

u m ě n í

Časopis Ústavu dějin umění

Journal of the Institute for Art History

Akademie věd

of the Academy of Sciences

České republiky

of the Czech Republic

Art 1

LIII / 2005



u m ě n í

Art 1

LIII 2005

aso is sav d in m n

Journal of the Institute for Art History

kademie v d

of Academy of Sciences

esk re liky

the Czech Republic



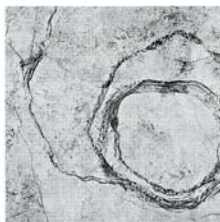
/3



/21



/34



44



/76

L K I L

Ivo Hlobil, **eznáma adona na lv od is ra mi elsk madony kolem le 1340 1345** 1

Eine unbekannte Lowenmadonna vom Meister der Madonna von Michle (um 1340-1345)

Jindřich Vybíral, **arles . . Voyseys or o en esi ns or o ern oravia** 1 1

Zapomenuté projekty Charlese F.A. Voyseyho pro jižní Moravu

Cerardo Brown-Manri ue, **ree o ses in or eas ern o emia y iir and ii ls ein**

Tři vily od Furtha a Muhlsteina v severovýchodních Čechách 1

adislav Kesner ml., **r ivy vn mán . Kra ina**

v ro es áln svi ilo e e na

Archives of Perception: the Landscape in the Processual Scrolls of Miloš Šejn 1

IV IV

Karel Srp, **"I tento dopis mi pošlete zpět..."** "Z korespondence Jana Zrzavého 1 1

P V

Wojciech Marcinkowski, **Silesiaca Bohemiae. Zu den Breslauer Retabeln in Bohmen** 1

Tomáš Winter, **Nebezpečné sousedství Joe Hloucha, mil Filla a surrealisté** 1

VI

avel Kalina, **Alexander Markschies: Icons of Renaissance Architecture** 1

Martin avlí ek, **Marie Schenková - Jaromír Olšovský, Barokní malířství a sochařství v západní části českého Slezska** 1

Jose Vojvodík, **Helena Lorenzová - Tařána Petrasová (ed.), Biedermeier v českých zemích** 1 1

Marie Rakuřanová, **Karel Srp - Jana Orlíková, Jan Zrzavý. - Karel Srp (ed.), Jan Zrzavý. O něm a s ním. Antologie textů Jana Zrzavého a o Janu Zrzavém** 1

Tomáš Winter, **Zita Kostrová, Mikuláš Galanda. - Katarína Bajcurová (ed.), Fulla 2002** 1

Anotace

Z přírůstků uměleckohistorické literatury

Zásady úpravy textů

P edn s rana o álky Miloš Šejn, Bílá skála/ konoše e ail., 15. e en e 1988 k es a p írodnimi pigmenty na papíe, sbírka autora. Foto: Miloš Šejn

r á s rana o álky ose S ek, Maska, 1932 1933 e no 11á fotografie.

Foto ©AnnaFárová, repro: stav dějin um niAV R

Archivy vnímání

Krajina v procesuálních svitcích Miloše Šejna

Ladislav Kesner ml. — PRAHA

ARCHIVES OF PERCEPTION: THE LANDSCAPE IN THE PROCESSUAL SCROLLS OF MILOŠ ŠEJN. Between 1983 and 1989, Miloš Šejn made a set of about 50 processual scrolls. On long rolls of paper or textile, he made impressions of natural surfaces and reworked them with the help of found materials and pigments typical of a given locale. Traditionally, the scroll was considered a material remnant of an 'interaction with the landscape', a record of an event or of a private ritual/dialogue with nature, a typical form of conceptual art. One can, however, interpret them as images of a landscape. In his processual scrolls, Šejn demonstrates that a representation of a landscape that we have 'under us' – the face of the terrain, a representation that originates from touch – is just as legitimate as a classical painting of a landscape. He teaches our senses to perceive the landscape in sculptural terms, unlike the ordinary landscape painting, which offers a view of scenery. The surface of Šejn's scrolls is first and foremost an impression of the horizontal face of the earth, a place of fixation of the building features or natural components that constitute the landscape in question. In addition, it can also represent the position of the individual observer within its frame. The result is a depiction that does not have the illusive quality of mimetic landscape painting, but that, in its way, offers a more complex account of a given place. In his processual scrolls, and in other similar formats (books – folding picture books), Šejn completes the transformation of the way the painting surface depicts a landscape, begun by some of his great predecessors – for example, Daoji (1642–1708) and Caspar David Friedrich. This form of landscape is the result of a very subjective experience. For Šejn, however, the landscape never functions simply as a suitable platform for a metaphorical expression of a metaphysical or religious sentiment, or other intellectual content, as is the case with many modern painters. The essence of his version of *Erlebniskunst* is the natural and complex act of perception, inextricably bound up with its object, the landscape. Šejn's processual scrolls, archives of moments of his perception of the landscape, thus constitute a metaphor for the process of perception and visual consciousness that offers a model of enactive vision.*

I

Do svého prvního deníku z roku 1954 si Miloš Šejn, tehdy sedmiletý, kromě jiného zaznamenal:

„27. června
Byl jsem u Hádku
dívát se na ryby

28. června
Byl jsem na heřmánku

30. června
Díval jsem se
na zatmění slunce...“

A ve fragmentu knihy z téhož roku nacházíme tyto řádky:

„Šídlo hnědé
Šídlo červené
Šídlo modré
Šídlo zelené...“

Čteme-li tyto dětské zápisy retrospektivně, na pozadí alespoň letmé zkušenosti Šejnova díla, napadne nás, že malé dítě v nich nevědomky předznamenalo svůj životní program: život vyplněný díváním se, pozorováním, vnímáním, „ohmatáváním zrakem“, „prohledáním dotykem“, „přimykáním se k viděnému“, nasloucháním, cítěním tváře země a krajiny! A neutuchající, místy snad až obsesivní potřebou takto viděné nějakým způsobem zachytit a fixovat. Schopnostmi smyslového vnímání jsme obdařeni všichni. Avšak zatímco rozdíly v síle a fyzických schopnostech či mnoha mentálních a kognitivních kapacitách, kterými se jednotlivci vzájemně odlišují, lze měřit, kvalita subjektivního vnímání – kromě ryze fyziologických parametrů příslušných orgánů – je neměřitelná, lze o ní uvažovat jen zprostředkovaně, tehdy, zanechá-li stopu v nějakém artefaktu. Rozdíly v kvalitě a intenzitě vnímání však proto nejsou o nic méně reálné. Vzácné jsou okamžiky, kdy vidění, slyšení či dotýkání vytvářejí zvláštní kvalitu vědomí a vyplňují celý horizont daného okamžiku. A jen zcela ojediněle takové vnímání konstituuje podstatnou náplň činného života – tak jak je tomu v pří-



padě Miloše Šejna. Jediným svědectvím je samozřejmě jeho rozsáhlé dílo, na něž můžeme pohlížet jako na obrovský archiv vidění a vnímání, depozitář neschetných okamžiků smyslové epifanie. Tento archiv je svědectvím nejen o kvalitě vnímání, vypovídá především o jeho intenzitě, o Šejnově ojedinělé oddanosti smyslové zkušenosti a o víře ve smysluplnost snahy zachovat a uložit tyto privátní momenty percepce.

Nelze proto přehlédnout ironický paradox toho, jak okolní společnost takto založené dílo přijala: umění Miloše Šejna - dlouholetého vedoucího ateliéru konceptuální tvorby na pražské Akademii výtvarných umění - je typicky charakterizováno přívlastky "akční", či dokonce "abstraktní" a často bývá řazeno mezi "konceptuální umění".² Tedy do uměleckého proudu, kterému je dle ustálených definic společná preference mentální podoby díla před smyslovou zkušeností, které se programově vyhýbá tomu zprostředkovat smyslový prožitek či podobu okolního světa.³ Osud Šejnova díla ve veřejném prostoru - jeho recepce veřejností - takové zařazení ostatně v mnohém potvrzuje. Jeho rozsáhlé dílo je sice uznávané, ale známé jen úzkému okruhu znalců, odborníků a zájemců, pro širší veřejnost zůstává příkladem obtížného, a tudíž nevyhledávaného umění, od něhož si běžný divák udržuje opatrnou distanci.

