

UNIVERZITA KARLOVA
FAKULTA HUMANITNÍCH STUDIÍ
STUDIUM HUMANITNÍ VZDĚLANOSTI

Jan Steklík v rámci i mimo rámec Křižovnické školy



Foto: M. Dvořáková

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Anna Roubalová

Vedoucí bakalářské práce: doc. ak. mal. Jaroslav Alt

2019

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou diplomovou práci vypracovala samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.

Praha dne 9. 5. 2019

Anna Roubalová _____

Poděkování

Děkuji doc. ak. mal. Jaroslavu Altovi za cenné rady a trpělivost při vedení mé bakalářské práce, Marii Steklíkové za souhlas s použitím mnou pořízených fotografií, a především jí velice děkuji za její vstřícnost, díky které mohla bakalářská práce vzniknout.

Klíčová slova

Konceptuální hra, Křižovnická škola, steklíkovitost, kresba, happening, humor.

OBSAH

ÚVOD	6
KŘÍŽOVNICKÁ ŠKOLA	9
Dobový kontext a historie Křižovnické školy	9
Duch křižovnické školy	11
Výtvarné osobnosti KŠ	14
Karel Nepraš (1932-2002)	14
Otakar Slavík (1931-2010)	15
Zbyšek Sion (1938)	16
Rudolf Němec (1936-2015)	17
JAN STEKLÍK	18
Steklík v rámci KŠ	19
Tvorba Jana Steklíka	20
Etapy tvorby	21
Počátek / expresionismus	21
Propalování / raport / informel	22
Počátky kresby / ilustrace	24
Nádrovky	25
Konceptuální hry	26
Land art / happening	31
Rámy / čtverce	34
Dublovky	34
Fluxus	35
Spolupráce s Annegret Heintl a Benem Pattersonem	36
Partitury	38
Setkání	39
ZÁVĚR.....	42
SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ	47
SEZNAM ZKRATEK.....	50
OBRAZOVÁ PŘÍLOHA.....	51

ÚVOD

Jak napovídá název – Jan Steklík v rámci i mimo rámec Křižovnické školy – má tato bakalářská práce dvě hlavní části. Nejprve se věnuji Janu Steklíkovi v rámci Křižovnické školy čistého humoru bez vtipu (dále jen KŠ), a v druhé části jeho tvorbě osobnější, která se od hlavního proudu společných aktivit KŠ do určité míry odklání. Zabývám se dobovým kontextem KŠ a jejím duchem, poté se dostávám k Janu Steklíkovi v rámci KŠ. Celkovým cílem této části je najít Steklíkovu roli v rámci KŠ, o což se pokouším dvěma přístupy. Nejprve se zabývám výtvarnými profily několika ostatních členů výtvarné sekce KŠ, a to za účelem najít nebo nenajít v kontextu jejich výtvarné tvorby roli tvorby Jana Steklíka. Těmito umělci jsou: Karel Nepraš, Otakar Slavík, Zbyšek Sion a Rudolf Němec.¹ Jejich tvorbu v krátkosti představím. Nedávám si za cíl objevit velké množství společných prvků, za prvé proto, že KŠ spojovala lidi stejného životního, nikoli výtvarného, přesvědčení, a za druhé proto, že všichni tito umělci jsou na výtvarné scéně unikátními výtvarnými osobnostmi. Zároveň se ale, minimálně s druhým ředitelem KŠ, Karlem Neprašem, určité podobnosti objevují. Druhým přístupem k „Janu Steklíkovi v rámci Křižovnické školy“, je zaměření se na jeho roli v rámci KŠ jako celku. Tím myslím to, že se nebudu zabývat podobnými rysy v tvorbě jednotlivých výtvarníků KŠ, ale budu se věnovat společné tvorbě KŠ a Steklíkově roli v ní. KŠ za prvé pořádala společné akce² a happeningy, ve kterých hrál Steklík zásadní roli, ale hlavně, samotná existence KŠ byla totéž jako její tvorba a naopak. To je pozoruhodný fenomén, který v práci také představím. Budu se tedy snažit poukázat na to, jak významnou úlohu hrála tvorba a existence Jana Steklíka v tvorbě a existenci KŠ.

V druhé části se zaměřuji pouze na tvorbu Jana Steklíka mimo rámec KŠ. Snažím se Steklíkovu práci představit tak, aby to korespondovalo s jeho živelným a neformálním přístupem k umění, nepopírám tedy, že tuto práci prostupuje můj přirozený, nepotlačitelný a možná ne dost odborný obdiv k jeho tvorbě a ke „steklíkovitosti“ jako takové. Možná by bylo vhodné v tomto úvodu onu steklíkovitost nastínit, ale jak říká Věra Jirousová v dokumentu ČT ART o Steklíkovi, že ve výtvarném umění jde především o zachycení myšlenky, a ne o vytvoření hmotného artefaktu, proto je Steklíkova tvorba komplikovaně

¹ Dalšími členy KŠ byli například: básník Petr Lampl s mnohostrannou Naděždou Plíškovou, vizuální básníci Vladimír Burda a Jindřich Procházka, akční umělci Eugen Brikcius a Olaf Hanel, historici umění manželé Věra a Ivan Jirousovi a další. (<http://rgcr.cz/krizovnicka-skola-cisteho-humoru-bez-vtipu/> (k 8. 5. 2019))

² akční umění – se objevilo poprvé v Americe v druhé polovině čtyřicátých let v podobě drippingových pláten Jacksona Pollocka. Jedná se o důraz na proces vzniku obrazu, je to posun od vnímání statického objektu plátna k akci, k jeho tvorbě. Jednalo se o první krůček například k performance nebo happeningům. (http://www.artslexikon.cz/index.php?title=Um%C4%9Bn%C3%AD_ak%C4%8Dn%C3%AD (k 2. 5. 2019))

vizuálně prezentovatelná. Já si k tomu dovolím dodat, že ze stejného důvodu je i steklíkovitost složitě popsatelná v několika málo řádcích ve kterých jsem se o to pokusila v úvodu práce. Zato věřím tomu, že po přečtení této práce bude čtenář pojem steklíkovitosti plně vnímat.

Steklíkovou tvorbu představuji na základě vlastního zkoumání v kombinaci s texty historiků a teoretiků umění v katalogích z jeho výstav. Pokouším se o objektivní charakteristiku jednotlivých etap jeho tvorby, ke které přidávám individuální interpretace buď ze zmíněných katalogů, nebo svoje vlastní. Celkovým účelem této části je představit Steklíkovou tvorbu jako proces i jako celek, a zároveň zachytit onu těžce uchopitelnou steklíkovitost. V průběhu zkoumání jsem objevila několik všudypřítomných fenoménů, které jsou společnými jmenovateli celé jeho tvorby. Tyto fenomény představuji v průběhu celé práce, jejich shrnutí v jejím závěru. Steklíkova tvorba je zde řazena v rámci možností chronologicky, i když je to lehce komplikované, protože výrazným rysem Steklíkovy tvorby je u řady děl odkazování se na dřívější nápady. Jinak řečeno, čím dál jeho tvorba postupuje, tím víc je prvků, které variuje, pozměňuje, kombinuje, vznikají tak v podstatě nová díla, a těžko potom určit, kdy která fáze začala. Dalším úskalím v chronologizaci jeho tvorby je skutečnost, že téměř žádné práce nedatoval. Jsem si jistá, že to dělal úmyslně, cítím v tom typický steklíkovský odpor k formalismu, povrchnosti a kategoriím jakéhokoliv druhu. Dalším důkazem, že se jedná o záměrné nedatování, a že to není žádná známka neorganizovanosti je, že téměř každou práci má v pravém dolním rohu vzorně podepsanou: Steklík, K.Š.

Cílem této práce je popsat Steklíkovou tvorbu v kontextu Křižovnické školy čistého humoru bez vtipu, jeho účasti na jejích aktivitách a jejím celkovém charakteru, a současně popsat Steklíkovu osobnější tvorbu, která je ve větší míře projevem jeho intimního uměleckého citění.

Stran **metod**, které v práci používám, půjde především o komparaci programových prohlášení KŠ a jejích společných aktivit na jedné straně, na straně druhé o potřebu Steklíka jako umělecké individuality, se v určitých momentech vůči této vazbě svým způsobem vymezit. Nakonec i tento způsob a charakter ryze individuálního přístupu k intimním polohám výtvarného vyjádření se obloukem však opět váže na základní programová prohlášení KŠ.

Hlavním zdrojem literatury pro mě byly texty z katalogů výstav Křižovnické školy čistého humoru bez vtipu a Steklíkových výstav skupinových i autorských. Autorem velkého množství těchto textů je básník, vizuální umělec a teoretik umění Jiří Valoch, kterému se podle mého daří obzvláště dobře zachycovat konceptuální momenty ve Steklíkově díle. Obrovskou výhodou v použité literatuře bylo, že v Křižovnické škole bylo několik teoretiků umění, například Ivan Martin Jirous, Duňa Slavíková, Věra Jirousová a Eugen Brikcius, kteří jsou autory mnoha odborně básnivých textů o Steklíkově tvorbě. Konkrétně jsem vycházela z Jirousovy Zprávy o činnosti Křižovnické školy, sbírce esejů Jindřicha Chaloupeckého Tíha doby, knihy Umění po roce 1900, a také mi byla oporou bakalářská práce Elišky Blabolilové, Křižovnická škola čistého humoru bez vtipu a její neumění. Dalšími zdroji byl původně samizdatový kulturní občasník Voknoviny, který stále vychází, dokumenty České televize Fenomén underground a dokument ČT ART Zblízka, Jan Steklík.

KŘÍŽOVNICKÁ ŠKOLA

Dobový kontext a historie Křižovnické školy

Křižovnická škola čistého humoru bez vtipu vznikla v roce 1963 v hospodě U Křižovníků v Praze na Starém Městě. Uvádí se, že vznikla sebe prohlášením Jana Steklíka a Karla Nepraše za její ředitele, ale Karel Nepraš tuto skutečnost uvedl na pravou míru, že nešlo o sebe prohlášení, protože on jmenoval Steklíka a Steklík jeho.³ Skutečností každopádně zůstává, že se vznik KŠ datuje k této události. V roce 1968 se hospoda U Křižovníků změnila na cukrárnu a křižovnické dění se přesunulo do hospody U Zlatého soudku, a později do hospody U Svitáků.⁴

Doba vzniku KŠ je doba, kdy režim pomalu přestával držet kulturu tak pevně na uzdě, a tak docházelo k různým výstavám členů Křižovnické školy, Steklík s Neprašem mohli ilustrovat oficiálně vydávané časopisy, umění nebylo sice svobodné, ale bylo možné občas uspořádat oficiální výstavu i současným umělcům. Po příjezdu sovětských vojsk v roce 1968 se ale situace změnila, v době normalizace bylo v podstatě nemožné uspořádat oficiální výstavu někomu, kdo nebyl loajální k nově se formujícímu politickému režimu. KŠ byla pro politickou kulturní scénu persona non grata. Současně ale v této době, tj. od počátku 70. let začínala KŠ pořádat společné land artové⁵ akce, happeningy⁶ a koncerty vlastní kapely Sen noci svatojánské band.

Podle hesla „Čím hůř mainstreamu, tím lépe okraji.“⁷ byla tato doba těžké kulturní represe paradoxně obdobím nejbohatším na společné akce KŠ. To ale platilo jen do roku 1976, kdy došlo k procesu s kapelou Plastic People of the Universe, v reakci na tento proces se zvedla vlna odporu proti režimu, který se na společenské a politické scéně objevil v podobě Charty 77. Několik členů KŠ Chartu 77 podepsalo, a v navazující akci Asanace, kterou organizovala StB, bylo mnoho z nich donuceno k emigraci (mezi nimi např. Vráťa Brabenec, Otakar Slavík, Duňa Slavíková, Oleg Sús a další.). Účelem akce Asanace bylo zbavit se nepohodlných občanů vyhoštěním ze země a následným neumožněním jejich

³ ČT ART, *Zblízka*, Jan Steklík, česká televize, 1998

⁴ Vladimír Borecký, *Odvracená tvář humoru*, Liberec – Praha 1996, s. 79-81.

⁵ land art – umění v přírodě, vzniklo v Americe v šedesátých letech. Jedná se o protest proti komercializaci a nedostupnosti umění. Proto jsou instalace ve volné přírodě dostupné všem divákům a nejsou vázány na prostor galerie. Land art využívá buď přírodních nebo zkrátka nějakým způsobem obyčejných materiálů. (http://www.artmuseum.cz/smery_list.php?smer_id=150 (k 2. 5. 2019))

⁶ Happening – náhodné rozvíjení předem inscenovaného děje za účasti diváků. Může se odehrávat kdekoliv, od divadla se liší totálním zapojením diváka, z diváci se stávají aktéry happeningu, který by se bez nich nemohl uskutečnit (http://www.artslexikon.cz/index.php?title=Um%C4%9Bn%C3%AD_ak%C4%8Dn%C3%AD (k 2. 5. 2019))

⁷ Výrok Františka Čuňase Stárka

návratu. Tato akce se týkala převážně na veřejnosti méně viditelných osob, aby to nebylo společností příliš zaregistrováno.

Tím dochází k rozdrobení KŠ, která se už potom nikdy nespojila do tak celistvého tvaru jako v druhé polovině šedesátých a v první polovině sedmdesátých let. KŠ sice oficiálně nikdy svoje působení neukončila, intenzita její společné tvorby a setkávání se ale od této etapy snižuje.

Jako ukázkou intelektuální úrovně státního zřízení uvádím příklad a k němu ne příliš překvapivou paralelu. Kapela Křižovnické školy Sen noci svatojánské band (dále jen SNSB) byla kapela založená roku 1973. Nástrojové obsazení SNSB bylo následující: Jan Steklík (triangl), Karel Nepraš (první housle, zpěv), Vráťa Brabenec (klarinet, zpěv), Míla Hájek (druhé první housle), Milan Čech (buben), Ivan M. Jirous a Petřák Lampl (činely). Smyslem kapely byla v první řadě radost z toho, že jsou její členové spolu, a v druhé řadě recese. Hudba SNSB byla propojením vážné hudby a dechovky, která byla navíc úmyslně produkována falešně. Rozhodně se nejednalo o uměleckou produkci, kterou by členové SNSB považovali za seriózní prezentaci svých muzikantských schopností. A právě SNSB si komunistická strana vybrala jako příklad toho, co produkují „tihle lidé“. Oháněla se tvorbou SNSB, pouštěla v televizi záznam z jejich koncertu a ukazovala tím veřejnosti, co jsou ti protirežimní umělci vlastně zač.⁸

A tady je na místě ona nepřekvapivá paralela, tedy výstava Zvrhlé umění v Mnichově, kterou uspořádala nacistická strana Německa v roce 1937. Jednalo se o jeden z velkých přešlapů nacistické strany. Vedle sbírky psychiatra Hanse Prinshorna, která obsahovala výtvarná díla duševně chorých, vystavili nacisti díla moderních malířů, jako například Paula Kleeho, Marce Chagalla, Pabla Picassa a desítky dalších umělců. Přesto, že bylo na výstě jasné, že se v tvorbě těchto umělců jednalo o naprosto zásadní etapu vývoje moderního umění, nacistická ideologie odsoudila surrealismus, kubismus, dadaismus, fauvismus, a postupně veškeré moderní umění, jako zpátečnické. Záměrem výstavy bylo, aby lidé viděli, jak jsou si díla duševně chorých a moderních umělců podobná. Ve skutečnosti se jednalo o výstavu, která shromažďovala obrovské množství děl těch nejkvalitnějších moderních malířů, a těšila se obrovské návštěvnosti.⁹

⁸ <https://www.ceskatelevize.cz/porady/10419676635-fenomen-underground/412235100221001-smidrove-v-krizovnicke-skole/8829-jan-steklik/> (k 15. 4. 2019) + vyprávění Františka Čuňase Stárka

⁹ FOSTER, KRAUSS, BOIS, BUCHLOH, JOSELIT, *Umění po roce 1900: modernismus, antimodernismus, postmodernismus*. Praha: Slovart, 2015. ISBN 978-80-7391-975-7, str. 303-310

Podle tehdejší ideologie byla úroveň umělecké scény špatná, a tímto násilným způsobem ji odsoudili a zakazovali, ve výsledku tím dali všem jednoznačně najevo, kde končí jejich obzory. Oba tyto případy byly ukázkou přizemnosti, tuposti a nechápavosti těchto dvou totalitních režimů.

