího bezejmenného komorního objektu, autor neopatřil názvem, což poskytuje širší prostor pro divákovu vlastní imaginaci.

Plastika provedená v bílém betonu byla roku 1969 pořizena na základě doporučení architekta Viktora Rudiše jako součást občanské vybavenosti sídliště Lesná a byla situována do blízkosti dětského hřiště při jednom obytném bloku (Kořínková 2012). Navzdory své rozměrnosti působí toto sochařské dílo nebývale skromně, a to díky zasazení do okolního prostředí. O tom, že se stalo opravdovou součástí sídliště, svědčí lidové označení Medvědi, kterého se mu brzy dostalo. Na snahu sousoší dodatečně pojmenovat později navázali i teoretici umění, kteří jej začali

nazývat Spojením nebo Prolínáním, přičemž zjevně vycházeli z jeho formální analýzy.

Sousoší tvořené dvěma dotýkajícími se plošnými segmenty kruhu působí prostorově uzavřeným dojmem. Kruhové formy se v místech svých výsečí spojují, čímž dochází k jejich prolnutí. Přehodnocením prostorového vztahu mezi samostatně nestabilními tělesy je nastolena jejich společná stabilita. Přestože svazek dvou kruhových výsečí působí dostatečně pevně a navozuje tak dojem stálosti, jejich vzájemná rovnováha vzbuzuje určitý pocit křehkosti, nebo dokonce pomíjivosti. Dynamické kruhové formy spolu navozují zdání zastaveného pohybu, jež byl přetržen jejich vzájemným setkáním a jež nelze s jistotou vnímat jako neměnný stav. Dojem, že sousoší se dá opět do pohybu, umocňuje nesouměrné umístění těles na nízký prodloužený podstavec.

Prvotní zájem v divákovi zajisté vzbudí autorova zjevná hříčka s gravitačním zákonem, vede jej však dál k hlubšímu zamyšlení nad ztvárněnou symbiózou. Uspořádání kompozičních prvků zde totiž představuje místo finální skladby spíše určitý proces, jež může dál pokračovat, nebo se dokonce opakovat. Okamžik nastolené rovnováhy je z tohoto úhlu pohledu logicky značně nestálý, nelze se však ubránit touze udržet jej co nejdéle. Patrně proto vidím v tomto díle jistou meditační rovinu, která mě přivádí k rozjímání nad vlastní vnitřní rovnováhou a životní stabilitou.

Šárka Bahounková



Zimoun, 25 červotočů,
dřevo, mikrofon, ozvučení,
2009, studio Zimoun, Bern

108

Čtyři audiální zkušenosti

Několik postřehů o estetickém účinku zvukového umění

Podle slov amerického filozofa Alva Noého se estetická reakce na umělecké dílo rozvíjí teprve v procesu angažovaného přemýšlení a aktivního pozorování. Rád bych na úvod tohoto textu poznamenal, že obdobnou charakteristiku můžeme v tomto ohledu přirčknout nejen obrazu, ale i zvuku.

Ačkoliv vizuální umělecká díla obvykle zkoumám velice pozorně, a ještě hlouběji o nich přemýšlím, je jen velice málo těch, se kterými si dokážu spojit konkrétní momenty a specifické reakce. Popravdě jsem si schopen vybavit jen jediné – je to nevelká kresba Jana Zrzavého zobrazující Julii. Na rozdíl od tohoto výjimečného případu mi nicméně bez dlouhého přemýšlení vytanuly na mysli čtyři situace, kdy jsem prožil neopakovatelnou a nepřenositelnou zkušenost v kontaktu s uměleckým dílem založeným na intenzivním poslechu.

Za první z těchto zkušeností – a z hlediska poslechové estetické zkušenosti nejvíce transformační – považuji koncert švédského saxofonisty Martina Küchena. Jeho půlhodinová hra, při které na saxofon nevydal jediný povědomý tón dřevěného či žesťového nástroje (místo toho jím jen nechal procházet vlastní dech a klapky nástroje mačkal jakoby naprázdno), ve mně vyvolala okamžitou naléhavost angažovaného poslechu. Vzhledem k tomu, že šlo v mých šestnácti letech o můj první koncert experimentální hudby, šlo o zážitek vpravdě iniciační.

Druhá zvuková zkušenost se odehrála v galerii Školská 28. Po několikahodinové účasti na workshopu hudební improvizace, které byli přítomni mimo jiné i přední čeští a slovenští hudební experimentátoři, jsem z prostoru galerie odcházel s intenzivním pocitem hmatatelnosti a prostrotvornosti zvuku. Celý prostor galerie byl zvukem doslova naplněn, jako by každý tón, který zde zazněl, místo dočasně proměnil. Právě absencí jakékoliv opory ve fyzické realitě této zkušenosti považuji za doklad procesuálního utváření estetické reakce.