Paradox obsažený v tomto konvenčním zařazení Šejnovy práce nevypovídá ani tak o selhání umělecko-historického a kritického systému, o povrchní interpretaci či svévolné taxonomii - ostatně jazyk a text skutečně hrají v jeho tvorbě jednu z klíčových rolí a řadu jeho prací lze jistě popsat v rámci konceptuálního či akčního umění. Přesto se nejedná o banální moment. Situování tohoto díla do hranic konceptuálního umění a jeho minimální reflexe veřejností jsou ve skutečnosti významným signálem - poukazují k tomu, jak málo jsme schopni z onoho archivu vidění vytěžit, jsou symptomem neschopnosti současného diváka nalézat v něm kromě otisku myšlenky a uměleckého gesta také věrohodnou, vizuálně bohatou podobu krajiny a přírodního světa. Cílem tohoto příspěvku je právě naznačit, jak by se tento archiv vnímání mohl stát přístupnějším

II

Procesuální svitky (někdy označované též jako procesuální kresby) představují soubor asi 50 děl, vzniklých v relativně krátkém období let 1983-1989. Jako samostatnou skupinu v celku Šejnovy tvorby je lze vydělit spíše na základě jejich formátu: ve většině případů jde o několik metrů dlouhé role papíru či textilu, vzdáleně připomínající dálněvýchodní svitkové obrazy. V použité technice přejímají mnohé z postupů, které Šejn rozpracoval v předcházející době i paralelně se svitky

1/ Miloš Šejn, *Zebín*, detail

9. srpna 1987

prorážení kamenem o kámen, kresba a rotáž gra item, milimetrový papír sbírka autora

Foto: Miloš Šejn

v jiných formátech: dotykových či prstových básních, "autorských knihách" (skicářích), propojujících texty, kresby, nalezené přírodní pigmenty, či v různých akcích a rituálech v přírodním prostředí. Některé ze svitků využívají a rozvíjejí jen jeden z těchto dříve vyzkoušených přístupů, většinou však představují jejich propojení a syntézu.

S rolí papíru (později syntetickou netkanou textilí), hroudou grafitu, tužkou a fotoaparátém se Šejn vydával na obvyklá místa - několik lokalit, na něž se od mládí opakovaně vracel -, která různým způsobem ve svých dílech zpracovával. Jak poznamenává, sama cesta s obrovskou rolí papíru se v některých případech (výstup na Luční horu) stávala nejen metafyzickým, ale i náročným fyzickým zážitkem. Na daném místě (nejčastěji vrchol či lom kopce Zebína u Jičina, břehy Javořího potoka u Velké Úpy v Krkonoších, Borecké skály v Českém ráji, Bílá skála v Krkonoších, Gaderská dolina ve Velké Fatře) role rozprostírá, často je přemisťuje na několik souřadnic v rámci oné lokality. Někdy je přikládá k přírodnímu povrchu a vytváří frotáže či reliéfy, častěji je zpracovává pomocí doneseného grafitu a především nalezených a místně specifických materiálů: hlíny, trávy, mechů, lišejníků, rostlin a pigmentů. Spíše výjimečně připojuje krátké příписy či kresby - orientační linie - na obrazovou plochu. Základní okolnosti vzniku těchto obrazů, zejména použité materiály, ale i charakteristiky událostí, průběžně zaznamenával ve svém deníku a ve většině případů pořizoval i fotodokumentaci situací jejich vzniku, jež nazývá "interakcí s krajinou."

Co je výsledkem této aktivity? Jaký druh artefaktu a zobrazení tak vytvořil? Jak přívlastek "procesuální" napovídá, nemnozí komentátoři Šejnova díla se soustředili především na proces vznikání těchto děl. Svitky je tak možné považovat za záznam akce - performance nebo soukromého rituálu - dialogu s přírodou, jsou materiálním pozůstatkem, stopou takové interakce.⁴ Charakteristika svitků jako paměťového média je jistě legitimní. Mnohé z nich, stejně jako autorské knihy, rovněž můžeme vnímat jako samostatné miniarchivy, místa fixování okamžiků percepce a vizuálního vědomí, jednu konkrétní složku onoho totálního Šejnova percepčního archivu. Jsou to tedy nepochybně zobrazení. Ale jsou také obrazem krajiny? Zdá se mi, že ano - byť v různé míře - a že vybízejí k tomu rehabilitovat jejich zobrazovací status a funkci, pokusit se vnímat je nejen jako stopy a záznamy, vedlejší produkty uměleckého gesta, akce či intence, která je zrodila, ale rozpoznat v nich také plnohodnotné obrazy krajiny.

Nedůvěra v Šejnovy svitky jako obrazy se zdá opodstatněná. Z povahy svého formátu nejsou svitky trvale přítomné k vidění, jako objekt pohledu se nabízejí až momentem svého rozvinutí a neochota vnímat je jako krajinomalbu vystupuje zvláště silně

2/ Miloš Šejn, *avoří potok/Krkonoše, detail*

9. července 1986

přírodní pigmenty a rotáž graitem na papíře, detail svitku, sbírka autora

Foto: MUoŠ Šejn





3/ Miloš Šejn, *V místě ohně / Zebín*

26. května 1986

přírodní pigmenty na papíře, diptych, sbírka autora

Foto: Miloš Šejn

v těch okamžicích, kdy před našima očima "přicházejí k sobě" jako obraz, ať již rozbalováním originálu v reálném prostoru, nebo v digitální podobě virtuálního zobrazení na obrazovce počítače. Jak se svitek odvíjí, pohledu diváka se nabízí abstraktní obraz, plocha zaplněná dynamickou soustavou různě silných a různě modulovaných linií, otisků, občasných perforací. Na některých místech se čáry uzavírají a zdají se definovat celistvý objekt, balvan nebo skalisko, občas lze rozpoznat přítomnost větve, jinde linie jen nejasně konturují cosi, co by mohlo být trsem trávy, anebo jen abstraktní silokřivkou. U některých svitků je prostorová situovanost jednoznačně určitelná či alespoň odhadnutelná, spíše výjimečně vkreslená šipka poukazuje k světové straně (sever), jinde tvary dostatečně naznačují, jak obraz v prostoru orientovat. V mnoha případech však divák znejistí, z jaké strany k němu má přistoupit, zda jej nevnímá "vzhůru nohama", neví, zda jej má číst v určitém směru. Brzy pojme podezření, že jeden správný úhel pohledu neexistuje. Sám autor, konfrontován s touto nejednoznačností, potvrzuje, že ideální by bylo divákům (kupříkladu výstavy) umožnit, aby se na "to" dívali tak i tak, z obou stran, z různých úhlů. S klasickým obrazem, ať již rámovaným, nebo svitkovým, který předurčuje stanoviště diváka a základní orientaci jeho prohlížení, má Šejnův svitek společné na první pohled jen to, že okraje papíru či textilie vymezují obrazovou plochu, oddělující svět zobrazení od okolního světa. Co svému divákovi tato plocha poskytuje? Přesněji řečeno: dává mu ještě cosi jiného kromě viditelného otisku přírodních pigmentů a expresivních, jakoby kaligrafických linií prstokresby či občasných tělesných otisků? Jen v některých případech a spíše váhavě je možné dovolit imaginativní pro-

jekci, aby v liniích rozeznala kromě tvaru anonymního balvanu, skály nebo kontury i náznak celistvějšího prostoru - obrys vrcholu hory nebo linie horizontu. Svitky jakoby samy pro sebe v zárodku uzavíraly možnost, že mohou být čímsi více než záznamem somatické akce, že mohou být krajinomalbou. Jsou to otisky přírody, ale v jakém smyslu by mohly být obrazem krajiny? Takové tázání je namístě v kontextu současného umění, kde jakýkoliv výtvarný artefakt se může stát "zobrazením krajiny" - i ex post, aniž přináší jakoukoliv podstatnou referenci k určité krajině - pouhým aktem takového označení^{LS}

III

Nejprve však alespoň letmo zaznamenejme, že zábrany, znesnadňující vnímání Šejnových svitků jako svého druhu krajinomalby, netkví výlučně v nich samých, ale také v podílu diváka, v tom, co přináší do své interakce s nimi. Díváme se na ně kulturně podmíněným pohledem, jehož prostřednictvím vnímáme reálný přírodní a krajinový rámec, a současně i spektrem obrazové zkušenosti člověka počátku 3. tisíciletí, do níž již neodmyslitelně patří alespoň marginální vědomí moderního i dálněvýchodního umění. Ty vytvářejí očekávání, co má zobrazení krajiny splňovat, aby se kvalifikovalo jako její podoba. Moderní divák typicky pohlíží na obraz krajiny jako na okno, kterým se pohledu otevírá krajinná scénérie. Tam, kde se zobrazení zřetelně vychyluje z koordinátů toho, co je schopen tolerovat jako normu zobrazovací funkce, mění se okno v zrcadlo: divák akceptuje krajinu nikoli jako podobu fyzického prostoru, ale spíše jako projekční plátno malířovy

myslí. Různé varianty nerealistického, antimimetického způsobu zobrazení vnímáme jako výraz autorova úmyslu zobrazit prostor své mysli, výsledek svého prožitku krajiny, případně pocitu a myšlenky, které ovšem nemusí mít s konkrétní krajinou nic společného.

Čínské malířské teorie a tzv. literátská krajina-malba již mezi 12. a 14. stoletím proměnily primární cíl malířství od zobrazení přírody "tak jak je" ke kaligrafické sebeexpresi, vyjádření pocitů malíře tváří v tvář této přírodě.⁶ V moderním západním malířství a fotografii pak byla v mnoha případech krajina-malba zcela vyvázána i ze zbytků referenční funkce k reálné či ideální krajině, objevilo se celé spektrum možností, jak ji přetvořit v pole zobrazující především vnitřní svět umělce. Pod dojmem této zkušenosti soudobý divák připouští, že mnohé obrazy označené za "krajina-malbu" může vnímat jako uspokojivý obraz, přesto

(či právě proto), že skýtají jen minimální iluzi scénérie či prostoru vně lidského subjektu. Nejen to, přesáhne-li míra manipulace stylu a média onu hranici přijatelnosti, kterou má každý individuálně nastavenou, ochotně se vzdáváme možnosti vnímat dané zobrazení jako vnější krajinu a samozřejmě jej přijímáme jako její metaforu - mentální krajinu, prostor imaginace, snu nebo prostě deiktický znak autora.