Duch křižovnické školy

„Křižovnická škola měla svůj vlastní řád, který by se dal popsat jako svobodný prostor řízený zevnitř jakýmsi byrokratismem naruby.“¹⁰



Vpravo stojící Jan Steklík.¹¹

Ne náhodou se v názvu vyskytuje slovo „škola“, nikoli „skupina“, jedná se totiž o společenství dynamické, otevřené novým vlivům, proudům a projevům, a to na několika úrovních. První úrovní otevřenosti je hospoda, jakožto místo, kde se odehrávalo téměř veškeré křižovnické dění. Hospoda je, na rozdíl od kaváren, ve kterých se dříve scházely

¹⁰ WILSON, Paul: *Za Janem Steklíkem*. Bubínek revolveru, 26.11. 2017. <http://www.bubinekrevolveru.cz/za-janem-steklikem> (k 31.3. 2019)

¹¹ <https://www.ceskatelevize.cz/porady/10419676635-fenomen-underground/412235100221001-smidrove-v-krizovnicke-skole/> (k 31.3. 2019)

avantgardní umělecké skupiny, „otevřenou strukturou, kde je zabudováno nepředvídatelné”.¹²

Další úrovní otevřenosti je skutečnost, že KŠ neměla žádný konkrétní umělecký program nebo směr, ale sdružovala lidi se stejným životním pocitem a postojem. Ale i to je stále příliš sofistikovaně řečeno. Nejlépe to, dle mého názoru, ukazuje výrok Věry Jirousové:

„Systematicky vedené sešity KŠ (dnes většinou poztrácené) dokumentují, že pro přijetí nových členů platila přísná kritéria, v nichž bylo směrodatné pro přiznání členství osvědčit se, prokázat schopnost být tvořivě sám sebou a umět respektovat nikdy předem nestanovená pravidla hry, která se dala odvodit pouze z konkrétní situace.”¹³

Tento výrok, společně s výrokem Karla Nepraše: „Fakt je, že se v KŠ vždycky na něco klade důraz, i když by se mohl klást na něco jiného. Ale na něco se ten důraz klást musí.”¹⁴ dávají dohromady nástin skutečnosti, že v KŠ sice platila určitá pravidla, ale v podstatě šlo o pravidla, která se jakýmkoliv pravidlům vysmívala. Jednalo se o otevřené a tvořivé společenství.

A tím se posouváme k podnázvu - „čistého humoru bez vtipu”, který může znít jako slovní hříčka, ale ve skutečnosti přesně vyjadřuje podstatu fluida KŠ. Vystihuje ji v tom smyslu, že KŠ přistupovala ke všemu s nadhledem, lehkostí a humorem, ale současně se nejednalo o vtip.

Igor Zhoř v textu k výstavě *Jan Steklík - Hry* dobře charakterizoval ono sporné „čistého humoru bez vtipu”, a lze to vztáhnout i na celkový charakter KŠ: „Steklíkovy hry můžeme považovat za humorné, nezapomínejme však, že jde o ‚humor bez vtipu’. Nejste-li si jisti, co to znamená, vyhledejte na této výstavě panel s obrázkem nazvaným Kresba tužky perem a pera tužkou. Sami si uvědomíte, že v ní nejde o útok na bránici, ale na náš mozek.”¹⁵

KŠ byla pečlivě rozdělena do sekcí a měla svou organizační strukturu, kromě ředitelů existovala ještě básnická sekce, sekretářky KŠ, žirafky KŠ, hudební tělesa KŠ, kanadská sekce KŠ, maminky KŠ a mnoho dalších.

¹² JIROUS M., Ivan: *Zpráva o činnosti Křižovnické školy*, 1972, bez paginace

¹³ JIROUSOVÁ, Věra, z textu Jiřího Hůly v kat. k výst. *Křižovnická škola čistého humoru bez vtipu*. Praha, 2012, Dox, bez paginace

¹⁴ JIROUS M., Ivan: *Zpráva o činnosti Křižovnické školy*, 1972, bez paginace

¹⁵ ZHOŘ, Igor: Text na plakátu výstavě *Jan Steklík-hry*, Blansko, Galerie v předsáli, 1989, bez paginace

„Noc je slunný den Křižovnické školy.“¹⁶

...zní jedna z vět Křižovnické školy.¹⁷

Pro plastickou představu charakteru KŠ uvádím dle vlastního výběru tři akce, které KŠ podnikala v sedmdesátých letech, a které, dle mého názoru, dobře ilustrují ducha KŠ.

První z nich je průběh registrace nových členů KŠ. Pro registraci existoval speciální sešit, a když se objevil nový člověk, který měl zájem o to stát se členem KŠ, Steklík mu odvětil, že zápisné je deset korun. Jakmile Steklík bankovku obdržel, namáznul ji z jedné strany lepidlem, přilepil do sešitu, Karel Nepraš podepsal členství, sešit zaklapnul, a registrace byla hotová.¹⁸

Druhou je odebírání pivních vzorků v různých hospodách, a jejich následné zalévání do pryskyřice. Tato akce probíhala pod vedením Nepraše a Steklíka, jejím účelem není ani vytvoření artefaktu, ale ani manifestace osobního gesta umělce, ale je to racionální dokumentace každodennosti KŠ.¹⁹

Třetí, Křižovnický kalendář, je akce, kterou uvedl v chod Steklík. Každého posledního dne v měsíci v roce 1972 se členové KŠ, kteří zrovna měli čas, scházeli v hospodě U Svitáků a tam se fotografovali, jak sedí za stolem a pijí pivo.²⁰

(obrazová příloha č. 1)

Všechny tři akce mají společného jmenovatele. Může to vypadat jako vtip, ale není to vtip. Je v tom rafinovanost, implicitně a hravě obsažená povznešenost nad pravidla, nad peníze, nad povznešenost. Je to nenásilné, ale naprosté vymezení vůči tomu, vůči čemu se vymezovat chce. Je to vymezení, které funguje samo pro sebe, a kouzelné na něm je, že je pochopitelné jenom pro lidi, kteří se s ním shodují svým vnitřním nastavením. Proto je nenásilné. A v tom je taky krása KŠ, její projevy jsou pro lidi odlišného myšlenkového zaměření nerozklíčovatelné. O tom svědčí případ, kdy komunistická strana považovala výstupy SNSB za vážnou hudební produkci a vůbec jí nedocházelo, jak tím sama sebe zesměšňuje.

¹⁶ ČT ART, *Zblízka*, Jan Steklík, česká televize, 1998, větu v dokumentu představuje Vráťa Brabeneč

¹⁷ KŠ měla tzv. *svoje věty*, ke kterým v hospodě proudem hovoru přirozeně došli, když se jim zalíbila, prohlásili ji za větu KŠ. Ukázkou další takové věty je například: „Velký rum je malý rum chudých.“, o které mluví v dokumentu ČT ART *Zblízka* Karel Nepraš (pozn. aut.)

¹⁸ Česká televize: *Fenomén underground, Šmidrové v Křižovnické škole*, 2014 (vypráví Vráťa Brabeneč)

¹⁹ JIROUS M., *Ivan: Zpráva o činnosti Křižovnické školy*, 1972, bez paginace

²⁰ JIROUS M., *Ivan: Zpráva o činnosti Křižovnické školy*, 1972, bez paginace

Součástí úřadování KŠ byly sešity KŠ. Bohužel se většina z nich ztratila, ale alespoň něco se zachovalo, a v dosud nepublikovaném sešitu jsem našla krásně hospodský existenciální dialog, který, myslím, dobře podtrhne kapitolu o duchu KŠ.

„...že nejkrásnější na alkoholu je to, že se člověk může podvolit času, který volně prochází vědomím... ano, je to zpomalení směrem ke zrychlení a naopak.“²¹

Výtvarné osobnosti KŠ

Karel Nepraš (1932-2002)

Karel Nepraš byl tvůrcem soch, kreseb, asambláží²² a objektů. Téměř bez výjimek je jeho dílo odvozeno od lidské figury, vždy je pojata „neprašovsky“ groteskně, a námětem je často metaforicky ztvárněný dialog postavy s jinou postavou nebo s okolním světem. Ve svých začátcích se Nepraš věnoval kresbě a informální tvorbě, kde tyto principy také nacházíme. Ale už od konce padesátých let pod jeho rukama vznikají jeho charakteristické sochy za použití litiny, trubek, klik, řetězů, vodovodních kohoutků apod.



Karel Nepraš, Velký dialog, 1966 ²³

²¹ Ze zápisů v sešitech KŠ, soukromá sbírka. Dosud nepublikováno, první pol. 70. let., bez paginace

²² Prostorová koláž (pozn. aut.)

²³ http://sbirky.ngprague.cz/dielo/CZE:NG.P_5327 (k 12. 2. 2019)

Otakar Slavík (1931-2010)

„Obraz jako výsledek osamělého boje osamělého člověka s obrovskou bílou plochou plátna.“²⁴

„Slavík je totiž dokonalým příkladem malíře z dob, kdy malíři ještě malovali. Podle Duchampova rozdělení je malíř olfaktorický – má rád vůni terpentýnu. To, že vyslovil tradičními malířskými prostředky s takovou naléhavostí nový životní pocit, dává malbě zvláštní napětí. Monumentalita dosažená bez stříkacích pistolí, asambláží nebo jiných fint moderního malíře.“²⁵

Slavík je malíř, který vychází z přímých smyslových vjemů, ztvárňuje tíhu i vnitřní explozivní nádheru existence současně. Slavíkovy obrazy nás na první pohled vedou do barevných hlubin, kde v duchu prvotního uhrnutí barevností a perfektní malířskou kompozicí, proplouváme a nechceme se vynořit, i když by to možná znamenalo úlevu. To vše navíc většinou za přítomnosti figury.



Otakar Slavík, Nix wie weg, 1983-84 ²⁶

²⁴ JIROUS, I., Martin: *K.Š. Křižovnická škola čistého humoru bez vtipu*, Galerie moderního umění Hradec Králové, Středočeská galerie Praha, 1991, bez paginace

²⁵ JIROUS I., Martin: *Voknoviny*, 1980

²⁶ <http://www.isabart.org/person/214/works> (k 12. 2. 2019)

Zbyšek Sion (1938)

„Děj na ose nezřetelného zobecněného příběhu poukazuje k naplnění osudu ve světě, kde vládne falešná věčnost namísto času, který by poskytoval naději.“²⁷

Obrazy Zbyška Siona jsou, jak píše Jirousová, prodchnuty dvěma základními postoji. Prvním je otázka po smyslu lidské existence, a druhým zodpovědný přístup k malbě.²⁸

Obrazy jsou přeplněné postavami, postavami poskládanými z amorfni pitoreskni zrudnosti, ztvárňující amorfni pitoreskni zrudnost tehdejší politické situace, a hodujícími v několika ikonických situacích současně. Amora (1974-75) je Sionovou poslední večeří pod sochou Poseidona za rozpačitého dohledu Vrátí Brabence.



Zbyšek Sion, Amora, 1974-75 ²⁹

²⁷ JIROUSOVÁ, Věra: *K.Š. Křížovnická škola čistého humoru bez vtipu*, Galerie moderního umění Hradec Králové, Středočeská galerie Praha, 1991, bez paginace

²⁸ JIROUSOVÁ, Věra: *K.Š. Křížovnická škola čistého humoru bez vtipu*, Galerie moderního umění Hradec Králové, Středočeská galerie Praha, 1991, bez paginace

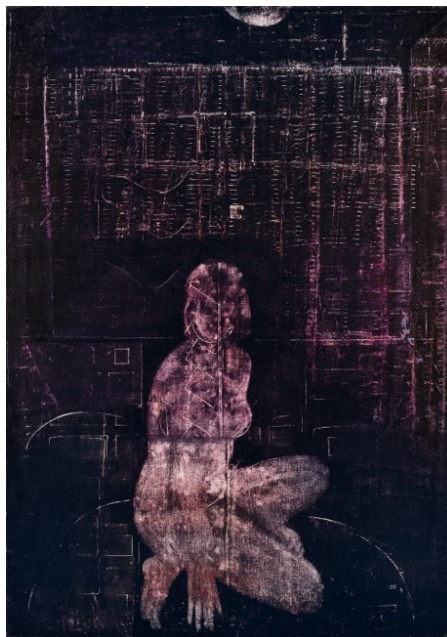
²⁹ https://howlingpixel.com/i-cs/Zby%C5%A1ek_Sion (k 12. 2. 2019)

Rudolf Němec (1936-2015)

V katalogu z Němcovy výstavy ve Špálově galerii v roce 1968 Eva Petrová píše, že Rudolf Němec byl protagonistou české nové figurace.³⁰ To je zajímavé v tom kontextu, že k Nové figuraci lze zařadit všechny hlavní malíře KŠ, u všech hrají v jejich obrazech roli originálně ztvárněné a zasazené figury.

U Rudolfa Němce je figura přítomná jako základní téma, ale nejen jako tvar na obraze, ale jako fenomén v prostředí, do kterého ho Němec zasazuje. Je to postava, která prožívá svoje prostředí, přestože je prázdná. Je to lidská postava. Tento fakt je ještě podtrhnutý Němcovou technikou antropometrie, kterou často používal, lidská figura přímo otisknutá na plátno. V tom je zásadní rozdíl oproti Neprašovi a Sidonovi – nedochází ke grotesknímu pitvoření postavy, ale postava je maximálně reálná, a de facto realistická. Osobité pojetí se neodehrává tolik ve ztvárnění figury, jako spíše v její reflexi prázdná, mřížek a divokých barev, do kterých je ona, prázdná, zasazena.

Světlo a tma, světlo ve figurách. „Němec lpí na uměleckých i morálních zásadách obrazu, nedeformuje je svévolně jeho tvary a plochu, spíše prohlubuje a rozšiřuje jeho prostor a zdokonaluje techniku vidění. Ano, Němec je realistou vidění, nikoliv popisu.”³¹



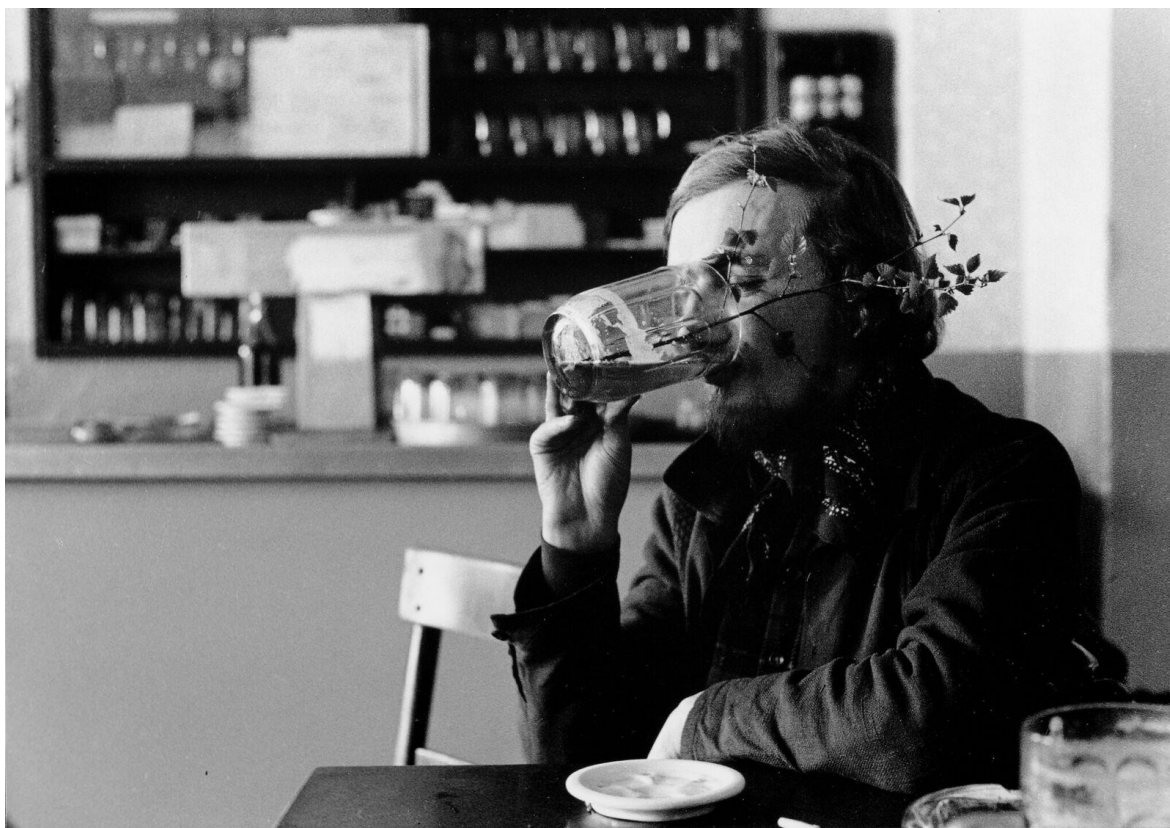
Rudolf Němec, Interiér, 1974 ³²

³⁰ Nová figurace je více filosofický než umělecký směr, který se objevil v 60. letech a který se vymezuje vůči odosobnělosti abstraktního umění, zobrazuje figuru ovlivněnou existenciální tísní a absurditou doby. (http://www.artsexikon.cz/index.php?title=Figurace_nov%C3%A1 (k 8. 5. 2019))