Třetí zkušenost je již spojena s konkrétním uměleckým dílem. Instalaci *Music on a Long Thin Wire* skladatele a zvukového umělce Alvina Luciera jsem poprvé viděl na

Ostravských dnech nové hudby. Několikametrovou piano-ovou strunu nataženou v prostoru rozeznával elektromagnet připevněný na jednom jejím konci. Bohatost zvuku vibrující struny zesilovaná akustickými podmínkami industriální haly, v níž bylo dílo vystaveno, vyzývala k dlouhému nerušenému poslechu. I mé omezené znalosti fyziky mi umožnily jednoduše pochopit, jak zařízení funguje, a celý poslechový prožitek tak probíhal zcela poučeně v plném soustředění na proměnlivou povahu zvuku.

Čtvrtou zkušenost ve mně vyvolalo dílo švýcarského umělce Zimouna. Na rozdíl od jeho obvyklejších rozměrných instalací složených z pohybujících se objektů je tato práce velice klidná a zdánlivě statická. Její součástí je pouze pařez, mikrofon, zvuková aparatura a dvacet pět červotočů. Mikrofon zesiluje mikrosvět, který zůstává vizuálnímu vjemu skrytý, a plný estetický prožitek uměleckého díla je tak umožněn pouze prostřednictvím vjemu sluchového. Ambivalence statického obrazu a bohatého zvuku pro mě sehrála klíčovou roli v pochopení konceptuálních přesahů zvukového umění odehrávajících se mimo čistě estetický prožitek.

Všechny poslechové zážitky, které zde zmiňuji, mají svůj ikonický předobraz ve skladbě 4'33" Johna Cage. Přestože se o skladbě, ve které nezazní jediný tón, mluví jako o díle, které zcela změnilo poslech a vnímání zvuku, myslím si, že je tato interpretace nepřesná. 4'33" nezměnila samotný poslech, ale proměnila to, jak jsme schopni zvuk vnímat, prožívat, popisovat a hodnotit. Jde o moment, který bychom ve vizuálním umění hledali jen obtížně.

Jeden praktický důvod schopnosti reagovat intenzivněji na zvukové umění vidím v časovém aspektu díla. Je to právě čas, který nám dává dostatek prostoru věnovat dílu potřebnou pozornost. Druhý důvod spatřuji v lepší fyziologické schopnosti zaměření pozornosti na konkrétní zvuk a odfiltrování zvukového šumu. Třetí důvod pak shledávám v „neokoukanosti“ zvukového umění, která nám umožňují věnovat zvukovým fenoménům svěžejší a neotřelejší myšlenky než dílům vizuálním.

Jakub Frank

109



Jiří Kovanda, *Bez názvu*, 1976,
černobílá fotografie, 100 x 150 mm
(fotodokumentace akce, 19. 11. 1976,
Václavské náměstí, Praha)

Emoce neverbální komunikace

Rané akce Jiřího Kovandy

Je umění odehrávající se živě v konkrétním čase a místě součástí vizuální kultury, či nikoli? Připouštím, že u performance je v rámci její interdisciplinarity a komplexnosti prožitku označení vizuální kultura mírně diskutabilní, přesto je performance bezesporu určena také pro zrakový vjem. Vizuální stránka je rovněž důležitá pro následnou percepci jejího záznamu v galerijním kontextu, neboť ke vnímání fotodokumentace (či videa) i textu, který danou situaci zpětně divákovi objasňuje, nutně potřebujeme zrak. Rovněž Karel Miler ve svém pojetí akčního umění chápe fotodokumentaci jako nedílnou součást díla (Miler 1993).

Důraz na vizuální hledisko potvrzuje i striktní autorská selekce fotografií dokumentujících akce. U některých autorů včetně Jiřího Kovandy se ve většině případů jedná pouze o jediné foto. To pak u dané akce zachycuje nejen konkrétní časový úsek s co největší výpovědní hodnotou o celé události, ale v případě natočení účastníků *en face* či z profilu také mimiiku jejich tváří, které jsou pak pro nás podvědomě klíčové ve zpětném navození celkové emoční atmosféry performance. Další výzvou je tedy definování emocí. Jednak těch, které jsou v díle nesené autorem, jednak těch, které u nevědomých kolemjdoucích či spoluaktérů vyvolával samotný průběh akce, a nakonec i těch, které záznamy z akce vyvolávají u nynějšího oddáleného publika. Pro pochopení emočního výrazu či jeho zdánlivé absence je však nutná znalost dobového politického a sociálně-kulturního rámce a je také nutné si uvědomit, že emoce jsou nyní kontextualizovány odlišně než v minulosti (Bauman 2004, s. 185).