Avšak i sám Miloš Šejn ve svých dílech z počátku osmdesátých let poskytl důvody k podezření, že zobrazení krajiny způsobem, který ještě pro diváka uchová nějakou srozumitelnou dimenzi její vizuální podoby, přestalo být jeho cílem, že se od obrazů krajiny (alespoň v konvenčním smyslu slova) odvrátil. V době, kdy vznikají první procesuální svitky, uzavírá současně Šejn nedlouhé období svého malování klasickými médii započaté v polovině sedmdesátých let školní ple-



4/ Miloš Šejn, Nad zemí/Borecké skály
15. června 1986

*kresba a te i přírodní pigmenty, graitem a rudkou
na papíře, sbírka autora*

Foto: Miloš Šejn

nérovou malbou v ateliéru Zdeňka Sýkory. Tato etapa zahrnuje několik olejů z obvyklých lokalit a od počátku osmdesátých let především sérií Roklí - obrazů pořízených v jediném místě v Prachovských skalách. Jeden z posledních obrazů v této sérii (datovaný 14. 10. 1983) Šejn ve svém deníku označuje jako "výsledek akce s barvami, kameny a plátnem v rokli" a takto popisuje proces jeho vzniku: "Zcela na začátku žlutá a modrá kaligrafická linie s představou vztahů skalních hmot. Pak otisky kamenů. Snímám plátno a kladu je na kameny. Fotografie vztahů, vyboulení, plastické odírání. Do mokré plochy sypu písek a znovu polévám, tluču hranou obrazu o kameny. Vertikálně dřu obraz o roh stěny, nahnědlá. Kamenem o kámen, dvě místa po úderu a setření většiny písku z barev. Stoupám opět na plošinu a koriguji na stojanu ... Závěrem připisuji silný dojem z krajiny přede mnou - zářící obloha nad skalami. "

Uzavření této krajinářské epizody a téměř souběžné obrácení k interaktivním pracím v přírodě bývá vykládáno jako výraz Šejnovy "skepse v nemožnost namalovat přírodu", poznání, že olejomalba představovala nepřekročitelnou překážku mezi ním a přírodou. Není asi náhodou, že ve stejné době (1983) také vznikají první práce v sérii Kamenem o kámen - a to v podobě listů perforovaného papíru, kde perforace značí místa úderu kamene puštěného z výše. Zde je krajina přítomna jen zcela implicitně - otvory odkazují k přírodní substanci, která je vytvořila, a tím přeneseně i k místu/prostoru takové akce, případně ke krajině jako inspiraci pro tento akt tvoření.

Šejnovo dílo počátkem osmdesátých let možná skutečně signalizuje jeho tehdejší skepsi vůči možnosti klasického výtvarného média a jazyka (či své vlastní schopnosti využít takového média k namalování krajiny). Ve zmiňovaném textu Možnost dotyku z roku 1984 to stvrzuje: "...maximální oproštění výtvarných prostředků / kontakt s přírodou, práce s přírodou / vede k podstatě ..., elementarizace výtvarných prostředků vrací člověka zpět..." Tato svědectví však není nutné vykládat jako rezignaci na snahu, snad i niternou potřebu, zachytit a zprostředkovat nějakým způsobem podobu pozorované a prožité krajiny. Naopak, zdá se, že poznání limitů klasických výtvarných prostředků - kresby, malby, fotografie - (či vlastní schopnosti dosáhnout těmito prostředky žádoucího cíle) akcelerovalo hledání nových způsobů, jak podobu krajiny vyjádřit. Ještě spíše naznačilo Šejnovi, jak cíl přiblížení se krajině nově pojmut - a to i za cenu dočasné rezignace na běžné a divákům srozumitelné způsoby zobrazení. Zdá se, že právě v této době poloviny osmdesátých let jeho celoživotní hledání co nejuplněnějšího ekvivalentu viděné a prožité krajiny dostalo mocný impuls.

Dokládají to zejména autorské knihy a leporela, které se stávají jednou z dominantních forem Šejnovy práce od počátku osmdesátých let a bezprostředně předcházejí a provázejí období tvorby procesuálních svitků. Jsou to kresebné a textové popisy (dotykové básně, vizuální texty), nashromážděné během kratších či delších cest - někdy i pobývání - ve známých přírodních lokalitách. Podobně jako jeho dřívější morfologické kresby přírodnin ze sedmdesátých let jsou i tyto knihy ve své esenci pokračováním Šejnova od nejtělejšího dětství pěstěného a rozvíjeného pozorovatelského impulsu. Formálně koření v deníkových zápiscích



/ Miloš Šejn, dtávající snh / Zebín

15. únor 1987

přírodní pigmenty na papíře, sbírka autora

Foto: Miloš Šejn

z cest, v putování a v raných kresbách, ale přelévají se do nich a zúročují se v nich především nekonečné okamžiky sledování a zaznamenávání přírodních dějů: ornitologických a meteorologických pozorování, kreseb, makrofotografie a fotografie astronomických jevů. Poměr vizuální a textové složky kolísá, ale v nejlepších z těchto prací se doplňují v dokonalé synergii a splývají v jedno médium - "obrazotext", který velmi silně evokuje podobu krajiny i prožitek autora v okamžiku zření.

V autorské knize Zebín ze 17.června 1982 text pulsuje od sugestivní evokace a popisu tvarů (fyzického prostředí Šejnovy přírodní meditace): „1 stěna lomu | Zebín 112 keře | vlny šedého kamene || 3 vlna kamene || 4 - || 5 kamenná vrata || 6 slunce pod Zebínem || 7 kobercem trávy | pod skalní stěnou || 8 křivka oblak a skal | temné zapadající | slunce || 9 slunce a oblak 1110 kotlina pod | skalami 1111 kamenný proud 1112 vrstvy kamene kladeny šikmo | do nich se zakusují prohlubně || 13 kamenná věž s roklinou || 14 ostré hrany a vrstvy | dovnitř || 15 zátočina mezi skalami || 16 kamenná věž...((k zachycení přírodního dění v daném prostoru a čase, vlastní situovanosti v krajině a pocitů pozorovatele: „30kosové letí | do skal 1131 opřen o skálu || 32 sedím | opřen o skálu || 33 na bok 10 skálu opřen || 34 hlava na skále | temeno chladí | motýl se chvěje || 35 na skále | sleduji kosa 113 kos zpívá na | skalách | padá kamení || 37 opřen o skálu | kos zpívá | šeří se || 38 plochy polí 1139 hlava | vlny kamenů || 40 dívám se dolů...((

Stručný deníkový záznam uzavírající tuto knihu zdůrazňuje hloubku zaujetí viditelnou substancí okolní krajiny i postupné přesouvání pozornosti a zaměření percepce v čase se změnou světelných podmínek: "Okamžitá inspirace nejprve tvary skal a jejich dominant, potom zapadajícím sluncem, přelétávajícími ptáky a netopýry. S rostoucí tmou vstoupila do popředí role světla a negativní rozdvojení chladných a těžkých, ostrohranných tvarů a proláklín ve stínu - a jemných nažloutle růžových a jakoby rozplývajících tvarů. Texty s popisem detailních situací postupně vyčleňovaly dvojlomnost světla a tmy nebo dvojitý charakter světla na rozeklané jímce lomu. ((

Kresby olůvkem, grafitovou i stříbrnou tužkou nebo mokřými prsty smáčenými v pigmentu, které tvoří vizuální část záznamu v ranějších knihách, postupně stále více doplňují nalezené pigmenty a "kusy" přírody - listů, květů, rostlin, hmyzu a otisky a frotáže konkrétních povrchů, které se tak zpřítomňují v prostoru díla: "Chtěl jsem kresebně zachytit to, co vidím (uvidím) pod čelní stěnou lomu. Vyjádření je však stále expresivnější a znovu užívám otisků, oděrků o skálu a doteků pigmenty (napadané šípky, zmrzlé lístky fialky). Snažím se kreslit úlomky barevné skály. Znakovost se více daří v druhé menší knize. Cítím, že pro celistvost vyjádření bude nutné pracovat pomaleji, za pomoci metody, která zpomalí vyjádření, ale nepotlačí dojem. Bílé ledové drob-

/ Miloš Šejn, Vodopád / Javoří potok - Krkonoše, detail balvanů

18. července 1987

přírodní pigmenty a grafit na papíře, sbírka autora

Foto: Miloš Šejn





7/ Miloš Šejn, *Balvan/Javorový důl*
28. května 1988
přirodní pigmenty v plsti, sbírka autora
Foto: Miloš Šejn

né tvary po stěnách. Při odchodu se náhle nad stěnou vyhoupl zářivě bílý měsíc a rychle se pohybující mraky. Vpravo červenooranžový pás nebe." (Dvě knihy kreseb Zebín I, II, 3. února 1985) Text současně umožňuje zachytit i další modalities percepcce, které neoddělitelně spolupůsobí na utváření jedinečného prožitku: "Slyším / kaskády / vpravo / ale nevidím". (Autorská kniha Javořím potokem, 25. srpna. 1982)