³¹ KROUTVOUR, Josef: Z katalogu výstavy *Rudolf Němec*, Mělník, 1977, str. 2, Galerie ve věži, bez paginace

³² <https://www.pragueauctions.com/nakup-prodej/primy-prodej/rudolf-nemec-1/?id=38-11968&rezerve=1> (k 12. 2. 2019)

JAN STEKLÍK



Jan Steklík, foto z akce inventura Řípu, foto Helena Wilsonová, 1970

Jan Steklík se narodil v roce 1938 v Ústí nad Orlicí, v první polovině padesátých let tam studoval střední uměleckoprůmyslovou textilní školu, kde dostal trojku z mravů za pouštění jazzových desek ze školního rozhlasu, a studium nedokončil. Odstěhoval se do Prahy, kde se v roce 1960 v ateliéru Jana Koblasy seznámil s Karlem Neprašem, a jejich přátelství a spolupráce trvaly nepřetržitě do Neprašovy smrti v roce 2002. V roce 1963 založil s Karlem Neprašem KŠ. V roce 1976 se v Brně seznámil se svojí budoucí ženou Marií, a v Brně kvůli ní a kvůli v pražském normalizačnímu nedýchatelnu zůstal. Od roku 1970 do roku 1989 měl v Československu něco přes deset výstav.³³V roce 1995 se pak společně se ženou Marií přestěhovali do jeho rodného Ústí nad Orlicí. Přestože mu trvalé bydliště poskytovalo v určité životní etapy vždy jedno ze zmíněných měst, v podstatě se celý život aktivně a neustále pohyboval v trojúhelníku těchto tří měst. Zemřel 11. 11. 2017.

³³ DRÁPAL Lábus, Vladimír: *Jan Steklík*, Voknoviny, prosinec 2015, bez paginace

Steklík v rámci KŠ

Během zkoumání výtvarných profilů jednotlivých členů KŠ, a především během zkoumání díla Steklíkova, jsem došla k závěru, že můj původní záměr, tedy popsat Steklíkovu tvorbu v kontextu KŠ, je úkol, který sám sebe určitým způsobem popírá. Za prvé už z principu věci vyplývá, že když KŠ neměla žádný umělecký program, nebudou z jejího stylu její členové vycházet, ale budou ho vytvářet. Stejně tomu tak je i u ostatních členů výtvarné sekce KŠ. Steklíkova osobnost a umělecká tvorba vytváří ducha KŠ. Za druhé si dovoluji říct, že pokud práce některého z členů má reprezentovat křížovnický čistý humor bez vtípu, pak je to určitě především tvorba Jana Steklíka. Právě onen zásadní dovětek ke KŠ: „čistého humoru bez vtípu“, se objevuje ve Steklíkově tvorbě obrovskou měrou, je to jeden z nejvýraznějších rysů jeho tvorby. Navíc, jak jsem psala výše, se Steklík na skoro každou práci podepisoval svým subtilním rukopisem Steklík, K.Š., z toho je očividné, že tvorbu svojí a tvorbu KŠ vnímal jako propojené a hrdě se ke KŠ vždy hlásil.

Tvorba KŠ má ale dva rozměry – první rozměr individuální tvorby členů výtvarné sekce, kde se spojnice mezi tvorbou členů výtvarné sekce hledají těžce, a to jak mezi nimi navzájem, tak s celkem KŠ jako takové. Druhý rozměr jsou ale již zmíněné společné akce, happeningy, land-art, projekty KŠ, kterých bylo veliké množství, a na kterých se podíleli členové KŠ skutečně společně. Ukázkou je například *Buzení Blanických rytířů*, akce Olafa Hanela, na které hrála zmíněná kapela KŠ *Sen noci svatojánské band* pod horu Blaník a budila Blanické rytíře svým recesistickým zvukem, mísícím vážnou hudbu s dechovkou.³⁴ Kdy dochází k probouzení Blanických rytířů je všeobecně známo, je v tom recese, ale taky vážná naléhavost. KŠ dělala mnoho akcí, a mnoho z nich měl na svědomí Steklík. Je to něco na pomezí Steklíkovy tvorby a tvorby KŠ, a ukazuje to Steklíkovu významnou úlohu ve společné akční tvorbě KŠ.

Pokud bych měla za každou cenu najít nějaké společné jmenovatele v tvorbě někoho dalšího s výtvarné sekce KŠ, a Steklíka, jmenovala bych spoluředitele Karla Nepraše. U Nepraše i u Steklíka vidíme odhalování něčeho základního, Nepraš odhaluje šlachy pod kůží figury, Steklík jednoduchou a základní podstatu jevů. „Oba autoři se vyznají v lyrismu krutosti i osvobozeného, bezpředmětného smíchu, dovedou oscilovat mezi smíchem šibeničním nebo černým a mezi hravou miniaturou, přičemž Nepraš zřejmě tíhne více

³⁴ <https://www.ceskatelevize.cz/porady/10419676635-fenomen-underground/412235100221001-smidrove-v-krizovnicke-skole/8829-jan-steklik/> (k 2.3. 2019)

k epické metafoře, Steklík k lyrické proměně, metamorfóze.”³⁵ „[...] oba ředitelé KŠ jsou ve svém kresleném humoru jinak ‚humorní‘, než se zdá, než si to mnozí představují. Jsou-li pak a chtějí-li být ‚bez vtipu‘, znamená to, že nepřivěšují ke svým kresbám pomocné lešeníčko s chůdami anekdot, point, onoho ‚aha, tak tohles to znamená, haha!‘[...]”³⁶ Taky se lze na společné jmenovatele jejich tvorby podívat z jiného úhlu, jako to například napsal Eugen Brikcius: „Karel Nepraš byl náš nejlepší sochař, Jan Steklík náš nejlepší minimalista[...]”³⁷

Tvorba Jana Steklíka

Jan Steklík začal tvořit na přelomu 50. a 60. let. Jeho úplně první tvorba je v expresionistickém³⁸ stylu, který už ale za tři roky poměrně kontrastuje se Steklíkovým informálně - minimalistickým rukopisem, který mu potom vydrží až do konce jeho tvorby, i když samozřejmě v mnohých obměnách. Jeho tvorba je z velké části inspirovaná hospodským prostředím, část jeho díla dokonce v hospodách vznikala. To je ale skutečnost, která byla ovlivněna i dobovým kontextem, hospoda byla kulturním, přívětivým a soběstačným mikrokosmem, když svět venku takovým nebyl. Na přelomu šedesátých a sedmdesátých let Steklík realizuje první akce v přírodě, ve kterých přichází jednak s novým fenoménem v umění - se zapojením diváka. Ale také s vnímáním vztahu člověka ke krajině, vztahu člověka k zásahům člověka v krajině, a vnímáním krajiny jako takové. Od sedmdesátých let rozvíjí svojí konceptuální tvorbu³⁹, která nabývá až do konce jeho tvorby nesčetných podob.

Hlavními rysy tvorby Jana Steklíka je hravost, a současně závažnost, boření hranice mezi uměním a životem, defetizace artefaktu uměleckého díla, zapojení diváka a přesná kresebná linka. Tyto rysy se promítají do jeho práce ve všech přístupech, které v tvorbě uplatňuje, nacházíme je v jeho osobní tvorbě - v ilustracích, informální tvorbě, konceptuálních pracích, land artu ale i ve spolupráci s dalšími výtvarníky.

³⁵ SUS, Oleg: Pozvánka na *Výstavu kreseb a koláží pánů ředitelů KŠ Karla Nepraše a Jana Steklíka*, Brno, 1967, bez paginace

³⁶ SUS, Oleg: Text k výstavě v galerii v Havlíčkově Brodě u příležitosti 10. Haškovy Lipnice, 1968, bez paginace

³⁷ BRIKCIUS, Eugen: *Odešel výtvarník a humorista bez vtipu*. Lidové noviny, 13.7. 2017

³⁸ expresionismus – umělecký směr, který vznikl na počátku dvacátého století. Důležitý byl výraz – divoké barvy, osamělost a stísněnost osoby ztvárněné na obraze. (http://www.artmuseum.cz/smery_list.php?smer_id=63 (k 2. 5. 2019))

³⁹ Konceptualismus – neboli konceptuální umění je umělecký směr, který se oficiálně objevil v šedesátých letech dvacátého století. Je to směr, který upřednostňuje koncept, myšlenku před samotným provedením díla a počítá se zapojením mysli a vnímání diváka. Vymezuje se vůči komercializaci umění, vyhýbá se jí jako takové tím, že staví těžiště na myšlenku, kterou na rozdíl od věci nelze zkomercializovat. (http://www.artslexikon.cz/index.php?title=Um%C4%9Bn%C3%AD_konceptu%C3%A1ln%C3%AD (k 2. 5. 2019))

Etapy tvorby

Počátek / expresionismus

Úplně raná díla sahají do druhé poloviny padesátých let. Jedná se o pár krásných portrétů, a nacházíme v nich podobnost s pracemi francouzského expresionistického malíře první poloviny dvacátého století, Georgette Rouaulta. Jedná se o převrstvování barevných ploch, ale zároveň je na obraze stále přítomná figura. Také díky přítomnosti figury v malbě jsou ta díla v kontextu Steklíkova díla významná, jelikož kombinace malba-figura se do konce jeho tvorby už neobjevuje.⁴⁰ Do tohoto období můžeme zařadit jeho díla jako například *Figura* nebo *Bolestný Kristus* z roku 1959.



J.S. Figura, 1959⁴¹

⁴⁰ Tuto informaci podávám z vlastního zkoumání Steklíkovy práce, jelikož jsem měla možnost nahlédnout do jeho tvorby od počátku do konce, dovoluji si toto napsat. (pozn.aut.)

⁴¹ Zdroj: <https://www.artlist.cz/dila/figura-113488/> (k 7. 5. 2019)

Propalování / raport / informel

Na konci padesátých let Steklík vplouvá do vod informelu⁴², je to doba, kdy tento směr silně rezonuje.⁴³ Tato dvě dosud zmíněná období jsou ve Steklíkově tvorbě v podstatě jediná, ve kterých můžeme najít poměrně silný vliv určitého uměleckého směru. Expresionismus a informel. Ale už v této době, na počátcích jeho tvorby, používá techniku propalování, kombinaci malby a netradičních materiálů, a tím se informelu chápe svým osobitým způsobem. Jak píše Vladimír Drápal, neprojektuje, na rozdíl od mnoha výtvarníků, děs padesátých let do temného existencialismu, ale nachází svůj vlastní rukopis: hravost, vtip, jemný humor a absolutní svobodu tvorby.⁴⁴



J.S. Propálená Paramusica, 1963⁴⁵

⁴² informel – směr, který vznikl ve Francii na počátku padesátých let. Je to směr vyznačující se osobním výrazem umělce postrádajícím formu. Informel bourá předchozí koncepty umění, je iracionální, intuitivní a svobodný. Používá vrstvy barvy, omítky, sahá do podvědomí. (http://www.artmuseum.cz/smery_list.php?smer_id=70 (k 2. 5. 2019))

⁴³ hlavními představiteli informelu u nás byli Vladimír Boudník a Mikuláš Medek.

⁴⁴ DRÁPAL Lábus, Vladimír: *Jan Steklík*, Voknoviny, prosinec 2015, bez paginace

⁴⁵ Zdroj: <https://www.artlist.cz/dila/jan-steklik-propalena-paramusica-110742/> (k 7. 5. 2019)

„Tady Jan Steklík objevil svou vlastní variantu informální tvorby, dovolující mu pracovat s papírem nejrůznějším způsobem, diferencovat jeho struktury a objevovat významová poselství v kontrastech a setkáních různých stop, zásahů a záznamů.“⁴⁶ Steklík se ve svých propalovaných kresbách stále více posouvá k samotné struktuře, postupně mizí jakákoliv estetická stylizace – jedná se o raport, záznam, dokument akce.⁴⁷

Steklík tady také často odkazuje k hospodskému prostředí, ale v kombinaci se smyslem pro hru s lyrickými konotacemi.⁴⁸ A právě kombinace, inspirace hospodským prostředím a raportový charakter jeho tvorby, inspirovaly Věru Jirousovou k poetické a pro Steklíkovu tvorbu zásadní a vlastně i základní charakteristice:

“Pobryndané pivní tácky, stejně jako magické razítko, igelitový pytlík i pramínek vlasů, to všechno co je obyčejné stane se v dotyku s hravou imaginací součástí aktuálního záznamu uměleckého tvoření, které důsledně trvá na rušení hranic mezi uměním a životem a na samém prahu formování konceptuálních tendencí zpochybňuje z fetišizovaný umělecký artefakt.”⁴⁹

Zásadní je druhá část této citace, dva body: *rušení hranic mezi uměním a životem a zpochybňování z fetišizovaného uměleckého artefaktu*. Je neuvěřitelné, že tuto charakteristiku lze pro Steklíkovu tvorbu použít už na samém prahu světových konceptuálních tendencí, tedy počátkem šedesátých let. Tyto dva principy jsou zásadní pro celou Steklíkovu tvorbu, ale i pro celý vývoj světového umění této doby. Zajímavé je, že přesně tyto dva body bychom mohli použít jako hlavní charakteristiku hnutí Fluxus. K tomuto tématu se dostanu později.

Steklíkova tvorba tohoto období je vytvářením jeho osobitého výrazu. Výrazu, ve kterém se do konce jeho tvorby kombinují prvky bezprostředních zásahů typu propalování, za účelem zanechané struktury, a konceptuálních tendencí, jako to, že v rámci rušení hranice mezi životem a uměním zanechává na papíře, jako corpus delicti, cigaretu či sirku, kterou papír propaloval.

⁴⁶ VALOCH, Jiří: Text v katalogu výstavě *Jan Steklík*, Brno, Kabinet grafiky, 1987-1988, bez paginace

⁴⁷ VALOCH, Jiří: Text v katalogu k výstavě *Karel Nepraš, KŠ, Jan Steklík, KŠ*, Dům umění Města Brna, 1972, bez paginace

⁴⁸ VALOCH, Jiří: Text z kat. výst. *Annegret Heinl, Ben Patterson, Jan Steklík*. Státní zámek Opočno, Zámecká galerie, 1999, bez paginace

⁴⁹ JIROUSOVÁ, Věra. Text v katalogu k výstavě *Informální kresby a koláže Jana Steklíka*, Středočeská galerie Praha, 1991, bez paginace

Počátky kresby / ilustrace

Na přelomu padesátých a šedesátých let objevuje Steklík naplno svůj nejvýraznější výrazový prostředek, kterým je čistá kresba.

Kresby z počátku šedesátých let jsou převážně malého formátu, ale už na nich je vidět steklíkovská hravost napojená na všední situace. Jedná se ještě o kresby s výrazně menším zapojením myslí diváka, než kresby v pozdějších obdobích. Jde z velké části o ilustrace do brněnského časopisu *Host do domu*, pro který Jana Steklíka a Karla Nepraše objevil estetik a literární teoretik a kritik Oleg Sús. (Oleg Sús byl na první společné výstavě Steklíka a Nepraše v divadle Na Zábradlí v roce 1961, a o rok později je požádal o ilustraci časopisu *Host do domu*, který začal vydávat.)⁵⁰ Časopis *Host do Domu* končí kvůli normalizaci v roce 1970. V roce 1966 Steklík ilustroval také například básnickou sbírku Jana Skácela, *Jedenáctý bílý kůň*. Od druhé poloviny sedmdesátých let v Brně ilustruje ekologické časopisy *Věda a život* a *Veronica*.