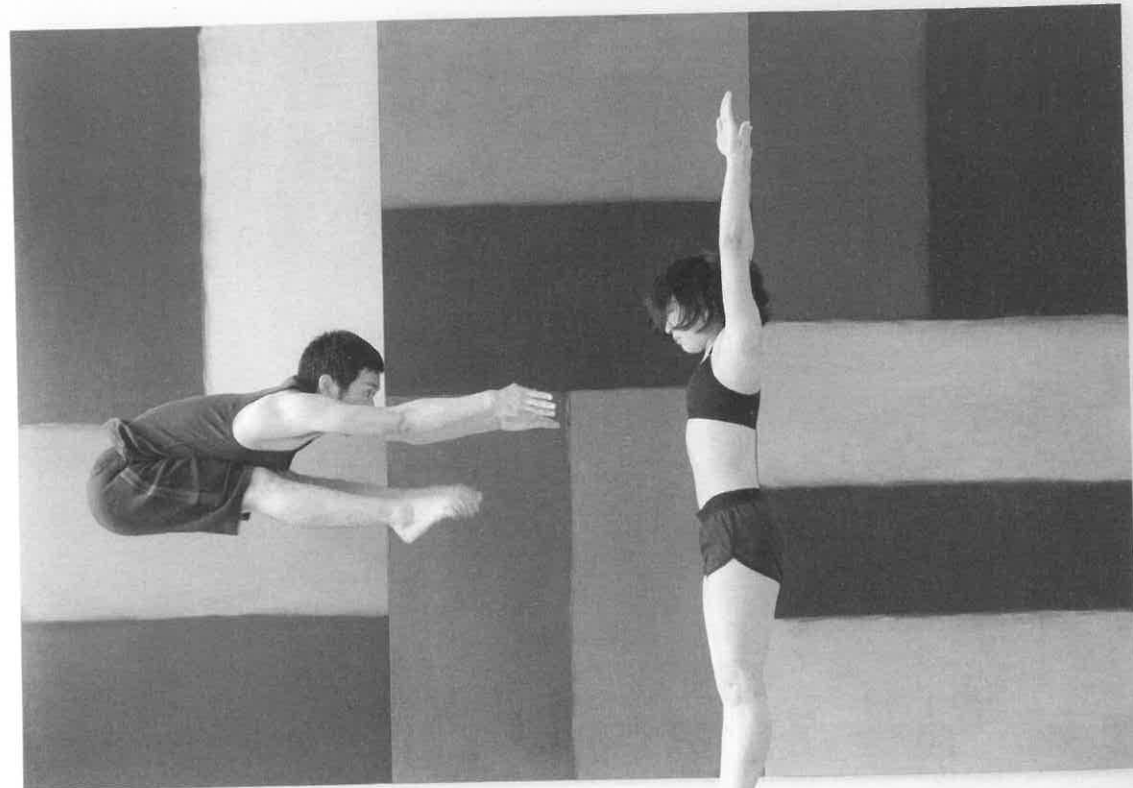
Analyzujeme-li z fotodokumentace Kovandovy neverbální akce ve veřejném prostoru, je u většiny z nich zřejmá touha po kontaktu. Současně jsou však již ve svém nastavení determinovány takovým způsobem, aby nemohlo dojít k jejich naplnění, neboť jsou často koncipovány tak, aby autora nutily k práci s jeho vrozeným studem. Právě snaha o překonání ostychu vědomým překračováním této bariéry je zjevná u vybrané Kovandovy akce *Bez názvu* (19. listopadu 1976) v otevřeném gestu rozpažených rukou naproti

anonymnímu davu na frekventovaném Václavském náměstí v Praze. Cíleným nabouráváním své komfortní zóny ve zjevné snaze o dialog Kovanda netušící spoluaktéry záměrně uváděl do neznámé, nepříjemné až trapné situace.

Reakce na fyzickou bariéru těla a rovněž nečekanou situaci jsou dle dokumentace dobře čitelné na tvářích minimálně šesti chodců, kteří gesto zaregistrovali. Normalizační společnost si z důvodu bezpečnosti uvykla neprojevovat ve veřejném prostoru žádné nápadné emoce, a proto je z výrazů kolemjdoucích patrná převážně apatie. V urputném zahledění se do dále či do země se však jedná zřejmě o nezáměrný, vyvolaný ostychem a strachem z výzvy k interakci a jejich případných následků. Zajímavými fragmenty jsou gesta otočení u dvou zachycených osob. Zatímco u mladé světlavé ženy bylo zaujatým směrem k aktérovi určeno a snad i kamuflováno zaujatým hovorem ve stojící skupince, u ženy s čepicí v popředí se skrže zamračené čelo jednalo o zjevnou zvědavost, nespokojenost, pohoršení až rozladění z vynucené situace. Mimochodem, dle výzkumu neverbální komunikace Paula Ekmana je člověk schopen utvářet více než 10 000 výrazů obličejů, z toho 3000 propojených s emocemi. Tyto nehrané, reálně prožité emoce vzbuzují u současného diváka kromě obdivu k aktérovi postavit se svému ostychu také zvědavost, pousmání, škodolibost, ale i pochopení, což mu jistě umožňuje i jeho bezpečná pozice.