V Šejnových knihách se mnohokrát opakují pasáže, které lze považovat za až naturalistický místopis daného mikrokosmu. Jsou to bezprostřední fixace pohledu scanujícího lokalitu a zaznamenávajícího její morfologii, detaily tektoniky a vnitřní logiku vazby hmot přírodního útvaru: "...v tomto kaňonu nádherné / detaily i celek / souvislost tvarů // a trhliny / elastické napětí // skica / detailu // souvislost / hrotů v elasticitě / podmíněna / průchodem // křemenných žil / celkem skály / před jejím / rozpadem // modelace jediné / skály // voda padající // hluboká / tůň / za soutěskou." (Javořím potokem, 25. srpna 1982)

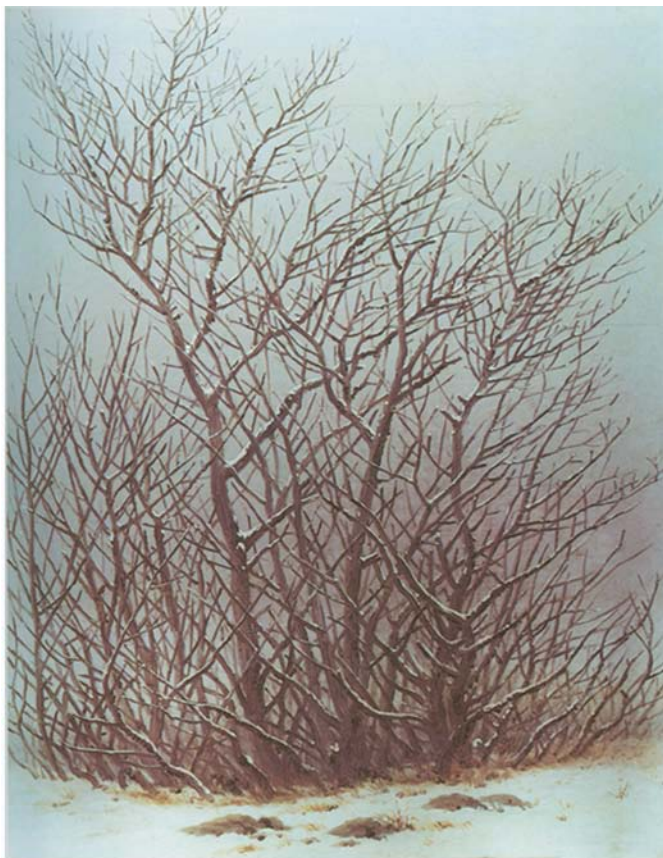
V jiných pasážích (či celých knihách) je obraz vyváženější, jako by se pohled přeostrhoval od mikrostruktury terénu k ustrojení krajiny, k horizontům a za ně, a chvilkami se obracel dovnitř sebe sama. "Vrchol / keř šípku / při úpatí // Malý kmen / třešeň // zvuk kroků ve sněhu // vlhké lístky / odhalené / mezi sněhem // Kroky ve sněhu // Kaple / bílé pásy polí v pozadí osvětlené sluncem // Otvor ve sněhu / a stopa // Oblá stráž / svízel // Po léta stezka udržovaná / hnízdo v lesíku / pod vrcholem / šero jde / přede mnou // Sloupávám / kůru ostružiny / šedí / fialovou / kůrou jasanu // Vrchol / Kumburk v mracích / útržek asfaltového papíru // Ostružina / stráž / kruh krajiny / cesta // Kaple / modrá značka / na stromu / Tábor v mracích / pohled se stráně." (Z autorské knihy 24. února 1985)

Většina reálných, viděných objektů (vrchol, keř šípku, kaple) je zde zprítomněna slovním zápisem, střídaným jen nejsuššími stopami - doteky přírodních elementů. Kniha však rozhodně nemá "konceptuální" charakter ve smyslu nedůvěry či v potlačení smyslového vjemu a tím méně je rezignací na zachycení podoby. Krajina zde, ale i v dalších knihách, kde je poměr vizuální a textové složky vyváženější, vzniká sřetením těchto jedinečných percepčních okamžiků, míst pohledů, a okamžitých pocitů. Avšak co jiného je to než velmi efektivní, mnohorozměrná a celistvá podoba krajiny?

IV

Jak již bylo řečeno, procesuální svitky, kterými se Šejn začíná kolem poloviny osmdesátých let intenzivně zabývat, nepředstavují zásadně novou uměleckou koncepci, ale spíše ověřování a rozvíjení předcházejících a paralelně probíhajících aktivit, zejména tvorby autorských knih. Relativně velká obrazová plocha svitků současně před Šejnem otevřela nové možnosti zachycení a vyjádření přírodní situace a své vlastní situovanosti v ní. Jedno z prvních užití svitkového formátu vyhradil Šejn pro obraz/akci z let 1981-1982, kdy do nitra lomu na Zebíně umístil obrovskou roli papíru a po dobu více než půl roku sledoval a fotografoval její proměny - otiskování a vrstvení padajících větví a kamenů. K těmto nezprostředkovaným záznamům působení přírodních sil a procesů se Šejn vrací v průběhu osmdesátých let ještě několikrát, kupříkladu na jaře 1987, kdy v roklí Javorového dolu zaklínal archy papíru větvemi proti skále a po dobu několika měsíců sledoval proměny "obrazové plochy" vlivem přirozených přírod-

ních dějů - vznik dešťových pruhů, usazování prachu lišejníků, přechod papíru v zárodečný "humus", nesoucí stopy rozmanité biologické přítomnosti, v některých případech až do její úplné dezintegrace. Zůstává jen průběžná fotografická dokumentace procesu zobrazování. V roce 1988 experimentoval i s technicky náročným procesem kyanotypie (Oblaka a Zebín 1988), kde se balvany jako plující oblaka otiskují na fotosenzitivní vrstvě svitku.⁸



8/ Caspar David Friedrich
Stromy a keře v zimě
1828

Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Dresden
Reprodukcce: Joseph Leo Koerner, Caspar David Friedrich
and the Subject of Landscape, New
Haven - London 1990

Některé z nejranějších procesuálních svitků lze považovat téměř za protipól k souběžně vytvářeným komplexním podobám krajiny - oněm bohatým archívům pozorování v autorských knihách -, neboť Šejn v nich důsledně nechává pracovat samu přírodu, soustřeďuje se na exaktní zachycení tváře skalních stěn či povrchů terénů. Raný svitek Kamenem o kámen se od stejnojmenných souborů listů odlišuje v tom, že perforace a trhliny plochy nejsou způsobeny autorovým expresivním gestem vrhu kamenem, nýbrž pouze tlačení papíru proti kamennému podkladu terénu. V pozoruhodné variantě téhož postupu (Zebín 1987) užil autor

milimetrový papír, který rozvínoval a svinoval v kamenitém podloží lomu.[1] Perforace, trhliny a občasně akcenty grafitem se v matici pravoúhlých souřadnic stávají exaktní "mapou" dna lomu, fixující v reálném měřítku průběh jeho povrchu. Snímání reliéfu a frotáže stěn někdy poslouží k získání podoby specifického motivu nebo krajinného prvku, který Šejn objevil či "vyviděl"⁹ během svých cest - jako nápis v tzv. Fortně v Prachovských skalách nebo nevelkou frotáž úseku skalní stěny z lomu na Zebíně, kde jej zaujala "hora v hoře", tvarový prvek tektoniky, kus tkáně, z níž povstává vnitřní stavba hory. Princip snímání reliéfu a frotáže je však v různém stupni přítomen u většiny procesuálních svitků.

Snímání tváře krajiny, onen zdánlivě mechanický proces otisku přírody, však záhy začíná přerůstat v aktivní dotváření obrazové plochy. Dotýkající se ruka reaguje na smyslové podněty oka, ucha i somatický stav těla, ale zprostředkuje i své vlastní bezprostřední vjemy krajiny. Pohyby rukou, přenášející citěnou tvář krajiny na plochu svitku, upomínají na středověkou praxi chiromancie a činí z jejich majitele moderního cosmographa - specialistu, o němž Paracelsus píše, že byl schopen číst charakter krajiny z její "dlaně", tj. povrchu krajiny a různých přírodnin.¹⁰ Dotyk se Šejnovi definitivně stává hlavním prostředkem komunikace s krajinou i výrazovým prostředkem, jak o tom hovoří ve svých vlastních textech ("elementarizace výtvarných prostředků vrací člověka zpět/přímou se dotknout // výtvarný prostředek je dotekem...").¹¹ Ani dotyk však nezruší domnělou hradbu či bariéru média mezi lidským subjektem a přírodou, pouze ji posouvá jinam.