Podle historika umění Karla Janoše autorem s „nejjemnější kreslířskou linkou v Čechách“.



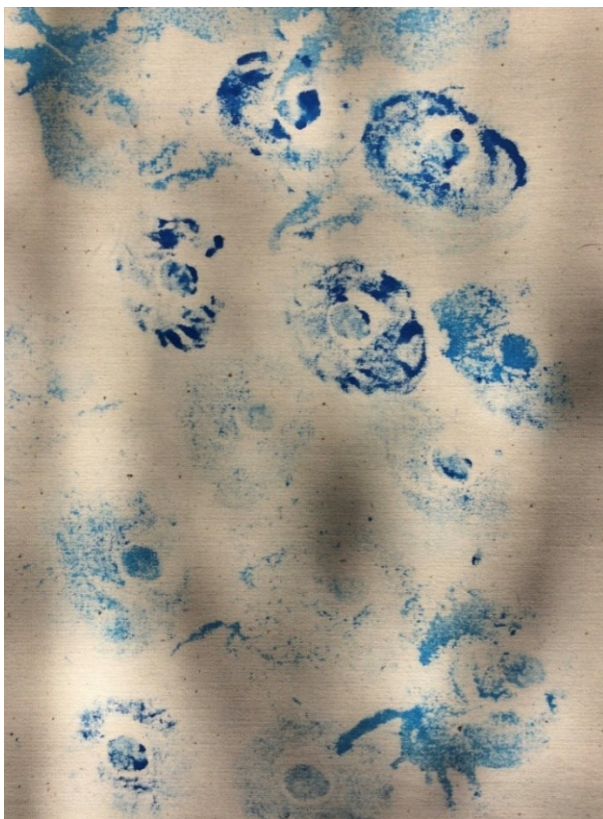
Ukázky Steklíkových kreseb z počátku 60. let⁵¹

⁵⁰ <https://www.ceskatelevize.cz/porady/10419676635-fenomen-underground/412235100221001-smidrove-v-krizovnicke-skole/8829-jan-steklik/> (k 12. 3. 2019)

⁵¹ Foto: Anna Roubalová

Ňadrovky

Ňadrovky se objevovaly už v Hostu do domu, to znamená, že jejich počátek sahá do šedesátých let.⁵² Jedná se o část Steklíkova díla, která je asi nejznámější, jedná se o chytrý a vtipný kreslený humor, a v rámci této kategorie jsou bez pochyby výjimečně nápadité a můžeme na nich pozorovat Steklíkovu čistou kresebnou linku, na druhou stranu se mi zdá, že by si spíše jeho volná tvorba zasloužila vejít v takovou známost jako *ňadrovky*. Steklík je tvořil na tisíce způsobů a byly jeho zálibou od šedesátých let do konce jeho tvorby. Kromě *ňadrovek* „klasického typu“, tj. kresba Ňadra na papíře s něčím místo bradavky, například sloní chobot, otevřené okénko, ze kterého vykukuje další, malinké Ňadro, prasečí ocásek nebo buřinka, se Steklík věnoval taky akčním přístupům, kam patří jeho *ňadrotisk*, kdy se jedná o antropometrii, tedy přímé obtiskování nabarveného lidského těla (v tomto případě pouze bradavek) na papír. *Ňadrotisk* vznikl v mnoha barevných variantách, ale můžeme najít i pár takových, kde vidíme odkaz na práci jiného umělce. Pro pár *ňadrotisků* použil Steklík slavnou „kleinovskou modř“. Jedná se o odkaz na Yvese Kleina, který tvořil v Americe v šedesátých letech ve stylu akčního umění – věnoval se, mimo jiné i obtiskování nahých ženských těl, natřených touto modrou, na papír.



Ukázka Ňadrotisku⁵³

⁵² Orlické noviny, 16. 9. 2000, Z rozhovoru Mirka Němce s Janem Steklíkem, str. 3?

⁵³ Foto: Anna Roubalová

Přestože přelom šedesátých a sedmdesátých let nebyl v politickém kontextu šťastným obdobím, pro Steklíkovu tvorbu je to doba velmi plodná a pestrá. Začíná tehdy několik nápadů, které bude dále rozvíjet, košatit, minimalizovat a kombinovat po zbytek svojí tvorby.

Konceptuální hry

„hry jana steklika, to jsou hry s divákem, s navyklými způsoby vnímání, jsou to hry o možnostech hry“⁵⁴

Na počátku sedmdesátých let se objevuje významný fenomén Steklíkovy tvorby, a tou jsou konkrétní konceptuální hry – zamalovánky, zapalovánky, odstříhovánky, dopředstavovánky a další. Jedná se o odvážnou záležitost, jelikož tady Steklík balancuje na hraně určité pitoreskní hračkovitosti a konceptuálního umění světového formátu. A jistota, s jakou mezi těmito dvěma světy stojí, a promítá je do svého díla, je ohromující. Citlivě, vždy takovou měrou, aby neubral maximální hravosti, ale ani nejsubtilnější jemnosti. Samotný vtíp je už pouze v tom, že Steklík tyto -ánky tvoří s tím, že jsou oficiálně otevřené zásahům diváka, v duchu jeho zmíněného záměru rušit hranici mezi uměním a životem. Zároveň se ale málokterý divák jednak odváží narušit onen z fetišizovaný artefakt uměleckého díla, a pak taky Steklík svoje -ánky koncipuje tak, aby je onen žádoucí zásah naprosto zničil.⁵⁵

Ukázkový příklad *zamalovánek* můžeme vidět v jeho *Snídani v trávě*.⁵⁶ „Ve svých ‚zamalovánkách‘ vytváří autor jakési výzvy k akci, která by vedla k faktické anihilaci původního významu. Smysl hry není v jejím provedení, ale v otevřené možnosti – hra se nerealizuje faktickou akcí, ale je platná jako výzva i jako zdroj napětí mezi možným a přitom neuskutečněným dějem. Důraz zde tedy není na hře-akci, ale na hře s významem a s přístupem diváka.“⁵⁷

(obrazová příloha č. 2 a 8)

⁵⁴ VALOCH, Jiří: Text z katalogu k výstavě *Jan Steklík – Stříhy*. Výstavní síň „Na půdě“, Městské kulturní středisko v Českém Těšíně, 1982, bez paginace

⁵⁵ VALOCH, Jiří: Text z katalogu k výstavě *Hry Jana Steklika*. Minigalerie výzkumného ústavu veterinárního lékařství, Brno, 1977, bez paginace

⁵⁶ Obraz pocházející z let 1862-1863, autorem je francouzský malíř Eduarda Maneta (1832-1883), který sehrál zásadní roli ve vývoji moderního umění (pozn. aut.)

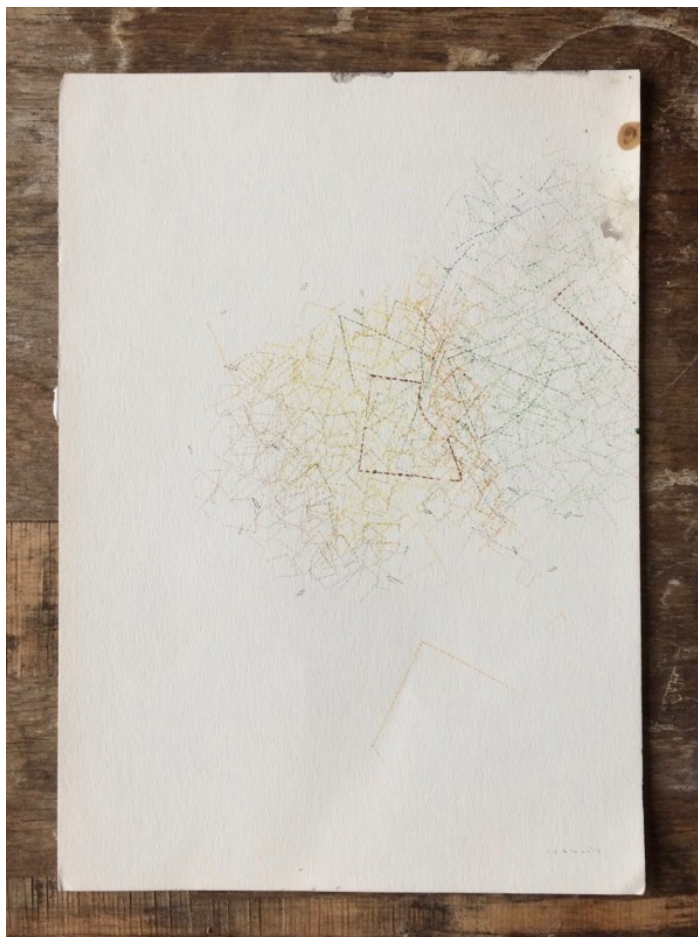
⁵⁷ VALOCH, Jiří: Text z katalogu k výstavě *Hry Jana Steklika*. Minigalerie výzkumného ústavu veterinárního lékařství, Brno, 1977, bez paginace

V konkrétním případě *Snídaně v trávě* se jedná se o zelenou plochu, kde vidíme bílou siluetu tří stěžejních snídajících postav Eduarda Maneta, a uprostřed bílé siluety je malým zeleným písmem napsáno „vybarvit zeleně“. Je jasné, že takový zásah by dílu moc asi neprospěl, ale na druhou stranu, k čemu je „dobrá“ silueta Manetovy snídaně? Je to hra s myslí diváka, a právě to nabourává jeho vnímání z fetišizovaného artefaktu, a to jednak v tom smyslu, že vyjímá ikonické snídající postavy z jejich ikonického prostředí obrazu *Snídaně v trávě*, a tím zpochybňuje zažitě vnímání tohoto slavného obrazu, a za druhé nabourává naše vnímání z fetišizovaného uměleckého artefaktu v tom smyslu, že celá tato jeho zamalovánka je koncipována tak, aby ji, jak píše výše, zásah diváka zničil. A toho dosahuje Steklík klasicky za použití naprosto minimálních prostředků, jedna barva, bílá silueta, dvě slova.

Tato *zamalovánka* má nejbliže k hrám a provokacím, ostatní -ánky jsou hůře popsitelné, je v nich více humoru a méně vtipu. Příkladem jsou *zapalovánky*, které mají nejbliže k informálnímu charakteru počátkům jeho tvorby. Materiál papíru neslouží jako podklad pro kresbu ale jako materiál, který má schopnost se vyjadřovat sám svými vlastnostmi, svojí vlastní reakcí na oheň, svůj vlastní výraz zranění. Papír je propalován sirkou nebo cigaretou, stopa jako účel, ne jako pozůstatek. Pro mě jsou jedním z nejstříkavějších momentů *ošetřované zapalovánky*. Jedná se o papír s propálenou strukturou, někde jenom zakouřená místa, někde je černě ohraničená díra skrz. A tady se objevuje steklíkovsky poetický moment, a to, že v některých místech, která jsou propálena na skrz, je přes díрку do křížku nalepená malinká náplast. To je defetishizace jakéhosi „uměleckého propálení“, je to steklíkovsky jednoduchý pohled na věc, kterého je málokdo schopen – papír je třeba přeci ošetřit.

V této době začíná také Steklík tvořit ještě další, dalo by se možná říci poetičtější, variantu konceptuálních her. Jedná se o *Stříhy na krajinu*, záležitost více estetickou a méně „vtipnou“. Ty začíná dělat v druhé polovině 70. let, první se datuje rokem 1977. Jak mi řekla Marie Steklíková, nápad stříhů má původ u Steklíkovy babičky, která byla švadlena. Ptala jsem se taky Marie Steklíkové, zda se pro svoje stříhy na krajinu Steklík inspiroval u nějaké konkrétní krajiny, odpověď zněla, že pravděpodobně ne. Ostatně, taky se mi zdálo, že by to nebyl Steklíkův styl. Neměl potřebu vycházet z něčeho jiného než vlastní myšlenky. To souvisí i s jeho přístupem k cestování, skoro jediné jeho cesty mimo republiku byly do Německa v devadesátých letech, kdy tam měl společné výstavy s Annegret Heintz (o jejich spolupráci píše v části Fluxus). Steklík mluvil o cestování v tom smyslu, že nevidí důvod, proč by někam jezdil, když to má všechno v hlavě. A je pravdou, že mu k inspiraci stačilo

skutečně málo, a navíc ještě věci obyčejných, a z nich byl schopen ve svojí imaginaci a přehledu o uměleckém dění⁵⁸, vytvořit stovky děl bujících nápady a dosahujících celosvětovou úroveň. Různé variace na téma stříhů na krajinu, později stříhů na něco, nacházíme ve Steklíkově tvorbě až do konce.



J.S. Stříh na krajinu, nedatováno⁵⁹

Jak píše Jiří Valoch, stříhy na krajinu vycházejí ze dvou podnětů: „z preciznosti kartografického záznamu a z kresebné variability krejčovských stříhů“⁶⁰. Intuitivně zgeometrizované části krajiny Steklík nanáší lehoučkou přerušovanou barevnou linkou na papír, prvky z krajiny se překrývají, jako se překrývají krejčovské stříhy. Je to hra s možností

⁵⁸ Steklík nestudoval žádnou uměleckou školu, ale výtvarné umění bylo i po teoretické stránce jeho vášní a vedle vlastní tvorby se věnoval i samostudiu dějin umění. (pozn. aut.)

⁵⁹ Foto: Annna Roubalová

⁶⁰ VALOCH, Jiří: Text z katalogu k výstavě *Jan Steklík - Stříhy*. Výstavní síň „Na půdě“, Městské kulturní středisko v Českém Těšíně, 1982, bez paginace

kreslení a je to hra na kreslení. Smysl hry je v rozvíjení možností, v hledání vztahů uvnitř kresby.⁶¹

Tady už je úplně jasné, že se nejedná o reálné plnění zadání, tj. vystřihnout a poskládat si krajinu, Steklíkova geometrická a rozfoukaná krajina totiž funguje jako krajina i v této formě. Někdy více viditelně, na principu zaplétaných pláten Francoise Rouana⁶², jeho technika *tressage*, tedy zaplétání, spočívala v tom, že namaloval dvě plátna, rozstříhal je na tenké proužky, a potom je proplétal do sebe tak, že měly ve výsledku opět tvar plátna.⁶³ Na tomto principu funguje Steklíkova krajina, kterou imaginárně rozstříhal na segmenty, které ještě zgeometrizoval, takže původní krajinu samy o sobě už vůbec nepřipomínaly, ale potom je na papír poskládal tak, že lehce iluzivně dávají dohromady obraz krajiny. Louky a nebe.

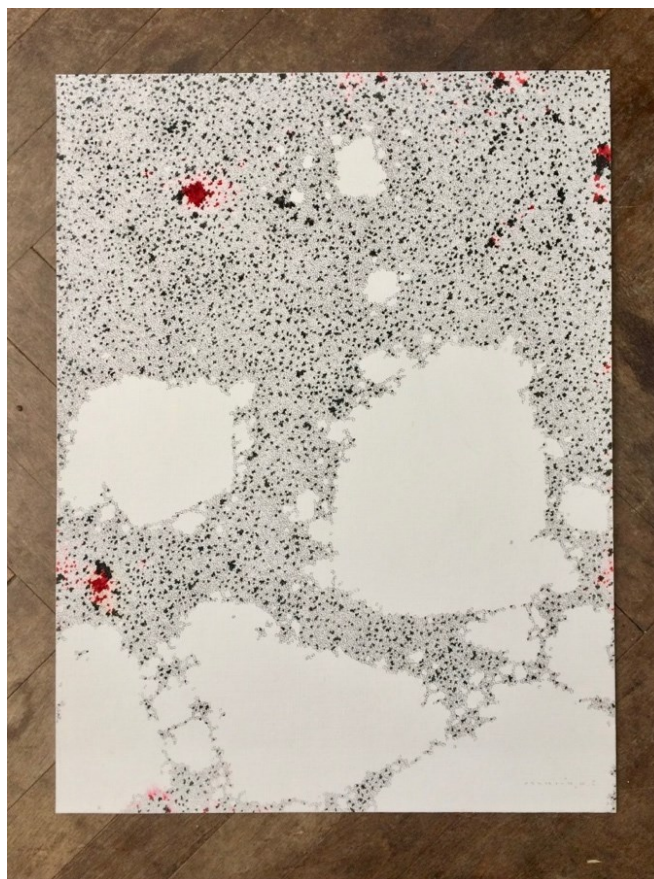
(obrazová příloha č. 3)

Tento stříh je ale výjimkou mezi ostatními, ve většině případů není krajina na střížích takto okem viditelně rozpoznatelná, jedná se tam více o principy hry a možností, o kterých píšu výše.