Díky záznamu performance disponuje oproti klasickým médiím možností rozšíření okruhu vnímatelů o další rovinu. Emoce sekundárního diváka jsou však podmíněny bezpečným odstupem, znalostí kontextu a také subjektivním vnímáním mimických výrazů obličejů primárních diváků, již byli Kovandovým pokorným rozevřením náruče vyzváni v daný okamžik k přímé participaci. Percepce neobeznámených účastníků a poučeného diváka je tudíž značně rozdílná, navíc u každého jedince se pochopitelně jedná o rozdílný emoční účinek a prožitek závislý na jeho zkušenostech i momentálním rozpoložení.

Denisa Kujelová



Sato&Sean&Kairi, fotografie,
2016, Nika Brunová (z výstavy
v Galerii současného umění
a architektury – Domě umění
České Budějovice)

Wall of Light

Pro původem irského umělce Seana Scullyho (*1945), který střídavě žije v New Yorku a Barceloně, je malba esencí emocí komprimovaných do těla obrazu. Hlavním motivem velkoformátových pláten, která zpravidla mívají čtyři až šest metrů, je geometrický rastr pruhů a barevných polí vytvořených pomocí hustých nánosů barev.

Sean Scully se narodil v Dublinu, odkud se s rodinou přestěhoval do Londýna a v polovině šedesátých let vystudoval malbu na Croydon College of Art a na Newcastle University. Od počáteční figurace přešel na začátku sedmdesátých let k abstrakci a často bývá srovnáván s malíři *color field painting* Markem Rothkem nebo Barnettem Newmanem. Pro Rothka, stejně jako pro další abstraktní expresionisty, se barva stala nástrojem k vyjádření vlastního prožívání žité zkušenosti. Černá plátina, která Rothko vytvořil pro ekumenickou kapli v Hustonu, přivedla historičku umění Jane Dillenberger, jež je viděla v malířově ateliéru, k slzám. James Elkins se ve své knize *Proč lidé pláčou před obrazy* ptá, co takový stav způsobuje? Dillenberger uvedla, že to byl „zvláštní pocit“ – tíha a úzkost, která na ni před černými plátny dopadla (Elkins 2007, s. 2–3). Rothko je nainstalované v Hustonu nikdy nespátřil, neboť v roce 1970, dva roky po rozhovoru s Jane Dillenberger, spáchal sebevraždu. Nabízí se otázka: V čem spočívá síla takového obrazu? Podle mého názoru v naprosté otevřenosti vůči divákovi, na kterého působí přetavené emoce do barevných polí. Jejich výklad je čistě individuální, ale o nic méně intenzivní.

Cyklus pláten *Wall of Light* Seana Scullyho z devadesátých let je vzpomínkou na cestu nevadskou pouští. Úžas a vytržení nad daným momentem, který kontrastoval s návštěvou kasina v Las Vegas, z něhož se vracel, se mu vepsaly do paměti. Když se blížil k Valley of Fire, zaujaly ho barvy pouště v přicházejícím soumraku. Stíny nedalekých hor, které se ve skomírajícím světle natahovaly po žlutém písku. Teplé okrové barvy přecházely do šedé, tmavě modré a černé, podobně jako vertikální a horizontální barevná pole na obraze *Wall of Light Desert Night* (1999). Mezi jednotlivými barevnými vrstvami prosvítá podkladová jemně žlutá jako linie světla ve chvíli, než ji pohltí tma. Není třeba stát na poušti, abyste cítili chlad dlouhých stínů, které se táhnou po rozpáleném písku.

„*Painting is a body of experience*,“ vypráví Scully do kamery snímající newyorské studio (Scully 2021). Jeho obrazy jsou prostorem vlastního tělesného prožívání malby, dialogy mezi jednotlivými barevnými poli, která nemají pevné hranice. Svou zdánlivou nepřesností vytváří vibrující linie, které těkají pod očima diváka a rozechvívají dynamikou barevných polí pulzujících v denním světle. Scully zároveň ve videu dodává: „*A painting has not explain to itself*.“ Tanečnice Kairi a Sato pohybující se Scullyho výstavou *The Body and The Frame* reagují na obrazy vlastním tělem. Nepotřebují znát příběhy, které za jejich vznikem stojí. Způsob, jakým k nám obrazy Seana Scullyho promlouvají, totiž hranice rámu překračuje.

Petra Lexová