Na jaře 1986 tak vzniká Při břehu/Šibeník, kresba, v níž se otisky větví a kamenů propojují s liniemi, vzniklými v okamžité reakci na sluneční skvrny, projektované skrze mraky na plochu rozloženého svitku. Na břehu Javořího potoka v Krkonoších pracoval autor během jednoho týdne v červenci 1986 s několika velkými rolemi papíru: grafitem a pigmenty frotované balvany mapují hlavní krajinné body a situují kresbu do reality daného prostředí, zatímco stopy a otisky hlíny a mechů, listů devětsilu bílého a mléčivce alpského spíše dotvářejí obrazovou plochu v reakci na viděné, aniž by nutně registrovaly skutečné prostorové vztahy. Šejn při práci svitek několikrát poponásí a přemísťuje, šrafury ve schematickém zákresu situace z jeho deníku vyznačují polohu kresby ke směru toku. Frotování a více či méně zvýrazněné kontury kamenů, větví či listů je definují jako samostatné fyzické objekty, jež společně utvářejí podobu mikrosvěta této krajiny. O kus dále ale nezřetelná stopa větve nebo kamene tvarově nabídl jinou možnost a konturování obrysu grafitem přetváří vágní přírodní tvar v umělý kaligrafický znak. [2] Místy jen obtížně rozlišíme, kde se ruka vedená hmatanou realitou frotovaného podloží odchyluje od záznamu, kde akcentuje spíše naznačené a kde se utrhuje či osvobozuje, přechází k volné kresbě, snažící se dotvořit tvar poskytnutý přírodou. Ale není to nutné: ze zdánlivého chaosu vystupuje celistvý obraz krajinného mikrokosmu břehu potoka.

Jak sám Miloš Šejn při jedné příležitosti konstatoval, cítí spříznění s tradičním čínským termínem pro krajinomalbu šan-šuej (hory a vody, horstva a vodstva), označující dichotomii a prolínání základních krajinných

principů.¹² Přibližně ve stejné době (jarní a letní měsíce 1986), kdy vznikaly svitky z Javořího potoka, začal podobným způsobem pracovat i v horách, na několika ze svých dalších tradičních míst. Jakkoliv základním stavebním prvkem těchto obrazů je opět dotek se zemí v podobě podloží, skály a kamenů, vertikálnost prostředí jej vedla dále a naznačila některé další možnosti syntézy hmataného a viděného, frotáže a malby.

Na diptychu V místě ohně rozmyté uhlíky zobrazují skutečné ohniště, místo starobylého rituálu pálení čarodějnic, a ukotvují svitek horizontálně ve dnu lomu. Odsud se obrazová plocha rozrůstá mapováním bezprostředního okolí (hnědý otisk kamene a další, slabší v levé části kresby, tahy naznačující polohu dalších kamenů), aby se směrem k hornímu okraji svitku proměnila v obraz viděných tvarů, nabízejících se zraku pozdviženému od země. Taktálně bohatá kresba definující hmatané ležící balvany plynule mutuje v slabou čáru, konturující viděné tvary skal, jež naznačují uzavřený lomu, snad i tušené horizonty, které Šejn mnohokrát předtím zpřítomnil ve svých kresbách a rytinách. [3]

Stejný efekt vyvolává i svitek Nad zemí, vytvořený v Boreckých skalách o několik dní později.^[4] Silně definované ovoidní těleso, uhnížděné ve vágně antropomorfním tvaru, současně zvýrazňuje vrcholovou vrstevnici a vytváří asociaci jakési zárodečné buňky, z níž hora povstává. Ve spodní části se do obrazu promítá tvar skály, cítěného podloží, ale vnější linie kresby vznikla z dívání se do dálky, vychází z pocitu viděných či tušených horizontů. Jak jeden kritik poznamenal, celý obraz jako by vyjadřoval tělesný zážitek vyhlížení z kopce („Je to imaginární vyhlídka dolů na zem, tak jak ji cítí tělo a tuší zrak“).¹³ Ale svým nesmírně subtilním způsobem se propůjčuje i jako náznak pohledu na konkrétní krajinnou scenérii. Šipka vyznačuje místo západu slunce, některé z jemnějších tahů grafitu se nabízejí ke čtení jako linie skutečných krajinných dominant na horizontu - kupříkladu sopouchy v levé části kresby odkazují k charakteristické siluetě Trosek, jak sám autor potvrzuje. Motiv vrcholu hory zvýraznil Šejn ještě dramatictější způsobem na lškolika dalších svitcích (v práci Na vrcholu Zebína, dedikované K. H. Máchovi, kde uhlíky konturovaný koláč v samém centru svitku důrazně vyznačuje vrchol, od něhož se opět rozebírají linie horizontů), ale stejně působivého efektu jako u předcházejícího svitku tak již nedosáhl. Prchavé evokace krajinné scenérie nabízející se pohledu, jen aby plynule přešly ve znakovou zkratku, se objevují i na dalších obrazech tohoto období. Tak je tomu na svitku ze Zebína z roku 1987, kde frotáž dna lomu, reagující na zmrzlý sníh, je doplněna kružnicí odspodu symbolicky vymezující prostor lomu a přecházející v abstraktní barevnou křivku, kterou sám autor označuje za "friedrichovský" motiv duhy.^[5]

V následujících letech se během letních měsíců Šejn vrací k Javořímu potoku. Zdá se, že zde jej charakter prostředí s absencí horizontů naopak nutil upnout všemnu pozornost a úsilí na dotvoření obrazu krajiny v její čistě horizontální, zemní dimenzi. V letech 1987-1988 tak vznikají některé z jeho nejlepších svitků. Na jednom z nich (Vodopád/Javoří potok z července 1987) opět přichází k známému balvanu, který pozoroval, fotografoval, kreslil a frotal při mnoha dřívějších příležitostech.^[6] Ve spodní části svitku třetí kámen ve

své fyzické přítomnosti, temná masa, již probleskují pigmentové žíly, s obrysy jasně definovanými, naznačenou hmotou a texturou. Rozvinujeme-li svitek odspodu, o kus výše se zjevuje další kámen, transparentní dvojče prvního balvanu, či spíše jeho vzdálená ozvěna. Šejn si nevzpomíná přesně na situaci vzniku tohoto svitku, ale připouští, že tento druhý balvan - "duch" definovaný nikoli úderem a třením grafitu, ale jen prohmátáváním balvanu mokrou rukou se stopami grafi-



9/ Tao-ti, list z alba krajinomaleb pro taoistu Jil

konec 17. století

dříve ve sbírce C. C. Wang, New York

Reprodukce: James Cahill, *The CompeWng Image*,

Cambridge, Ma. 1982

tu, pravděpodobně vznikl v bezprostřední následnosti a reakci na "realistický", silně konturovaný kámen, jako druh vzpomínky, after-image balvanu již lépe poznávaného v procesu pracně frotáže.

O rok později autor přichází na téže místo opět s rolemi křídového papíru. Na svitku frotáž ostře definuje prkna lávky nad potokem a vymezuje prostor scény, velký balvan přesně konturovaný grafitem je zřejmě též jako na předešlém svitku, ale proces konstruování obrazového světa a role autora v tomto procesu se výrazně posunula. Spíše váhavé domalovávání otištěných prvků daného prostoru a vztahů mezi nimi, subtilní dotvoření scény, charakterizující svitky z doby před dvěma lety, se mění v souvislý akt malby, zaplňující najednou celou plochu obrazu, v níž se otisky hmatané reality podloží a malovaných reakcí nerozlišitelně propojují v barevné harmonii celku.

V téže době začíná Šejn užívat pro své procesuální svitky namísto papíru syntetickou netkanou textilii, tzv. vlizelin, především pro praktické výhody dané mnohem větší trvanlivostí a odolností tohoto druhu materiálu. Jeho struktura však naznačila i nové obrazové efekty, zejména určitou míru transparentnosti obrazu. V květnu 1988 pomocí nového média vytvořil několik variací na klasické frotáže v obtížném prostoru



10/ Miloš Šejn, Bílá skála
1975

kresba uhlím na plátně preparovaném bělobou, sbírka autora
Foto: Miloš Šejn

Javorového dolu v Prachovských skalách, kde již dříve maloval a kde jej nepřestávaly zajímat vztahy a tvary kamenů kupících se na malé, obtížně přístupné ploše a uniformním podloží. V jedné z nich (Hrany/Javorový důl z 28. května 1988) sledoval hrany velikého balvanu, pomocí větve či smotku trávy s hlínou a mechem fixuje tektonický šev desky. Současně se povrch plochého balvanu stává abstraktním obrazovým polem, zjevující tvář, již balvan světu nastavuje. Transparentností nového média využil Šejn dokonale v dalším portrétu balvanu z téže lokality (Balvan/Javorový důl). [7] Je to oboustranná frotáž - textilie byla přiložena k balvanu a frotována hlínou, tmavší žíly představují částčky napadané a zčásti později fixované hlíny a zvýrazňují texturu kamene. Obraz neposkytuje už žádnou stopu reálné prostorové situace, ani náznak scény krajiny: balvan levitující v prostoru, abstrahovaný ze svého fyzického prostředí, se stává znakem, který odkazuje k tvrdosti a permanenci svého vzoru, zastupuje věčnou a neměnnou tvář přírody. Ale současně svou podivnou poloprůsvitností a difúzností jako by naznačoval, že i kámen může být čímsi více než kusem mrtvé hmoty, že je - či může být - vnímán i jako živý organismus.