⁶¹ VALOCH, Jiří: Text z katalogu k výstavě *Jan Steklík - Stříhy*. Výstavní síň „Na půdě“, Městské kulturní středisko v Českém Těšíně, 1982, bez paginace

⁶² Francouzský malíř (nar. 1943), který se proslavil především technikou *tressage* (pozn. aut.)

⁶³ FOSTER, KRAUSS, BOIS, BUCHLOH, JOSELIT, *Umění po roce 1900: modernismus, antimodernismus, postmodernismus*. Praha: Slovart, 2015. ISBN 978-80-7391-975-7, str. 516



J.S. Uhlí, nedatováno⁶⁴

Dalším typem jsou *zamalovánky*, kam patří dost netypický Steklíkův projekt *Uhlí*. Jedná se o velmi pečlivou a drobnou perokresbu, která ze Steklíkovy tvorby vystupuje svojí očividnou časovou náročností, a navíc je tam na první pohled těžké najít nějaký steklíkovský skrytý odkaz nebo vtip, který je mu jinak vlastní. V dokumentu ČT art *Zblízka Steklík* o svém uhlí vtipně mluví: „Ono to trvá hrozně dlouho, to je taková činnost, že se ráno probudíš, přijdeš a pak děláš uhlí, pak zase chvíli něco jinýho, pak zase přijdeš a zase děláš uhlí...to uhlí to je zvláštní no...já tomu fakt ani nerozumím, proč to vůbec dělám.”⁶⁵ V tomto kontextu už začíná uhlí v rámci Steklíkovy tvorby „dávat smysl”, a to tak, že k nejpracnější věci, kterou dělal, a které se průběžně věnoval skoro padesát let, sám nenachází žádný důvod. Je v tom i důkaz konzistentnosti steklíkovského čistého humoru, který představen zase z nového úhlu, a i z něj je jasně rozpoznatelný.

Do kategorie *vystřihovánek* patří *Tráva*. Jedná se o stovky stébel trávy různých odstínů zelené, rozesetých po papíře a ohraničených přerušovanou tenkou linkou, která obvykle značí pokyn k vystřihnutí. Steklík nabádá k jejich vystřihnutí, usušení a k vytvoření kupky

⁶⁴ Foto: Anna Roubalová

⁶⁵ ČT ART, *Zblízka, Jan Steklík*, česká televize, 1998

sená. To je opět jeho lehoučký a jemný humor, jelikož tráva vypadá tak krásně a křehce, že je snad každému jasné, že zásah tohoto druhu by, kromě úmorné a nekonečné práce, znamenal zkázu.

(obrazová příloha č. 4)

„Nejdůležitější jsou ale mentální akce, to, že si divák představuje, jak by realizace probíhala, a váhá, zda výzvu, která je v kresbě obsažena, uposlechnout – a tak ji ovšem anihilovat.”⁶⁶

Land art / happening

Dosud jsem nezmiňovala ty členy KŠ, kteří se věnovali akčnímu umění, konceptuálním akcím, a happeningům. Patří tam hlavně jména: Eugen Brikcius, Naděžda Plíšková a Olaf Hanel. Některé ze Steklíkových land artových akcí byly prováděny společně s KŠ, některé s náhodnými participanty. Steklíkova tvorba se pohybuje na pomezí happeningu a land artu, důležitou roli hraje jednak zapojení diváka, jak je tomu při happeningu, ale také je výsledkem akce umělecké dílo zasazené do přírody, jak je tomu v land artu.

Výtvarný a literární teoretik, Jindřich Chalupecký, píše ve své eseji *Potřeba bdělosti o přístupu člověka k přírodě. Člověk přírodu vždycky ovlivňoval - „Člověk archaických společností kmenových také zasahoval násilně do přírody – lovil zvěř, krotil ji, vzdělával zemi. Ale činil to vždy zbožně; usiloval přitom zůstat stále ve styku s génii zvířat a s géniem země; modlil se. Lov i zemědělství archaického člověka jsou provázány náboženskými úkony.”*⁶⁷ Pro moderního technokrata je zbožnost nesmysl, je přesvědčen o tom, že člověk nemá v přírodě být, ale má ji mít. Kouř továrny hyzdící pohled na nebe je projevem technického vztahu ke světu, proti kterému stojí pohled estetický či zbožný. Nejedná se o vnímání problému pouze jako ekologického, ale jako estetického.⁶⁸ To je podle mě zásadní postřeh, který je už pro dnešního člověka těžce uchopitelný.

Tato volná parafráze části z Chalupeckého eseje v sobě podle mého názoru obsahuje hned několik důležitých rysů Steklíkových land artových akcí. V mnoha textech se dočteme,

⁶⁶ VALOCH, Jiří: Text z kat. výst. *Annegret Heint, Ben Patterson, Jan Steklík*. Státní zámek Opočno, Zámecká galerie, 1999, bez paginace

⁶⁷ CHALUPECKÝ, Jindřich: *Tiha doby: Stati o časových souvislostech a situacích kultury 1968-1988, esej Potřeba bdělosti*. Olomouc, Votibia: 1997. ISBN 80-7198-175-3, str.141

⁶⁸ CHALUPECKÝ, Jindřich: *Tiha doby: Stati o časových souvislostech a situacích kultury 1968-1988, esej Potřeba bdělosti*. Olomouc, Votibia: 1997. ISBN 80-7198-175-3, str.141-142

že Steklík byl výjimečný svým ekologickým cítěním v době, kdy to téma ve společnosti ještě nerezonovalo. S tím nelze nesouhlasit, ale zároveň mi to připadá v rámci celkové Steklíkovy citlivosti přirozené. Co se mi zdá ještě zajímavější, je ono „estetické cítění“ k přírodě, které je podle mého názoru mnohem výraznějším rysem jeho land artu než cítění ekologické. Jako příklad uvedu akci *Ošetřování stromů* z roku 1970. V názvu slyšíme ekologický, přírodu ochraňující záměr. Realizace vypadala tak, že Steklík s přáteli omotával kmeny některých stromů v lese tlustými pruhy bílého plátna. Kromě důležitého sdělení této akce, že chce pečovat o přírodu, je tady podle mě mnohem výraznější ten estetický rozměr. To ale nemyslím tak, že to vypadá hezky, myslím to tak, že Steklík má výjimečný cit pro tu primární estetiku přírody, o které jsem psala výše. Dokáže vnímat estetické schopnosti a vyjadřování přírody samotné a tu vyzdvihuje a podporuje. Je to sice lidský zásah do přírody, ale hraje se to podle pravidel hry lesa. Pohled do temného lesa se zářícími pruhy vyvolává úctu jednak k tomu dílu, ale hlavně k přírodě. Steklíkovy akce v přírodě vzbuzují určitý druh posvátné úcty, a je to proto, že Steklík k přírodě s posvátnou úctou přistupuje a poslouchá jí.

Jeho land art je unikátní jednak tímto jemným propojením s přírodou, ale také svojí steklíkovitostí, a to ve smyslu, že Steklík svoje nápady, které použil při práci s papírem, používá v krajině. Neboli, jak výstižně píše Duňa Slavíková: „Práce na papíře, propalované díry, hořící seskupení cigaret, smutek bílého papíru, ošetřování papíru se objevují tedy i v logické návaznosti v Steklíkových akcích jako hořící čáry, ošetřování stromů či jezera, pálení mraků či smutek bílého sněhu.“⁶⁹

To, že Steklíkovy nápady vydrží de facto v původním tvaru, i když jsou použity úplně jinak, lze vnímat jako krásný důkaz kompaktnosti, promyšlenosti a nepřekombinovanosti jeho tvorby. Neboli, jak řekl Karel Nepraš: „Nedere se to nikam za žádnou cenu.“⁷⁰

Mezi prvními land artovými akcemi, nejen Steklíkovými, ale i na našem území vůbec, byly například *Smutek bílého sněhu* (1969). Ten vycházel z nápadu, který vznikl předtím v hospodě – černý pruh přes roh hospodské účtenky, nazvané Smutek bílého papíru. Smutek bílého sněhu spočíval v natažení pruhu černé látky přes roh zasněžené louky. To vzbuzuje něhu.

Další Steklíkova land artově-happeningová akce, která už vyžadovala zásadnější zapojení diváka, bylo *Letiště pro mraky* (1970), které spočívalo v tom, že k louce došla skupina účastníků a každý si natrhal několik velkých mraků z bílého balícího papíru. Potom

⁶⁹ Text Duni Slavíkové o putování se Steklíkem po hospodách k výstavě nedožitých Steklíkových 80. narozenin, Ústí nad Orlicí, Malá scéna, 2018, bez paginace

⁷⁰ ČT ART, *Zblízka, Jan Steklík*, česká televize 1998

následovalo rozprostření mraků po louce. V této fázi akce vypadá nádherně poeticky, jako by se každý mrak zrcadlil na zemi, a to dodávalo zemi lehkost, a zároveň to je pro mrak příslib bezpečí, kdyby chtěl na zem přistát. Akce ale nekončí v této fázi, následuje další, zásadní fáze, a to donesení papírových mraků na jednu hromadu uprostřed louky, a spálení. Tímto způsobem dochází k propojení papírových mraků se skutečnými na úplně jiné, ale taky poetické, úrovni.

„V jeho akci ‚Letiště pro mraky‘ byly jemně natrhané papíry lehce položeny na louku. Taky v akci ‚Ošetřování jezera‘ nebo ‚Výprava na Říp‘ byly jeho zásahy do přírody na rozdíl od většiny ostatních, hlavně z amerického land-artu té doby, natolik minimální, že po něm nezbyla ani stopa. Leda v paměti účastníků a na fotografiích Heleny Wilsonové [...]”⁷¹



Letiště pro mraky, 1971⁷²

Dalšími akcemi v sedmdesátých letech byly například *Ošetřování jezera* (1970), *Inventura Řípu* (1972) nebo *Výlet k pramenům Vltavy* (1974) - tímto výletem KŠ vzdala čest Bedřichu Smetanovi u příležitosti výročí 150 let od jeho narození, *Buzení Blanických rytířů* (1974) - u hory Blaník SNSB svým kakofonickým podáním zahrál Krásné je žít a Malou

⁷¹ WILSON, Paul: *Za Janem Steklíkem*. Bubínek revolveru, 26.11. 2017. <http://www.bubinekrevolveru.cz/za-janem-steklikem> (k 15. 2. 2019)

⁷² Foto: Helena Wilsonová, zdroj: <http://www.dum-umeni.cz/cz/vystavy/detail/id/385> (k 7. 5. 2019)

noční hudbu.⁷³ Téma Malé noční hudby zpracoval Steklík také později ve svém cyklu Partitury, o kterých budu psát níže.

Funguje to samo pro sebe, změna prostředí jeho dílo nerozhodí, ale současně je otevřené divákům, a nejen to, diváky potřebuje. A tomu tak je jak u jeho land artových akcí, kde by bez diváků akce zkrátka vůbec nemohla fyzicky proběhnout, ale stejně důležitý je myslí přítomný divák i u jeho konceptuálních prací s papírem.

Rámy / čtverce

Od sedmdesátých let dál vytváří Steklík také různé varianty *čtverců*, které sestávaly z dřevěného napínacího rámu na plátno, na který Steklík nenapnul plátno, ale na který přímo maloval. Tyto rámy jsou opět hrou s myslí diváka, jednak v tom smyslu, že je malováno přímo na rám, je popřeno předpokládané použití plátna, což vnímání diváka provokuje, to je steklíkovská hravost. Druhý rozměr spadá do steklíkovské závažnosti, a to v tom smyslu, že nechává výtvarně a osobitě promlouvat tu část obrazu, která je určena pouze k praktické funkci. Je to citlivé zapojení hráče, který stál v koutě. A to je stále ještě pouze podklad pod konceptuální hrou, kterou svými čtverci Steklík s divákem hraje, potom přichází na řadu konkrétní čtverce se svými konkrétními myšlenkami a odkazy.

Patří sem například *Čtverec v trávě*, prázdný dřevěný rám, který má spodní část dřeva pomalovanou, nebo spíš ponořenou v trávě. Na tomto principu vytvořil Steklík několik rámečků, ponořených v nebi, trávě i nebi, různě sešikmených. *Krajinka na zavírání* je pozdější a dojemnou záležitostí. Na trojúhelníkovitém čepu, který se zasouvá do další ze čtyř částí rámu, je namalovaná malinká trojúhelníkovitá krajinka. Steklík ji v dokumentu ČT Zblízka komentuje a ukazuje, jak funguje. „Tohle je krajinka na zavírání, to se zavře, a zase nemáš nic.”⁷⁴ Steklík, mistr čistého humoru bez vtípu.

(obrazová příloha č. 5)

Dublovky

Steklík dělal dublovky už v osmdesátých letech, například v rámci akce Dublovky v galerii H v Kostelci nad Černými lesy v roce 1987. To je jenom důkaz toho, jak půvabný nápad to je, protože funguje pro tolik odlišných prostředí. O Steklíkových Dublovkách

⁷³ DRÁPAL, Lábus, Vladimír: *Jan Steklík a křivočerný humor bez hranic*. Xantypa, červenec-srpen 2016, <http://www.xantypa.cz/cislo-casopisu/cislo-7-8-16/3070-3/vytvarnik-jan-steklik> (k 15. 3. 2019)

⁷⁴ ČT ART, *Zblízka, Jan Steklík*, česká televize 1998

obecně píše Jiří Valoch: „To jsou kresby, kdy dva hráči sedí proti sobě, první udělá čáru na připravený list papíru, druhý na ni reaguje atd. Celá kresba tedy vzniká jako hra mezi dvěma partnery, různým způsobem reagujícími na to, co zrovna udělal soupeř i na to, co oba již udělali předtím.”⁷⁵ Na tomto principu tedy fungují dublovky, jednak je možné pojmout to jako kreativní zábavu pro děti, ale je také možné pojmout je mnohem vážněji. Ukázkou takového pojetí jsou dublovky s Annegret Heinel.

Uprostřed hrubého ručního papíru lehounká rovná linka tužkou. Na ní pár bodů, a z nich vycházejí na jednu stranu linky Steklíkovy, a na druhou Annegretiny. Jsou na jednom papíře a vycházejí ze stejných bodů, a jejich smysl není lišit se, jak by se mohlo zdát. Jsou si na jednu stranu příbuzné, a nejen příbuzné, jsou dvojjedinou linkou, která se vydala oběma směry, Steklík a Heinel. Zdá se mi, jako by vnímání svobody očima Steklíka i Heinel bylo tak podobné, že linka je takhle spokojená, nevadí jí ten předěl uprostřed ani celková rozpolcenost mezi dva světy. Vine se, ale nevine se sama, odkaz Steklíka a Heinel je v ní silně cítit, není to Kleeho tečka, která si vyšla na procházku, je to výtvarná čistota, minimalismus a koncept. Je to dráha řízená svobodnou myslí, proud pramene bez hranic, fluxus. A současně je to neskutečně estetická a povznášející lehkost. Není to předěl v půlce čáry, je to počátek dvou směrů, linka potom končí ve volném a nekonečném éteru papíru.

Nepřidávám sem fotografii, protože není možné ji pořídít. Důvodem je subtilnost a křehkost kresby na obrovském formátu hrubého ručního papíru, díky tomu při zabrání celého papíru kresba není vidět. A je dobře, že to tak je. Podle mě mají tyto konkrétní dublovky ze všech věcí, které Steklík dělal, nejbliže k absolutnímu krásnu.