I tento letmý pohled na několik procesuálních svitků z druhé poloviny osmdesátých let potvrzuje náš předpoklad, že jsou nikoliv pouze záznamem akce, ale především obrazem krajiny, a naznačuje, v jakém smyslu jím mohou být. Šejnova podoba krajin není navíc tak radikálním popřením tradice klasické krajinomalby, jak by se na první pohled mohlo znát. Jeho svitky lze považovat za pokračování a dovršení proměny způsobu, jakým obrazová plocha může zobrazovat krajinu -, které z kulturně zcela rozdílných souřadnic provedli někteří z Šejnových velkých předchůdců - kupříkladu geniální Tao-ti (1642-1708) ve svých pozdních krajinomalbách, zejména listech z krajinářských alb, [9] podobně jako Caspar David Friedrich v takových obrazech, jakými jsou portrét zimního křoviska a jehličnanů (Aus der Dresdner Heide I, II). [8] V těchto obrazech prezentují jmenovaní malíři podobu krajiny, která žádným způsobem neodkazuje ke konkrétnímu geografickému místu, tím méně pak k majestátní či nějak pozoruhodné scénérii. Uvedením izolované, nevýznamné a anonymní součásti přírodního rámce podvracejí čitelnost a věrohodnost obvyklého obrazu krajiny jako scénérie nebo topografie.¹⁴ Šejn dovádí tuto proměnu do důsledků, aniž - stejně jako zmiňovaní malíři (a na rozdíl od účelové manýry, která si osobuje možnost označit za "zobrazení krajiny" jakýkoliv vizuální artefakt, pokud je to v souladu s autorskou intencí) - na jediný okamžik opouští své zaujetí jedinečností jím prožívané a zaznamenávané krajiny. Skutečnost, že v jeho portrétech břehů potoka, balvanů nebo lomu na Zebíně nejsme schopni vidět "obraz krajiny" či ji považujeme za krajinomalbu pouze v přeneseném smyslu,

11/ Miloš Šejn, Bílá skála/Krkonoše
15. července 1988

kresba přírodními pigmenty na papíře, sbírka autora
Foto: Miloš Šejn





je především problémem jejích diváků. Ostatně, jak nedávno připomněl Christopher Wood ve své studii počátků evropské krajinomalby, termín "krajina" ve většině evropských jazyků ve středověku implikoval především horizontalitu. Německé *Landschaft*, italské *paese* či holandské *landschap* znamenalo "terén" nebo rozsáhlejší plochu země, předtím než se začalo používat k označení scenerie.¹⁵

Šejn svými svitky upomíná na tuto starší, původní vrstvu chápání krajiny jako prostoru a současně upozorňuje, že funkční a věrohodné zobrazení krajinného rámce nemusí pozůstat jen z pohledu odpovídajícího naší antropomorfní situaci stojícího pozorovatele, ale že stejně legitimní je i podoba krajiny, kterou máme "pod sebou" - tvář terénu, podoba vzešlá z dotyku. A předkládá našim smyslům možnost naučit se vnímat ji způsobem plastičtější než v obvyklé krajinomalbě, předkládající výhled na scenerii. Klasická krajina je oknem do virtuálního světa, prostoru obrazu, který sice v intencích známého Kuo Siho příměru ve *Vzneseném poselství lesních pramenů*, malířském traktátu z 11. století, může vybízet k toulkám či přebývání, ale který nicméně zůstává oddělený od prostoru pozorovatele. Plocha Šejnových svitků je naproti tomu především otiskem oné horizontální tváře země, místem fixace stavebních prvků či přírodních součástí, z nichž daná krajina povstává, ale navíc, jak jsme viděli, může zpřítomnit i situovanost člověka- pozorovatele v jejím rámci. Propojuje se v ní otisk daného místa, stopy malířovy fyzické přítomnosti a stejně tak i panorama krajiny. Výsledkem je zobrazení, které sice nemá iluzivnost mimetické krajinomalby, ale svým způsobem nabízí komplexnější zprávu o podobě daného místa.

V

Šejn svým dílem završuje a překračuje to, co bylo nazváno "romantickou revizí aristoteliánské definice *mimésis*" (artikulovanou kupříkladu Schellingem) a co čínští malíři a teoretici vyhlášovali a praktikovali již staletí předtím: malíř neimituje přírodu jako produkt, ale zobrazuje přírodu jako proces, jeho úkolem není popsat stvořenou přírodu, ale sám ji tvořit. Jako nemnohým jiným se Šejnovi podařilo zobrazit i čtvrtý rozměr krajiny - přírodní rámec v jeho kontinuální proměně. Ale stejně jako u těch jeho významných předchůdců, kteří krajinu dokázali vidět právě takto - tedy nikoliv jako statické jeviště, ale v její proměnnosti -, i v Šejnově díle při pozorném prohlížení nakonec shledáme nezrušitelnou polaritu a jednotu věčné změny a absolutního řádu. Vzdor zmiňované autorově skepsi k možnosti namalovat krajinu, vzdor jeho nutkání vyvázat se z limitů tradičních médií, jako olejomalba nebo fotografie, různé formáty a žánry jeho krajinářského

12/ Miloš Šejn, *Bílá skála/Krkonoše*

15. července 1988

kresba přírodními pigmenty na papíře, sbírka autora

Foto: Miloš Šejn

díla svědčí o tom, že se ve skutečnosti nikdy zcela nevzdal potřeby zachytit v krajině i základní, trvalé vztahy. Jakoby poznání, že nekonečné proměny krajiny, závislé nejen na jejích vnitřních zákonitostech, ale také na aktivním postoji jejího pozorovatele, na prožitě, prochozeně a skrznaskrz prožité přírodě, měla svůj protipól v její vznešené a neměnné tvářnosti. A jako by takové poznání posilovalo potřebu nalézt v těch místech, která se stala cílem a prostorem jeho celoživotního putování a práce, jakousi esenciální podobu, tvarový řád přírody a ten výtvarnými prostředky vyjádřit.

O snaze vydestilovat základní tvar pozorovaných míst samozřejmě vypovídají nejvíce práce vzniklé v ateliéru, mimo Šejnův obvyklý pracovní rámec v krajině. V těchto kresbách a rytinách se zúročuje trénink oka a myslí, cvičených od mládí pozorováním a kreslením biologických struktur (již citované morfologické kresby), vnímajících detaily ustrojení skalních hmot, tektoniku daného místa, způsoby, jakým se skalní vrstvy kloubí a váží a vytvářejí organickou jednotu, z níž vyrůstá hora. Kupříkladu v knize z roku 1982 dedikované K. H. Máchovi lze na pěti listech vytvořených technikou suché jehly spatřit jen subtilní linie postihující základní tvarové schéma Zebína, lomení reliéfu, vazbu geologických struktur - paměťové stopy tisícekrát vzniklé křížením a sedimentací nesčetných okamžiků dřívání.

Šejnovo úsilí nalézt i obrazovou, čistě vizuální analogii krajinného ustrojení v místech, kterým zasvětil svoji tvorbu, snad nejlépe demonstrují jeho práce z Bílé skály v Krkonoších. Na obraze z poloviny sedmdesátých let horu rozkládá do soustavy geometrických tvarů a prvků; zde, podobně jako v kresbě a několika obrazech - olejích ze stejného období, se pokouší zachytit způsob kloubení a spojování těchto stavebních prvků, postihnout princip vnitřní stavby hory. [10] Také soubor fotografií z téhož místa svědčí o jeho neustávající snaze nalézt tajemství hory, zachytit výtvarnými prostředky její strukturu. Vyvrcholením tohoto úsilí je několik svitků z léta roku 1988, vytvořených v "kamenitém moři" pod vrcholem hory. Některé jsou frotážemi izolovaných kamenů nebo geologických forem s jejich bezprostředním mikrokontextem. Na dalších svitcích vytváří opět kompozitní obraz, vzešlý z přenášení a popotahování role uvnitř prostoru velkého asi 3 x 3 m. Geometrické tvary odpovídají morfologické realitě místa - ostré a pravidelné hrany vznikly tlacem papíru do kamene, frotováním nezvykle ostrých a pravidelných hran kamenného podloží březovým a borůvkovým listím, hlínou, trávou i květy.

Svědectví malby doplňují krátké úryvky deníkových textů, ukazující, jak se Šejnovi Bílá skála pomalu otevírala jako organická struktura, jak se trvalé vztahy, které ji charakterizují, postupně vynořují po letech vnímání, jak se mu podařilo vyhmátnout tvarovou podstatu hory. V deníkovém záznamu z práce na této skupině svitků poznamenává: "...práce cestou odspodu vzhůru // nejprve otisky vlhkých stěn // přitisknuté tělo a tahy kameny // do obou stran // geometrické plochy vymezené // ostrými hranami-trojúhelník ...// základním tvarem Bílé skály || je trojúhelník || průniky, posouvání jednoho motivu-kamene || vztahy tvarů v ploše - změny polohy v přírodě || jde mi o konkrétnost, ne o iluzi..."

V dopise Janu Činčerovi z 27. srpna 1988 hovoří o tom, že geometrii, "kterou jsem vloni vkládal do obrazu ex post, jsem letos nacházel na místě... To se i stalo plně o několik dní později na Bílé skále, o níž jsem se pokoušel už řadu let. Nejprve jsem ji viděl průhledně (1976), pak jsem objevoval její povrchy a barevnost a dnes jsem s úžasem viděl, že je sestavena a vyrůstá na osnově prostorových trojúhelných drúz, jejichž znaky jsou vidět prostě všude, toto se ukázalo ale už při hmatavém kreslení".

Nikoli náhodou se na třech z těchto svitků opakuje místo překrývání obrýsů kamenů ve spodní třetině kompozice, představující znaková (ale v případě Bílé skály do značné míry i izomorfní) vyjádření onoho zauzlení, metaforického nitra či "srdce hory".¹⁶ Toto ohnisko trojúhelníkových drúz však na jednom ze svitků [11] přechází do velkoryse pojednaného prostoru, definovaného v sebe vloženými a převrstvenými kompaktními bloky, vyplňujícími takřka celou plochu svitku a vytvářejícími sugestivní tvarovou ambivalenci: lze je vnímat jako subtilněji zvýrazněnou frotáž kamenné destice, ale i jako náznak vertikálního uzavření hory, jejího vrcholu. V dalším svitku [12] jsou tvary vrcholu jiné, ale opět neomylně poukazují k vertikálnímu uzavření prostoru. Šejnovi se zde podařilo vyjádřit cosi, co jsme spíše v náznaku sledovali na některých předcházejících svitcích (V místě ohně a Nad zem!), totiž pozoruhodně inovovat způsob, jakým obrazová plocha zjevuje obraz hory. Svitok byl zpracováván vodorovně, je to skutečný otisk povrchu hory a dává smysl jako horizontální obraz terénu. (Tento dojem je zvláště posílen, stanou-li se součástí plochy obrazu i kameny z dané lokality - takovým způsobem byly tyto svitky instalovány na Šejnově výstavě v Malé galerii v Liberci v roce 1988). Ale obraz má tendenci vertikalizovat se v průběhu našeho vnímání, stát se znázorněním do



13/ Tao-ti, Scény z Chuang-šanu, detail horizontálního svitku

1699

Sbírka Sumitomo, Kjóto

Reprodukce: James Cahill, *The Compelling Image*,

Cambridge, Ma. 1982



14/ Miloš Šejn, *HorajZebín*, detail
1988
přírodní pigmenty na papíře, sbírka autora
Foto: Miloš Šejn

výše strmící hory. Oba způsoby pohledu na obraz se mohou střídát, ale mohou se v divákově prožitku i prolínat: obraz se v jediném aktu dívání proměňuje z horizontální mapy podloží v kompozici, která zde již zcela zřetelně směřuje do vrcholu; funguje jako otisk země v horizontální poloze, ale současně i jako obraz hory ve vertikální podobě. Tyto kresby Bílé hory jsou komplexní abstraktní konstrukcí, ale současně nepochybně i zobrazením čehosi vyhmataného i "vyviděného" a zapamatovaného. Aniž to přesněji kvalifikuje, Šejn říká, že "tehdy jsem si uvědomoval, že je to jediný způsob, jak pokračovat v plenérové malbě, jak udělat krajinomalbu".

VI

Lze namítnout, že naše dosavadní zaujetí Šejnovými svitky a knihami jako krajinomalbou, odkrýváním podob krajiny v jeho svitcích jako by zastíralo skutečnost, že tato díla představují především výsledek velmi osobní zkušenosti přírody. Je nepochybné, že taková podoba krajiny, kterou předestírá, se mohla zrodit jedině z velmi subjektivního prožitku a že celé Šejnovo dílo můžeme oprávněně považovat za zvláštní příklad romantické kategorie Erlebniskunst, tj. umění, které vzniká z prožitku a je jeho výrazem (Erlebnis). Jak jsme však výše zaznamenali, ona subjektivizace krajinářství často ve skutečnosti činila krajinu neviditelnou. V západním umění počínaje romantismem se subjektivní krajinomalba stávala stále více nástrojem zobrazení emocí a stavů mysli vyvolaných zřením oné krajiny, které ale s ní samou nemusely mít nic společného. Krajina často funguje jako alegorie pro jiné stavy a prožitky, jako projekční plátno duše, nevědomí nebo snu, ale podstata onoho prožitku je už vjemu krajiny vzdálena. Pro Šejna však krajina - nikdy není jen vhodnou platformou pro metaforické vyjádření metafyzického nebo náboženského citění či jiných obsahů mysli. Podstatou jeho varianty Erlebniskunstu je v prvé řadě akt vnímání v jeho přirozenosti i komplexitě, nezrušitelně svázaný s jeho objektem, tj. krajinou samou. Je to hluboký záznam vizuálního, smyslového prožitku, okamžiků Šejnovy percepce v konkrétním prostoru. Jeho krajiny se proto otevírají jako cosi viděného, cítěného, dotýkaného a prožívaného, jako portrét jeho jedinečné zkušenosti (ve smyslu Eigentiimlichkeit - jedinečnosti - německých romantiků), ale současně i jako cosi, co v té chvíli reálně bylo "tam venku" v časovém toku takového prožitku a co bychom tam velmi pravděpodobně - v určité míře - stále nalézali.

Nebude snad proto nepatřičné srovnat Šejnův způsob subjektivní krajinomalby s krajinářskou vizí dvou jeho velkých předchůdců, které jsme již letmo připomněli, Tao-tiho a Caspara Davida Friedricha. Co všechny tři spojuje, je schopnost zobrazit radikálně osobní subjektivní prožitek krajiny, a to nikoliv navzdory, ale skrze obraz krajiny samé.

V prostředcích této projekce subjektivity shledáme rozdíl. Jak Tao-ti, tak Friedrich do svých obrazů často umísťovali lidské postavy, a to nikoliv jako pouhou stafáž, ale jako ztělesnění pozorovatele či metaforu původního diváka krajiny (tj. sebe sama). Anonymní literát, vyhlížející z altánu vprostřed horské scenérie na listech Tao-tiho alb, nebo všudypřítomné "odvráče-

né figury" (Rilckenfigur) Friedrichových obrazů přetvářejí plochu obrazu primárně v místo setkání, prolnutí malířova subjektu s vnějším světem, a odkazují k prvotnímu, originálnímu aktu vidění umělce-poutníka. Proto mnohé Tao-ťihonebo Friedrichovy krajiny vyvolávají dojem čehosi viděného, prožitého, spíše než čehosi, co je objektivně v reálném světě. Šejn dovádí tematizaci subjektivní povahy svého vidění, své přítomnosti ještě dále, je přítomen v prostoru svých obrazů nikoliv figurativně, ale otiskem, stopami svého těla a jeho akce v ploše svitku. Výrazně to zachycuje kupříkladu svitek V místě ohně, kde rozsah kresby v horní části přesně odpovídá prostoru autorova těla uvnitř plochy svitku v okamžiku tvorby a značí tak sám proces svého vzniku.

Jsou zde však i rozdíly. Obrazy Friedricha i Tao-ťiho jsou zpravidla retrospektivní konstrukcí prožitku v uměleckém díle, zážitek krajiny je fixován dlouho poté, co se odehrál. Jak poznamenává Joseph Leo Koerner na adresu jednoho z Friedrichových obrazů: "Strom sejeví jako cosi viděného, cosi prožitého dlouho poté, co už viděn není..."¹⁸ Podobně Tao-ťi, kupříkladu ve svém úchvatném horizontálním svitku, panoramatu chuanšangských hor, dnes v Sumitomo muzeu v Kjotu, evokuje prožitek své cesty touto krajinou před mnoha desítkami let.¹⁹ [13] Takové retrospektivní obrazy krajiny vytvářel Šejn v některých svých kresbách a rytinách, ve svitkovém formátu však naprosto výjimečně. Ojedinelým příkladem je jeho portrét vrchu Zebína (Horal Zebín), [14] syntéza, vytvořená z paměti v domácím prostředí. I zde se objevuje princip, který jsme sledovali na několika svitcích, zejména na sérii z Bílé skály. V dolní části je znázorněno organické podloží, z něhož hora vyrůstá, zkratkovitě vyjádření uzlení hory, podstata její morfologie a struktury, které se v horní části svitku rozvíjí do pocitové vize hory a jejího okolí. Sám Šejn říká, že tento rychle namalovaný obraz možná vznikl z praktické potřeby "vyzkoušet nasbírané pigmenty". S touto výjimkou však procesuální svitky vznikaly jako bezprostřední interakce s přírodním rámcem, a proto nejsou zpětnou projekcí prožitku, ale jeho bezprostřední fixací. Vizualní prožitek a vědomí jsou otiskovány na plochu svitku v reálném čase, zaznamenávají kontinuální proces vidění a vztahování se k prožívanému krajinnému světu.