Fluxus

„Ve Fluxu se nikdo nepokoušel dojítí souhlasného názoru o cílech a metodách.”⁷⁶

Fluxus je hnutí, které vzniklo v Americe v roce 1961, tedy v podstatě ve stejnou dobu jako KŠ (1963), a bylo ve svých myšlenkách v mnoha ohledech podobné tvorbě KŠ i osobní tvorbě Jana Steklíka. Jednalo se o hnutí, které nemělo moc dobře uchopitelný program, jelikož bylo, stejně jako KŠ, spíše ne-uměleckým hnutím. Jedním z rysů bylo právě výše zmiňovaná slova, která použila Věra Jirousová, mazání hranice mezi uměním a životem a defetišizace uměleckého artefaktu. To je významná shoda v popisu tvorby KŠ, Steklíka a

⁷⁵ VALOCH, Jiří: Text z kat. výst. *Annegret Heinel, Ben Patterson, Jan Steklík*. Státní zámek Opočno, Zámecká galerie, 1999, bez paginace

⁷⁶ BRECHT, George: *Something about Fluxus*, 1964

Fluxu. Jindřich Chaloupecký v eseji zabývající se Fluxem cituje George Brechta⁷⁷: Jedince, které řadíme k Fluxu, drželo pohromadě něco nepojmenovatelného, uvědomovali si, že hranice umění jsou daleko obsáhlejší, než konvenčně připadají, a navíc nejsou k valnému užítku.⁷⁸ V těchto úryvcích nacházíme úplně ryzí prvky samotného Steklíka, v podstatě se skoro může zdát, že opakuji charakteristiky, které jsem se snažila použít na jeho tvorbu samotnou. Hnutí Fluxus a Křižovnická škola se vyvíjely paralelně, aniž by docházelo k faktické spolupráci. To se mění v devadesátých letech, kdy začíná Steklík spolupracovat s jedním ze zakládajících členů hnutí Fluxus, Američanem Benem Pattersonem, a také s německou výtvarnicí, Annegret Heintl.

Spolupráce s Annegret Heintl a Benem Pattersonem

S Německou výtvarnicí Annegret Heintl začal Steklík spolupracovat v roce 1996. Annegret Heintl se narodila v německém městě Bonnu v roce 1946, věnuje se malbě, tvorbě koláží, instalací, objektů, videoartu, performance⁷⁹ a vizualizaci hudby. Od vystavování svých vlastních věcí na společných výstavách přešli rychle ke společné tvorbě a projektům.⁸⁰ Ukázkou společné práce Jana Steklíka a Annegret Heintl je například výstava, kterou uspořádali ve čtyřech, ještě s Karlem Neprašem a Benem Pattersonem, *Zusammenflüsse und Quellen, Soutoky a prameny* v Kolíně nad Rýnem. Pro tuto výstavu Steklík s Annegret Heintl vytvořili společný projekt, *Instantní voda z Rýna, Instantní voda z Vltavy a Instantní soutok Rýna s Vltavou*. Jedná se o tři igelitové sáčky s práškem, v tom třetím, soutokovém, je prášku dvakrát víc. Je to jednoduchá instalace, která kolem sebe ale metá konotace několika směry, a současně obsahuje i všudypřítomnou Steklíkovu lyričnost a hravost. Jsou to řeky, na kterých žijí, je to narážka na umělou a v podstatě reálně neexistující oficiální kulturu, je to romantika oprostěná od zažitých atributů, je to upozornění na celkovou nebezpečnost instantních věcí, jejichž absurditu dostatečně nevnímáme.⁸¹

⁷⁷ George Brecht byl americký konceptuální umělec a avantgardní skladatel, který byl významný pro utváření myšlenek hnutí Fluxus. (pozn. aut.)

⁷⁸ BRECHT, George: *Something about Fluxus*, 1964

⁷⁹ performance – od happeningu se liší tak, že nevyžaduje fyzické zapojení diváka, diváci nejsou nutně aktéry děje. Jedná se více o vystoupení určitého subjektu, který vystupuje před publikem, čili vnější podobnost s divadlem je větší, ale rozdíl je v tom, že smysl nebo sdělení si musí v maximální možné míře divák performance interpretovat sám. (http://www.artsllexikon.cz/index.php?title=Um%C4%9Bn%C3%AD_ak%C4%8Dn%C3%AD (k 2. 5. 2019))

⁸⁰ CZERES, Josef. Text v katalogu k výstavě *Jan Steklík & Karel Nepraš Annegret Heintl Helena Wilsonová*, Městské muzeum Česká Třebová, tisk: H.R.G. Litomyšl, 2013. ISBN 978-80-904276-5-5, str 7.

⁸¹ VALOCH, Jirí: Text v katalogu k výstavě *Soutoky a prameny*, Kolín nad Rýnem, galerie Kunst Keller Klingelpütz, 2001, bez paginace

Další ukázkou spolupráce s Annegret je akce z devadesátých let, na jejíž myšlenku se společně podíleli, a tou jsou *Závody stromů*. Annegret vytvořila obálky, které si účastníci závodu přivázali na hrud', a Steklík se skupinou závodníků šli na kraj lesa. Za melancholického hudebního doprovodu houslí v podání Karla Nepraše a klarinet Vráti Brabence, se závodníci s obálkami přivázanými na břicho rozeběhli do jeho útrobu. Když doběhli doprostřed, vybral si každý z nich jeden strom a na něj přivázali papír s číslem, které bylo v jeho obálce, a které dosud nespatriili. Strom s číslem 1 vyhrál. Jiný přístup ke sportu, jak říká Steklík.⁸² Je tam komunikace s přírodou, konceptuální hra, zapojení diváka/účastníka závodu, lehkost, naprosto steklíkovská, ale zároveň je spoluprací s dalším umělcem.

Spolupráce se Benem Pattersonem má svůj počátek rovněž v devadesátých letech a je řízena přirozeným napojením Steklíkova a Pattersonova přemýšlení a vnímání. Je to velmi pestrá spolupráce i z toho důvodu, že Pattersonův background se výrazně liší od Steklíkova. Benedikt Patterson studoval kontrabas a filmovou režii na Univesity of Michigan a byl, jak bylo řečeno, jedním ze zakládajících členů legendárního hnutí Fluxus. Ale mají i mnoho společných rysů, Patterson ani Steklík neuznávají hranice v umění, oba ruší z fetišizovaný umělecký artefakt. Patterson tyto dva rysy odvádí ještě dál od hranic a od artefaktu než Steklík. Ve svojí tvorbě pro tyto záměry často používal kýčovitě objekty, hodně se věnoval performance, ve kterých jako performer sám vystupoval. O svojí tvorbě říká, že používá velice rozdílné materiály a objekty, mohlo by se zdát, že i jeho témata jsou takto rozdílná. Skutečnost je ale taková, že všechny jeho práce se zabývají jedním důležitým tématem, a to procesem lidského myšlení.⁸³ Je to tedy mnoho shod a mnoho odlišností, a díky tomu jejich spolupráce rozhodně stojí za pozornost, zaslouží si jí ale více než odstavec v bakalářské práci, proto se jí tady nebudu nadále zabývat a nechám si propojení Steklík - Heintl - Patterson - John Cage na práci diplomovou, která pravděpodobně ponese název Steklík a Fluxus.

Z období devadesátých let patří také za zmínku *Prádelna*, happening, který Steklík uskutečnil v Brně v roce 1996 s Marianem Pallou. Zapůjčili si necky, valchu, galoše a zástěru, a ve veřejném prostoru prali prádlo všem, kteří chtěli. V katalogu, který k akci vyšel, jsou jména všech účastníků, a k nim také popis kousku oblečení, který si nechali od pánů vyprat. V seznamu účastníků můžeme najít například takové položky jako: Dalibor

⁸² ČT ART, *Zblízka, Jan Steklík*, česká televize 1998

⁸³ PATTERSON, Benjamin, Paříž 1961 (Tato slova uvádí Jiří Valoch v textu v kat. výst. *Annegret Heintl, Ben Patterson, Jan Steklík*. Státní zámek Opočno, Zámecká galerie, 1999, bez paginace)

Chatrný⁸⁴, hnědá ponožka s dírou nebo Adriena Šimotová⁸⁵, bílomodrý kapesník, a pak také, v této práci často citovaný výtvarný teoretik: Jiří Valoch, oranžovo-hnědé, pruhované trenýrky.⁸⁶

Partitury

„Partitury Jana Steklíka zachycují vypalování hudby.”⁸⁷

Asi v devadesátých letech se Steklík začíná věnovat záležitosti propojené s hudbou, a tou jsou partitury. Je to opět hra významů, jednak se jedná o explicitní odkazovost na hudbu, která je obsažena v použití notového papíru. Ale tento explicitní odkaz je něco, co běží někde na pozadí, těžiště je jinde, je to totiž také hra s grafickým rozměrem notového zápisu - pět linek - pruh prázdná - Steklík nepíše skladby, Steklík maluje obrazy, a proto se objevuje nejenom možnost nechat promlouvat ten pruh prázdná, ale taky se může tohle rozdělení ignorovat, může promlouvat, můžeme vědět, že tam je, ale notová osnova nemusí žádným způsobem ovlivňovat, kam bude co nakresleno.

„...notová osnova, jednoduchý systém pěti linek, tedy geometrická konstrukce sui generis a zároveň metaforický odkaz ke světu hudby jako takovému...”⁸⁸ Steklík dělal partitury, tak jako všechno, ve stovkách variací. Nacházíme *Propalované partitury*, citlivě propálené opět sirkou nebo *ošetřované partitury*, které vlastně vycházejí z propalovaných, akorát jsou na těch nejzraněnějších místech ošetřeny malinkým křížkem z béžové náplasti, *ptačí partitury*, kde nad notovými osnovami a mezi nimi prolétávají hejna ptáků, kteří se svými poletujícími těly jasně vymezenými v prostoru nejvíce podobají notám. V roce 2015 Vladimír Lábus Drápal ve svém nahrávacím studiu Guerilla Records nahrál zhudebněné Steklíkovy partitury.

(obrazová příloha č. 6)

⁸⁴ Jeden z průkopníků konceptuálního umění u nás, zároveň jeden z našich nejvýznamnějších konceptuálních umělců (pozn. aut.)

⁸⁵ Rovněž jedna z našich nejvýznamnějších výtvarnic (pozn. aut.)

⁸⁶ Seznam účastníků z brožurky vydané k happeningu *Prádelna*, Marian Palla & Jan Steklík. Galerie U dobrého pastýře, Brno, 11. 11. 1996, bez paginace

⁸⁷ GUZIUR, Jakub: *Jedna věta*. Praha: Revolver Revue, 2019. ISBN 978-80-87037-98-0, str. 24

⁸⁸ VALOCH, Jiří: Text z kat. výst. *Annegret Heintz, Ben Patterson, Jan Steklík*. Státní zámek Opočno, Zámecká galerie, 1999, bez paginace



J.S. Ošetřované partitury, nedatováno⁸⁹

Od devadesátých let Steklík často spolupracuje s dalšími umělci, konkrétně na partiturách spolupracoval například se slovenským konceptuálním umělcem, Monogramistou TD,⁹⁰ ale nejdůležitější projekt spolupráce v rámci partitur byla opět spolupráce s Annegret Heinl. Annegret Heinl je taky umělkyní s dlouhodobým zájmem o hudbu, takže se, stejně jako Steklík, věnovala vizualizaci hudby již před jejich spoluprací. A tak strávili společně osm dní ve Steklíkově ateliéru v Ústí nad Orlicí, poslouchali Mahlera a vizualizovali do notových osnov Mahlerovu hudbu. Byl to projekt vytvořený přímo pro výstavu v Jihlavě *Partitury pro Gustava Mahlera*, která proběhla na přelomu roku 2017 a 2018. Bohužel se Steklík zahájení této výstavy už nedožil.

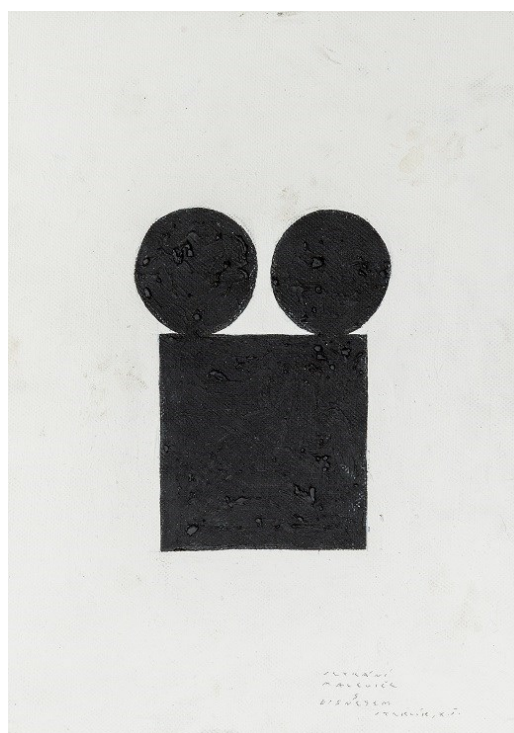
Setkání

Steklíkova tvorba ve mně neustále vzbuzuje překvapení díky spojení dvou přístupů, které bych dohromady nečekala. Těmi dvěma přístupy myslím jsou, za prvé volný proud vývoje, který svojí tvorbě Steklík nechává. Číhání na zázrak nápadu, na záblesk vytanuvších

⁸⁹ Foto: Anna Roubalová

⁹⁰ Slovenský konceptuální umělec (nar. 1947)

spojitostí.⁹¹ Za druhé je tu ale přístup postmoderní – nacházíme několik odkazů k vývoji moderního umění a parafráze zlomových děl, které jeho dílu dávají úplně jiný charakter, než by se mohlo zdát podle popisu prvního přístupu. Do jeho díla se tím dostává exkluzivita, díky které formát jeho tvorby přesahuje hranice nejen České republiky. Je to geniální a výjimečná kombinace, protože v sobě zachovává autentického Steklíka, kterého lehoučkou a nenápadnou linkou napojuje na celosvětovou uměleckou sféru. Tento princip nacházíme například v sérii vzniklé po roce 2000, *Setkání Maleviče s Disneym*, který vytvářel v posledních letech svojí tvorby, můžeme na něm vidět odkaz na slavný a průlomový Malevičův obraz Černý čtverec z roku 1915, kterému se v dějinách umění přikládá významná role pro vývoj moderního umění. Toto velevážné pojetí Steklík svým humorem ironizuje, a posouvá ho pro tento okamžik zpátky do role prostě černého čtverce⁹², na který přidává dva menší černé kruhy, což dohromady okamžitě u každého diváka vtipně asociuje s disneyovskou postavičkou. Je to steklíkovská hra s významy, ovšem v tomto případě ne s významy z běžného života, ale s významy v rámci dějin umění.



J.S. Setkání Maleviče s Disneym, po r. 2000⁹³

⁹¹ FRIČ E., Jaroslav: *Janu S.*, v Brně, 7. října 2008, bez paginace

⁹² Takto svůj černý čtverec pojímal i Kazimír Malevič v roce 2015, ale postupem času se ve společenském vnímání na tomto díle začala silně projevovat z fetišizovanost uměleckého artefaktu. (pozn. aut.)

⁹³ <http://www.dum-umeni.cz/cz/vystavy/detail/id/385> (k 7. 5. 2019)

Na téma setkání Steklík vytvořil mnoho děl, některá se tak přímo jmenují, například *Moje setkání s Disneym a Arcimboldem* (po r. 2000), tady Steklík vtipně, minimalisticky a zakódovaně zprostředkovává toto setkání. Stopou Disneyho je hlava Mickey Mouse, která ale směrem nahoru plynule přechází v jablko, odkaz na Arcimboldovy renesanční portréty z ovoce, a tento obraz je vyplněný Steklíkovým uhlím. Je to komunikace s Disneym a Arcimboldem naprosto unikátním komunikačním kanálem, který pro ně Steklík vytvořil. v souvislosti s Fluxem je třeba zmínit taky Steklíkovy *Kravaty, houby pro Johna Cage*, houby proto, že John Cage byl vášnivý mykolog, kravaty, které jsou součástí houby jako její noha, jako odkaz na to, že Cage údajně často nosil kravatu, a v konkrétním provedení pak Steklík buď klobouk, nebo nohu-kravatu houby často vyplňuje svým uhlím.

(obrazová příloha č. 7 a 9)

Potom ale fenomén setkání používá i více skrytě, a tím myslím setkávání svých vlastních nápadů. Celkově objevujeme v jeho tvorbě pravidlo, že když na něco přijde, rozvíjí to, variuje, odkazuje na konkrétní díla nebo umělce, často cituje sám sebe, ale vždycky v rámci nového směru, který objevil. Lze uvést mnoho případů, ale napadá mě například ten, kdy Steklík „nechal setkat“ svůj nápad na *Smutek bílého papíru*, tedy tlustou černou čáru přes pravý horní roh bílého papíru a *Sřih na krajinu*. Namísto černé tlusté čáry přes pravý roh nacházíme přerušovanou tenkou linku, na které rostou stébla trávy. To je ilustrační příklad Steklíkovy hry v odkazování na svoje předchozí nápady. Tento druh odkazování a kombinování po hlubším zkoumání a přemýšlení najdeme skoro v každém jeho díle. S postupem času je těchto odkazů logicky víc a víc.

To podle mě svědčí o konzistentnosti jeho tvorby, a odpovídá to již citovanému výroku Karla Nepraše, že se to „nedere nikam za žádnou cenu“. Steklíkovi se nápady v hlavě líhnou pečlivě, nechaoticky, a pak je taky nechaoticky a pečlivě ztvárňuje. Jeho tvorba je členitá, ale bez výjimky se ubírá po jemné a hravé steklíkovské lince, v rámci které se dá za komunikovat za použití minimálních prostředků.

Kromě všech zmíněných proudů, které Steklík vymyslel a kterým se věnoval, tvořil například také *stamp art*, čili razítka, jako příklad uvedu jeho razítko, které zanechává dvě v řádku napsaná slova *kulaté razítko*. Jsou to konceptuální hry s myslí a vnímáním diváka. Věnoval se taky keramice, například ve spolupráci s Evou Jůzovou, tvorbě steklíkovsky humorných objektů, jako například *Erotická hrací kostka* (odkaz na obr), *mail artu* a *Projektu kosmického pivovaru* a dalším projektům.

ZÁVĚR

Nebyl to můj původní záměr, hledat ve Steklíkově tvorbě jednotící rysy, ale v průběhu psaní této práce jsem zjistila, že Steklíkovu tvorbu celkově, a to jak napříč časem, tak všemi záběry jeho tvorby, prostupuje několik fenoménů. S potěšením jsem zjistila, že tyto rysy je možné docela dobře pojmenovat, aniž by se to snad Jana Steklíka dotklo. Steklíkuv vzdor vůči kategoriím, nebo spíš jejich úspěšné mazání, které je právě jedním z těchto rysů, mi tento záměr lehce komplikuje, ale budu se snažit napsat to tak, aby to bylo snad i pro Steklíka v pořádku. A já sama bych taky samozřejmě nechtěla rozbíjet jakoukoliv steklíkovitost.

Koncept. Je to tvorba plná významů a myšlenek, a v nich má svoje těžiště, proto je možné v podstatě jedno dílo oblékat do různých hávů, obsah se prodere skrze jakoukoliv formu. Tím myslím například převedení nápadu *Smutku bílého papíru* na *Smutek bílého sněhu* - nezáleží na formě, jakou je koncept díla podán, ale na myšlence, konceptu samotném. Že je Steklík mistr formy, ve smyslu precizní kresby, je neoddiskutovatelný fakt, ale je to něco, co dává na odiv jenom občas, jako by to skoro bylo něco navíc, umělecká kvalita jeho tvorby spočívá mnohem více v jeho inteligenci, humoru, něžnosti, vzdělanosti, nekonečné hravosti.

Hudba. Důležitým faktem, je Steklíkova láska k hudbě, kterou poslouchal při tvorbě většinu času, nejradši měl jazz. Martin Klimeš v textu k výstavě *Kravaty, houby pro Johna Cage* píše, že Steklík jednotlivé kravaty rozpohybovává v rytmu jazzu,⁹⁴ je to možná odvážná interpretace, ale zároveň se jí nelze bránit. Je pravda, že série desítek houbo-kravat se kus od kusu liší svým výrazem, a to nejen díky použití odlišných výtvarných prostředků, ale i svou taneční pózou. Další významnou hudební láskou je Gustav Mahler, kterému zase Steklík věnuje mnoho ze svých partitur. Partitury celkově jsou ukázkou silné inspirace hudbou. Dalším důkazem jeho lásky k hudbě je nesčetné množství CD v jeho ateliéru.

Zpochybňování z fetišizovaného uměleckého artefaktu. Nejzřejmějším příkladem jsou podle mého názoru Steklíkovy konceptuální hry, jeho zamalovánky, nastřihovánky a další. Steklík tam úplně přímo dává umělecký artefakt k dispozici divákovi, a dokonce už v názvu říká, co s ním divák má udělat, a tím ho zničit. A právě ta z fetišizovanost uměleckého artefaktu, kterou máme všichni naučenou, způsobuje, že to nikdo neudělá. Další věcí je samozřejmě to, že to Steklík nemyslí vážně, počítá s tím, že to nikdo neudělá, jde tam o napětí mezi tím co divák má a vlastně nemá, chce a vlastně nechce udělat. Na druhou stranu,

⁹⁴ KLIMEŠ, Martin: Text v katalogu k výstavě *Kravaty, houby pro Johna Cagea*. Galerie Albertovec, Štěpánkovice, 2009, bez paginace

myslím si, že kdyby se někdo odvážil vystříhat si jeho stébla trávy a skutečně si z nich udělat kupku sena, byl by Steklík potěšen.

Mazání hranice mezi uměním a životem můžeme úplně průzračně vidět na jeho křížovnicení, celá KŠ je založená na tomto mazání, přibližování umění k životu, jak nejbliž je to možné. Další ukázkou jsou Steklíkovy land artové akce a happeningy, kde nejde jenom o mazání, ale celkově o propojení umění a života. Je to ale prvek, který je obsažen ve všech jeho pracích, od *ošetřovaných zapalovánek*, kde i onen propálený umělecký artefakt, který reprezentuje „umění“ a je vzdálen od života, ošetří Steklík malinkou náplastí, což poukazuje na vnímání propáleného papíru okem žijící bytosti, až po *setkání Maleviče s Disneym*, kdy z fetišizovaný Malevičův černý čtverec bere jako obyčejný obrázek černého čtverce, ke kterému se úplně obyčejně dají přimalovat dva kruhy.

Také *hravost a závažnost současně* je všudypřítomným rysem. Hravost, myslím, není nutné vysvětlovat, ale onou závažností myslím uměleckou hodnotu, kterou Steklíkovy věci na první pohled mají. Je to v síle jeho konceptů, které posouvají konkrétní výtvarný dílo někam o hodně dál za ten „artefakt“, který vidíme. Dá se to podle mého dobře demonstrovat na jeho dublovkách, kde jsme svědky velké porce hravosti, sám princip tvorby se podobá dětské hře, koneckonců, Steklík dublovky vytvářel i s dětmi na dětském dni, ale současně se tam odehrává něco skrytého, co spolu beze slov a vysvětlení prožívají účastníci konkrétních dublovek. Reagují na sebe, musí se vcítit do charakteru toho, co tam nakreslil druhý člověk, je potřeba intenzivně vnímat, nejsou tam vyřčená pravidla, podle kterých se hraje. A nejen proces má tento hravě závažný charakter, hravě závažný charakter má i výsledek tohoto procesu. Nejsou to jen dublovky, je to obsaženo skutečně úplně ve všem, co Steklík vytvořil.

Posledním rysem, který zde zmíním, a který se týká spíše Steklíka jako osobnosti, je ignorování a mazání kategorií. Steklík neměl rád kategorie jakéhokoliv druhu, to je taky asi důvodem, proč se dokázal bavit s každým, neměl předsudky, které jsou spojené s kategorizováním. Hlavně neměl rád kategorie ve výtvarném umění, a taky pečlivě pracoval na tom, aby bylo umění KŠ nezařaditelné, aby to bylo spíš neumění.⁹⁵ Tvořil si po steklíkovsku a vůbec mu nezáleželo na tom, do jakého uměleckého směru by ho někdo zařadil. Steklík, věčný outsider českého výtvarného umění, jak píše Magor.⁹⁶

⁹⁵ BLABOLILOVÁ, Eliška: *Křížovnická škola čistého humoru bez vtipu a její neumění*. Bakalářská diplomová práce. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta. 2011. s. 1

⁹⁶ JIROUS M., Ivan: *Zpráva o činnosti Křížovnické školy*, 1972

Zvláštní odstavec v závěru věnuji Steklíkově land artu a happeningům, které vnímám jako velice významnou součást jeho tvorby. Pokusím se o zasazení land artové tvorby do kontextu celého jeho díla. Domnívám se totiž, že otevřený prostor, konkrétně přírodní krajina, je pro Steklíkovy nápady ideálním prostředím. Steklíkovo pojetí umění je tak otevřené, že realizace v otevřeném prostoru se zapojením diváků je vlastně naprosto logickým vyústěním. A velice zajímavá je i cesta, kterou k land artu a akčnímu umění jako takovému došel. To shrnuje citovaný výrok Duni Slavíkové, že Steklík přirozeně převádí svoje nápady, které realizoval na papíře, do krajiny – smutek bílého papíru se objevuje jako smutek bílého sněhu apod., tyto akce z počátku sedmdesátých let jsou ještě poměrně výrazně vázané na výtvarné pojetí, už jenom proto, že z něj přímo vycházejí, ale i celkovým charakterem, který je vidět, i když neznáme výtvarný základ těchto akcí. U smutku bílého sněhu je výtvarný přístup naprosto evidentní, černý pruh zářící na bílém sněhu, navíc tam ještě nejde o přímou participaci diváka na realizaci akce. Jinak je tomu u *Letiště pro mraky*, které už je závislé na účasti diváků/participantů, jinak by nebylo možné akci provést. Současně se ale v *Letišti pro mraky* jako zásadní objevuje výtvarný prvek, a to bílé mraky z balícího papíru, rozprostřené po louce, to je estetický moment, který Steklík nechává výtvarně promlouvat sám za sebe. Stejně tak ošetřování stromů, bílý pruh na stromě funguje v krajině „i pouze“ esteticky. Proti tomuto typu výtvarně-land artových akcí stojí akce z let devadesátých, které už se plně odevzdávají potenciálu happeningu, je možné, že to je dáno Steklíkovou spoluprací s Annegret Heinl a Benem Pattersonem v této dekádě. Steklík mohl konfrontovat svoje myšlenky se západním pojetím, ve kterém se od poválečné doby líhl přístup, kde je méně výtvarna a více konceptu a přímého zapojení lidského těla. Na mysli mám například *Závody stromů* nebo happening *Prádelna*. To jsou akce, které nejen, že pracují s účastí diváka, ony jsou na ní postavené, nejedná se o výtvarnou stopu, jedná se o naprosté smazání hranice mezi uměním a životem, je to hra se společenskými rolami a paradigmaty, vytvoření umění jeho prožitím. *Závody stromů* sice stejně jako *Ošetřování stromů* končí omotáním kmenu stromu „jakýmsi bílým pruhem“, ale je v tom zásadní rozdíl. Zatímco u *Ošetřování stromů* se jednalo o čistý pruh, který promlouval tak, jak byl, u *Závodů stromů* se jednalo o cedulku s číslem, která byla nositelem vítězného pořadí stromů, jde tam o konkrétní myšlenku, která v mysli diváka rozpoutává například přehodnocování dosavadního pojetí umístování se v nějakém pořadí a podobně.

Steklíkovy akce jsou sice téměř ve všech případech kombinací land artu a happeningu, ale dalo by se říci, že jeho akce ze sedmdesátých let v sobě mají více z land artu a méně z happeningu, a jeho akce ze let devadesátých naopak. V akcích ze sedmdesátých let je velmi významná estetická složka, citlivý výtvarný zásah do krajiny, zatímco v akcích z let

devadesátých je na prvním místě zapojení diváka a důraz na účastníky celkově, dokonce se například v happeningu *Prádelna* Steklík posouvá do role performerera.

Psaní této práce pro mě byl dobrodružný a naplňující proces. Jedním z důvodů je, že Steklíkova tvorba je neuvěřitelně rozmanitá, plná nápadů a esteticky krásných momentů, a díky tomu je naplňující i její zkoumání. Druhým důvodem je úžasná věc, která mě při psaní potkala, a to je seznámení s Marií Steklíkovou, která mi poskytla celý Steklíkův ateliér v Ústí nad Orlicí ke zkoumání jeho tvorby, psaní i spaní. Strávila jsem u Marie tímto způsobem poměrně dost dní, a vnímám, že to mojí práci výrazně posunulo blíž ke Steklíkově tvorbě, a také ke Steklíkovi. Marie mi o něm hodně vyprávěla, a ráda bych něco z toho zmínila.

Steklík měl dar spojovat lidi a byl schopen se bavit s každým, od teenagerů po dědkovité štamgasty v ústeckoorlických hospodách. Marie mi vyprávěla jeden příběh, který tady zmíním jako ilustraci Steklíkovy schopnosti spojovat lidi. V Ústí nad Orlicí je hospoda, kam (mimo jiné) Steklík rád chodil, a vždycky se k němu sesedávalo celé osazenstvo. Díky Steklíkovi to tam fungovalo dohromady. Poté, co Steklík zemřel, si majitel hospody všiml smutné skutečnosti, že osazenstvo hospody se rozptýlilo po místnosti a baví se pouze v malých uzavřených skupinkách. Zmizel pojící prvek a lidi to bez něj neumí, hospodu to prý hodně změnilo. Další Steklíkův rys, který s tím souvisí, je, že hospoda pro Steklíka nebyl ztracený čas. Bylo to pro něj místo tvořivosti, místo bez hranic, a zároveň tak blízko obyčejnému, tak blízko životu. Steklík necestoval, nepotřeboval to, bavil ho život sám o sobě, a ve svých nápadech navíc dalece překračoval hranice nejen České republiky, ale i Evropy.

Pil moc rád pivo, pěstoval jarní kytičky, poslouchal hlavně jazz, na stáří si pořídil desítky sak, košil a kravat, měl rád cizince a kočky, každý den kreslil, sršel čistým humorem bez vtípu, ve *Snu noci svatojánské band* hrál na triangel a říkal, že vono se to kreslí tak nějak samo, že on jenom pohybuje tou rukou...

Na úplný závěr se ještě vrátím k úvodu práce, kde jsem použila větu: „Nakonec i tento způsob a charakter ryze individuálního přístupu k intimním polohám výtvarného vyjádření se obloukem opět váže na programová prohlášení KŠ.” Věřím, že před přečtením práce byla tato věta možná neuchopitelná, ale také věřím, že teď už je jasnější, proč je pro tuto práci zásadní. Věta vyjadřuje skutečnost, že Steklíkova individuální, intimní tvorba se na KŠ *explicitně neváže* (pomineme-li Steklíkův podpis, který obsahuje zkratku KŠ), ale přesto v sobě naprosto osobitým, steklíkovským pojetím obsahuje „programová prohlášení KŠ”. Největším takovým prohlášením KŠ je její název, „čistého humoru bez vtípu”, jak jsem

v práci několikrát zmiňovala, Steklík je sám o sobě mistrem v této oblasti. Stejně tomu tak je u boření hranice mezi uměním a životem, tento rys se u KŠ objevuje ve všech jejích aktivitách, úplně jednoznačně a jednoduše ho můžeme vidět na tom, že se většina jejího působení odehrávala v hospodách. Zpochybňování z fetišizovaného uměleckého artefaktu je v KŠ dalším zcela přirozeným rysem, lze ho najít například na pokreslených pivních táccích, hospodských účtenkách, pivních vzorcích odlitých do pryskyřice (kde se jedná spíš o fetišizaci neuměleckého, ale je to stejná hra), recesistická činnost kapely SNSB a mnoho dalších aktivit. Jedná se vlastně o obecný princip jednak Steklíkovy tvorby, a jednak tvorby jako takové. Nejdřív se s něčím ztotožnit, myšlenkově, principiálně, esteticky či jinak, následně se vůči tomu určitým způsobem vymezit a hledat si vlastní uměleckou cestu, která se však nemusí prvotním impulsům zpronevřit.

A tak je Steklík jak panem spoluředitelem Křižovnické školy čistého humoru bez vtipu, tak Honzou Steklíkem.