Na závěr se pokusíme jen letmo naznačit, že na Šejnovy svitky je možné pohlížet nejen jako na obraz krajiny a jejího prožitku, ale také jako na obraz samotného procesu vnímání a vizuálního vědomí, jakkoliv podrobnější rozvedení této domněnky musí vyčkat jiné příležitosti. Smyslovému (a zejména vizuálnímu) vnímání je v posledních letech věnována značná pozor-

nost, především asi proto, že vizuální percepce je jednou z relativně lépe uchopitelných funkcí komplikovaného fenoménu lidského vědomí. Šejnovy procesuální svitky se zdají nabízet samozřejmě nezamýšlenou, nicméně pozoruhodnou uměleckou analogii paradigmatu vizuálního vnímání, které dnes bývá různě označováno jako aktivní, enaktivní nebo ztělesněné vidění. Tento model se v posledních letech prosazuje v opozici k dlouho dominantním teoriím, založeným na přesvědčení, že vidění se odehrává výlučně v mozku a je více či méně redukovatelné na jeho neurální substrát. Už Merleau-Ponty ovšem ve své fenomenologii percepce před více než půl stoletím hovořil o propojení vidění a pohybu, vidění a dotyku ("živoucí tělo je spleť vidění a pohybu").²⁰ Model aktivního vnímání podobně zdůrazňuje, že vnímání je umožněno komplexní interakcí mezi mozkiem, tělem a prostředím. Podstatou vizuálního prožitku je časově rozšířený vzorec průzkumné aktivity, jistá forma otevřenosti k prostředí. Vizualní prožitek (kupříkladu krajiny) není čímsi, co se děje v naší hlavě, je to cosi, co konáme. Smyslová, vizuální informace se proměňuje s tím, jak se vnímající subjekt pohybuje v daném prostředí, i sebenepatrnější proměna v postoji a držení zdánlivě nehybného těla modifikuje neurální odpověď v příslušné části mozku. Kvalita prožitku je pak podmiňována dvěma věcmi. Za prvé tím, co prožíváme (obsah), za druhé tím, co se s námi děje v onom okamžiku, perceptuální prožitek není jen způsobem setkání s tím, jak věci objektivně jsou, ale také způsobem setkání s podstatou prožitku samého. Vnímání tedy nepředstavuje pasivní přijímání signálů z vnějšího prostředí, ale právě tak i aktivní vztahování se k tomuto prostředí.²¹ Emoce, pocity a kognitivní stavy předcházejí a podmiňují vizuální aktivitu a soustavně ji moduluji.

Miloš Šejn zná dokonale různé okolnosti a způsoby vnímání - od ztišené chvíle, kdy nepohnutě, nejpomalejšími pohyby okohybných svalů přejíždí pohledem po horizontu, přes různé formy vnímání plynule integrované v rytmickém pohybu (chůze) až po okamžiky tvoreni (tradičně nazývané jako "akce"), které však nejsou ničím jiným než další formou vnímání provázaného s komplexní reakcí na dané prostředí. Tok vjemů předurčuje pohyby, stejně jako pohyb moduluje vnímání. Viděná, slyšená, dotýkaná podoba krajiny nepřetržitě spoluutváří aktuální stav subjektu, který ji v daném okamžiku vnímá a v souvislé zpětné vazbě determinuje způsob jejího zachycení na obrazové ploše. Podoba krajiny, která takto povstává na ploše svitků Miloše Šejna, je současně portrétem autora ve chvíli, kdy krajina vyplňuje jeho vědomí.

Poznámky

1. Těchto slov užívá sám Miloš Šejn ve svém textu Možnost dotyku z roku 1984, jenž byl publikován jako součást katalogu stejnojmenné výstavy v Rokycanech. Viz Miloš Šejn - Václav Stratil - Vladimír Merta et al., Možnost dotyku (kat. výst.), Rokycany 1984.

2. Srov. Příroda jinak (kat. výst.), Galerie mladých v Praze 1989. - Jiří Valoch, Land art a konceptuální umění, in: Krajina (kat. výst.), Galerie hlavního města Prahy 1983, s. 29-40.

3. Jak kupříkladu praví standardní encyklopedická definice in Nikos Stangos (ed.), Concepts of Modern Art, London 1983, s. 260: "Conceptual activity was united by an almost unanimous emphasis on language and by a conviction, that visual experience and sensory delectation were secondary, and inessential, if not downright mindless and immoral."

4. Kupříkladu Vojtěch Lahoda tyto svitky charakterizuje jako "akce", o jednom ze svitků, práci Oblaka z roku 1988, říká, že

jde o vypreparovaný znak přírody, který se stává metaznakem, označovaná není již příroda, ale tvůrčí výkon. Viz Vojtěch Lahoda, Miloš Šejn: Nad zemí, Výtvarné umění XIV, 1990, č. 5, s. 56.

5. Zaujatost a záměrnost Šejnova krajinářství se tak na současně výtvarné scéně devaluje, zejména v těch případech, kdy je jeho dílo zasazeno do kontextu tohoto typu oportunních či povrchních zobrazení krajiny, jak se stalo kupříkladu na výstavě Krajina v Galerii hlavního města Prahy v roce 1993.

6. Zásadní proměna cíle čínského literárního malířství v době Sung a Juan bývá srovnávána s obratem od tradice zobrazovacího, mimetického přístupu k expresivní podstatě malby v západním modernismu, srov. Wen Fong, *Beyond Representation. Chinese Painting and Calligraphy 8th-14th century*, New Haven - London 1992, s. 10.

7. Srov. katalog Příroda jinak (pozn. 2) a Lahoda (pozn. 4).

8. Technicky komplikovaný proces vzniku Oblak popsal Vojtěch Lahoda (pozn. 4).

9. Tento termín jsem si vypůjčil od V. V. Štecha.

10. Paracelsus, *Liber de imaginibus*. Tuto pasáž připomíná Michael Baxandall v kapitole o chiromancii lipového dřeva své monografie *Limewood Sculptors of Renaissance Germany*, New Haven - London 1981, s. 32.

11. Šejn (pozn. 1).

12. Zájem o čínské malířství, byť spíše v nahodilé a nesystematické podobě, provázel Šejna již od konce sedmdesátých let. Vliv seznámení se s čínskými malířskými manuály, zejména Manuálem ze zahrady Hořčičného semínka (Tie-c'-juan chua-čuan), prostřednictvím výstavy uspořádané Národní galerií v roce 1978 se objevuje mimo jiné i v názvech některých jeho děl z přelomu sedmdesátých a osmdesátých let. V denících se objevují zápisy o setkání s čínskou krajinomalbou, například s pozoruhodným horizontálním svitkem Krasová krajina na jezeře Pao-šan, připisovaným Wen Čchen-mingovi a datovaným 1554, který Národní galerie získala v roce 1986 a v následujících letech opakovaně vystavila. Viz Ladislav Kesner (ed.), *Mistrovská díla asijského umění ze sbírek Národní galerie v Praze*, Praha 1998.

13. Lahoda (pozn. 4).

14. Tyto Friedrichovy obrazy brilantně analyzuje Joseph Leo Koerner, *Caspar David Friedrich and the Subject of Landscape*, New Haven - London 1990, s. 5-14.

15. Christopher Wood, *Albrecht Altdorfer and the Origins of Landscape*, London 1993, s. 47. Walter Gibson uvádí další příklady, jak v Nizozemí 16. století, tedy jedné z kolébek evropské krajinomalby, byl tento pojem těsně propojen s topografií a mapami. Viz *Mirror of the Earth. The World Landscape in Sixteenth-Century Flemish Painting*, Princeton 1989, s. 53.

16. V jednom ze svých textů Šejn sám hovoří o "naladěnosti člověka k silovým vizuálně i emočně silným zauzlením krajinného těla". Viz Rága ráje: Tvářnaší země - krajina domova III, Sborník příspěvků ke konferenci o krajině, Lomnice nad Popelkou 2001, s. 26-30. Možná právě taková zauzlení jsou jinou formou vyjádření jakéhosi absolutního řádu makrokosmu přírody, jak je ztělesněn v mikrokosmu jedné hory nebo jednoho přírodního útvaru.

17. K pojmu *Eigentlichkeit* jako klíčovému konceptu romantické teorie identity srov. Koerner (pozn. 14). Klaus Lankheit, *Caspar David Friedrich und der Neuprottestantismus*, *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* XXIV, 1950, s. 129-143. Německý romantismus a jeho postoj ke krajině mohl být, kromě Máchy a Kleeových *Unendliche Naturgeschichte*, které sám přeložil, jednou z volných inspirací Šejnovy tvorby. V době procesuálních svitků podrobně pročetl Novalise a Tiecka.

18. Koerner (pozn. 14).

19. Literatura k Tao-ťimu i Friedrichovi je enormní, zde se opírám především o nedávné vynikající interpretace: Koerner (pozn. 14). - James Cahill, *The Compelling Image. Nature and Style in Seventeenth-Century Chinese Painting*, Cambridge, Ma. 1982, zvl. s. 184-225.

20. Maurice Merleau-Ponty, *Okolnost a duch ajiné eseje*, Praha 1971.

21. Srov. kupříkladu Francisco Varela - Evan Thompson - Eleanor Rosch, *The Embodied Mind. Cognitive Science and Human Experience*, Cambridge, Ma 1991. - Alva Noe - Kevin O'Regan, *On the Brain-Basis of Visual Consciousness: A Sensorimotor Account*, in: Alva Noe - Evan Thompson (ed.), *Vision and Mind. Selected Readings in the Philosophy of Perception*, Cambridge, Ma. 2002, s. 567-598. - Alva Noe, *Experience and the Active Mind*, *Synthese* XXIX, 2002, s. 41-60.

* Summary translated by Kathleen Hayes.