Seznam použitých zdrojů

Seznam použitých zdrojů

1. BLABOLILOVÁ, Eliška: *Křižovnická škola čistého humoru bez vtipu a její neumění*. Bakalářská diplomová práce. Brno: Masarykova univerzita, Filosofická fakulta. 2011.
2. BRECHT, George: *Something about Fluxus*, 1964
3. BRIKCIUS, Eugen: *Odešel výtvarník a humorista bez vtipu*. Lidové noviny, 13. 7. 2017
4. CHALUPECKÝ, Jindřich: *Tiha doby: Stati o časových souvislostech a situacích kultury 1968-1988, esej Potřeba bdělosti*. Olomouc, Votibia: 1997. ISBN 80-7198-175-3.
5. CZERES, Josef. Text v katalogu k výstavě *Jan Steklík & Karel Nepraš Annegret Heint Helena Wilsonová*, Městské muzeum Česká Třebová, tisk: H.R.G. Litomyšl, 2013. ISBN 978-80-904276-5-5.
6. DRÁPAL Lábus, Vladimír: *Jan Steklík*, Voknoviny, prosinec 2015
7. DRÁPAL, Lábus, Vladimír: *Jan Steklík a křižovnický humor bez hranic*. Xantypa, červenec-srpen 2016
8. FOSTER, KRAUSS, BOIS, BUCHLOH, JOSELIT, *Umění po roce 1900: modernismus, antimodernismus, postmodernismus*. Praha: Slovart, 2015. ISBN 978-80-7391-975-7.
9. FRIČ E., Jaroslav: *Janu S.*, v Brně, 7. října 2008
10. GUZIUR, Jakub: *Jedna věta*. Praha: Revolver Revue, 2019. ISBN 978-80-87037-98-0.
11. JIROUS I., Martin: Voknoviny, 1980
12. JIROUS M., Ivan: *Zpráva o činnosti Křižovnické školy*, 1972
13. JIROUS, I., Martin: *K.Š. Křižovnická škola čistého humoru bez vtipu*, Galerie moderního umění Hradec Králové, Středočeská galerie Praha, 1991
14. JIROUSOVÁ, Věra, text Jiřího Hůly v kat. k výst. *Křižovnická škola čistého humoru bez vtipu*. Praha, Dox. 2012
15. JIROUSOVÁ, Věra. Text v kat. k výst. *Informální kresby a koláže Jana Steklíka*, Středočeská galerie Praha

16. JIROUSOVÁ, Věra: *K.Š. Křižovnická škola čistého humoru bez vtipu*, Galerie moderního umění Hradec Králové, Středočeská galerie Praha, 1991
17. KLIMEŠ, Martin: Text v kat. k výst. *Kravaty, houby pro Johna Cagea*. Galerie Albertovec, Štěpánkovice, 2009
18. KROUTVOUR, Josef: Text v kat. k výst. *Rudolf Němec*, Mělník, 1977, str. 2, Galerie ve věži
19. Katalog k výstavě *Annegret Heinl, Ben Patterson, Jan Steklík*. Státní zámek Opočno, Zámecká galerie, 1999)
20. Seznam účastníků z brožurky vydané k happeningu *Prádelna*, Marian Palla & Jan Steklík. Galerie U dobrého pastýře, Brno, 11.11. 1996
21. SUS, Oleg: Pozvánka na *Výstavu kreseb a koláží pánů ředitelů KŠ Karla Nepraše a Jana Steklíka*, Brno, 1967
22. SUS, Oleg: Text k výstavě v galerii v Havlíčkově Brodě u příležitosti 10. Haškovy Lipnice, 1968
23. Text Duni Slavíkové o putování se Steklíkem po hospodách k výstavě nedožitých Steklíkových 80. narozenin, Ústí nad Orlicí, Malá scéna, 2018
24. VALOCH, Jiří: Text v katalogu k výstavě *Karel Nepraš, KŠ, Jan Steklík, KŠ*, Dům umění Města Brna, 1972
25. VALOCH, Jiří: Text v katalogu k výstavě *Soutoky a prameny*, Kolín nad Rýnem, galerie Kunst Keller Klingelpütz, 2001
26. VALOCH, Jiří: Text v katalogu výstavě *Jan Steklík*, Brno, 1987-1988, Kabinet grafiky
27. VALOCH, Jiří: Text z kat. výst. *Annegret Heinl, Ben Patterson, Jan Steklík*. Státní zámek Opočno, Zámecká galerie, 1999
28. VALOCH, Jiří: Text z katalogu k výstavě *Hry Jana Steklíka*. Minigalerie výzkumného ústavu veterinárního lékařství, Brno, 1977
29. VALOCH, Jiří: Text z katalogu k výstavě *Jan Steklík - Stříhy*. Výstavní síň „Na půdě“, Městské kulturní středisko v Českém Těšíně, 1982
30. Vladimír Borecký, *Odvrácená tvář humoru*, Liberec – Praha 1996.
31. Z rozhovoru Mirka Němce s Janem Steklíkem, Orlické noviny, 16. 9. 2000
32. Ze zápisů v sešitech KŠ, soukromá sbírka. Dosud nepublikováno, první pol. 70. let.

33. ZHOŘ, Igor: Text na plakátu výstavě *Jan steklik-hry*, Blansko, 1989, Galerie v předsálí

Seznam využitých filmových dokumentů

1. České televize: Fenomén underground, *Šmidrové v Křižovnické škole*, 2014
2. ČT ART, *Zblízka, Jan Steklík*, česká televize, 1998

Seznam použitých internetových zdrojů

1. http://sbirky.ngprague.cz/dielo/CZE:NG.P_5327
2. http://www.artmuseum.cz/smery_list.php?smer_id=150
3. http://www.artmuseum.cz/smery_list.php?smer_id=63
4. http://www.artmuseum.cz/smery_list.php?smer_id=70
5. http://www.artslexikon.cz/index.php?title=Um%C4%9Bn%C3%AD_ak%C4%8Dn%C3%AD
6. http://www.artslexikon.cz/index.php?title=Um%C4%9Bn%C3%AD_konceptu%C3%A1ln%C3%AD
7. <http://www.dum-umeni.cz/cz/vystavy/detail/id/385>
8. <http://www.isabart.org/person/214/works>
9. <https://artalk.cz/2018/10/11/jan-steklik-v-dome-umeni-mesta-brna/#pid=40>
10. <https://artalk.cz/2018/10/11/jan-steklik-v-dome-umeni-mesta-brna/#pid=1>
11. https://howlingpixel.com/i-cs/Zby%C5%A1ek_Sion
12. <https://www.artlist.cz/dila/figura-113488/>
13. <https://www.artlist.cz/dila/jan-steklik-propalena-paramusica-110742/>
14. <https://www.pragueauctions.com/nakup-prodej/primy-prodej/rudolf-nemec-1/?id=38-11968&rezerve=1>
15. <http://www.bubinekrevolveru.cz/za-janem-steklikem>
16. <http://www.xantypa.cz/cislo-casopisu/cislo-7-8-16/3070-3/vytvarnik-jan-steklik>
17. <http://rgcr.cz/krizovnicka-skola-cisteho-humor-bez-vtipu/>

Seznam zkratk

KŠ – Křižovnická škola čistého humoru bez vtipu

SNSB – Sen noci svatojánské band

Obrazová příloha

1. Ukázka pivních vzorků
2. Jan Steklík, Snídaně v trávě, nedatováno
3. Jan Steklík, Střih na krajinu, nedatováno
4. Jan Steklík, Tráva, nedatováno
5. Jan Steklík, Čtverce, nedatováno
6. Jan Steklík, Ptačí partitury, nedatováno
7. Jan Steklík, Moje Setkání s Disneym a Arcimboldem, po r. 1900⁹⁷
8. Jan Steklík, Hruška (nastříhovánky), nedatováno⁹⁸
9. Jan Steklík, Kravaty, houby pro Johna Cage, nedatováno⁹⁹

⁹⁷ Foto: Anna Roubalová

⁹⁸ Foto: Anna Roubalová

⁹⁹ <https://artalk.cz/2018/10/11/jan-steklik-v-dome-umeni-mesta-brna/#pid=31> (k 7. 5. 2019)

1. Ukázka pivních vzorků¹⁰⁰



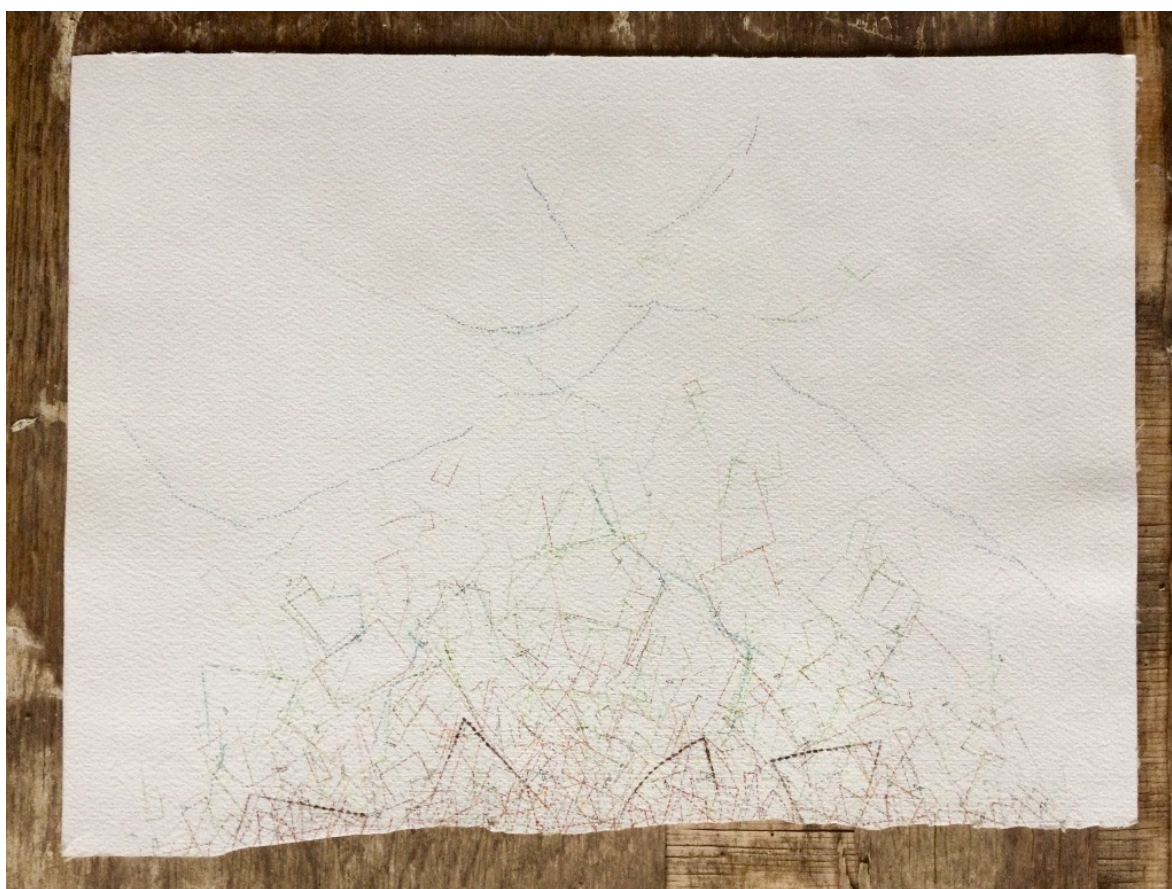
¹⁰⁰ Zdroj: <https://artalk.cz/2018/10/11/jan-steklik-v-dome-umeni-mesta-brna/#pid=40>

2. Jan Steklík, Snídaně v trávě, nedatováno¹⁰¹



¹⁰¹ Foto: Anna Roubalová

3. Jan Steklík, Střih na krajinu, nedatováno¹⁰²



¹⁰² Foto: Anna Roubalová

4. Jan Steklík, Tráva, nedatováno¹⁰³



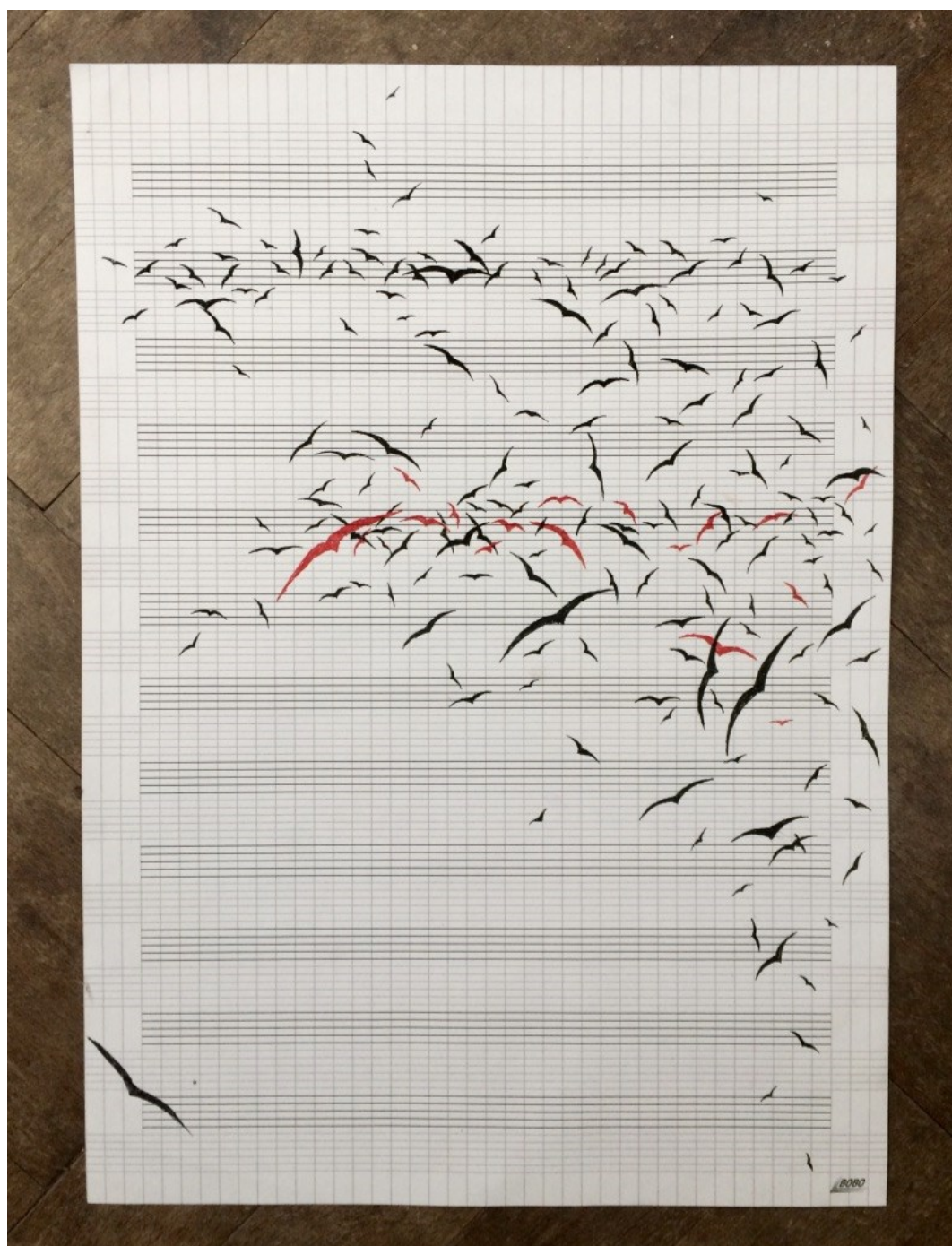
¹⁰³ Foto: Anna Roubalová

5. Jan Steklík, Čtverce, nedatováno¹⁰⁴



¹⁰⁴ Foto: Michaela Dvořáková, zdroj: <https://artalk.cz/2018/10/11/jan-steklik-v-dome-umeni-mesta-brna/#pid=1>

6. Jan Steklík, Ptačí partitury, nedatováno¹⁰⁵



¹⁰⁵ Foto: Anna Roubalová

7. Jan Steklík, Moje Setkání s Disneym a Arcimboldem, po r. 1900¹⁰⁶



8. Jan Steklík, Hruška (nastřihovánky), nedatováno¹⁰⁷



9. Jan Steklík, Kravaty, houby pro Johna Cage, nedatováno¹⁰⁸



¹⁰⁸

<https://artalk.cz/2018/10/11/jan-steklik-v-dome-umeni-mesta-brna/#pid=31> (k 7. 5. 2019)