

JANA SKALICKÁ: TVORBA A JEJÍ REFLEXE VE FOTOGRAFII

ANNA DAVIDOVÁ

Ústav pro dějiny umění, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy

E-mail: anne.davidova@gmail.com

ABSTRACT**Jana Skalická: work and its photographic reflexion**

The contribution is focusing on the work of the Czech artist Jana Skalická (1957–2015), who was actively creating during the 1980s and the first half of 1990s. At the beginning of her career Skalická worked mainly with textiles, but later on she found a new material, which was better suited for her artistic expression – a plastic film. She was modifying the thin plastics with her own technique, using an iron or a sewing machine. Her art gradually developed from hanging plastic tapestries to three dimensional objects and installations, in which other materials, such as metal, wood, stones and other types of plastic, were incorporated. The majority of Skalická's works was of an ephemere nature and was not conserved until today. The article is therefore dealing with their photographic depiction and its meaning.

Keywords: Jana Skalická; plastic film; modern tapestry; objects; installation; 1980s; Výstavy na dvoře; object photography; Jaroslav Beneš

„Jana Skalická je opravdová. Není ani vážná, ani veselá [...]. Je, jaká je, je do věci vložená a je to jakýsi způsob lehkosti, jakýsi způsob bytí a nebytí, jakýsi způsob přítomnosti a nepřítomnosti. Lehkost, maximální lehkost těžko lze zlehčit. Vážnost těžko lze zváznit a o věcech, které jsou a i nejsou, lze těžko mluvit.“¹

Jana Skalická se narodila na konci padesátých let minulého století a patřila tedy do generace umělců, kteří své mládí prožívali v období sedmdesátých a osmdesátých let a neměli tak možnost příliš porovnávat svou tvůrčí činnost se západním světem, ale zároveň pro ně bylo těžké i navázání kontaktu s již dříve utvořenými okruhy v našem prostředí.² Pro mnohé z nich též neexistovala možnost studia na vysoké umělecké škole, kam se od počátku 70. let podařilo dostat jen omezenému počtu osobností.³ Své umění však i přes různé nepříznivé osudy tito umělci prezentovali a navzájem mezi sebou konfrontovali. Museli si pro to hledat jiné, alternativní způsoby, u kterých však často chybí dostatečná dokumentace, stejně tak o některých osobnostech toho víme více a o některých méně.

Je příznačné, že publikace věnovaná generaci 80. let nese název *Splátka na dluh*.⁴ Jistě je celá řada umělců, kteří se z toho či onoho důvodu nezapsali do dějin našeho umění druhé

¹ Z úvodního proslovu Kurta Gebauera při zahájení výstavy Jany Skalické v Galerii Václava Špály v Praze, 1994, text z archivu Jaroslava Beneše.

² Marie Klimešová, České výtvarné umění druhé poloviny 20. století. Alternativa a underground, umění a společnost, in: Josef Alan (ed.), *Alternativní kultura. Příběh české společnosti 1945–1989*, Praha 2001, s. 403.

³ *Ibidem*, s. 396.

⁴ Jiří Luhan – Petr Poruba, *Splátka na dluh*, Praha 2000.

poloviny 20. století, ale rozhodně to neznamená, že by jejich tvorba byla méně osobitá a zajímavá. Mezi ně patří i Jana Skalická. Úvodní citát Kurta Gebauera vystihuje, že o díle Jany Skalické, které je a zároveň není, se dá těžko mluvit, avšak i přesto je důležité se o to pokusit.

Jana Skalická (1957–2015)

Jana Skalická se narodila 25. března roku 1957 ve východočeském městě Jaroměři. Studovala čtyři roky na gymnáziu v Plzni a v roce 1977 se společně s fotografem Jaroslavem Benešem natrvalo přestěhovala do hlavního města, kde absolvovala tříleté studium na Školském ústavu umělecké výroby. Její specializací zde byl textil, přičemž kolem roku 1978 vznikají i první volné práce právě za použití tohoto média. Po ukončení studií na ŠÚUV v roce 1979 pracovala chvíli na postu pedagožky pro estetiku v Domě dětí v Horních Počernicích a mezi lety 1980–1990 bylo jejím oficiálním povoláním uklízečka, paralelně však po celou tuto dobu ve volném čase rozvíjela vlastní uměleckou tvorbu.⁵

Na počátku osmdesátých let měla společně se svým manželem Jaroslavem Benešem a manželi Horálkovými ateliér v Krokové ulici v Nuslích na Praze 2, kde se také odehrávaly společné *Výstavy na dvoře*, první neoficiální prezentace děl Jany Skalické. Následovala účast na skupinových výstavách v Polsku a na Slovensku, dvě výstavy v Junior klubu Na Chmelnici, v rámci *Rockfestu 87* v Praze nebo například na výstavě *16 tapisérií pro Musaion* v roce 1989. Větších samostatných výstav se Skalická dočkala až na začátku let devadesátých, jednou z nich byla i výstava nesoucí název *Janě Jan*, která se konala v pražské Galerii Václava Špály na podzim roku 1994.

Jana Skalická se na Vysokou školu uměleckoprůmyslovou v Praze hlásila dohromady pětkrát, ale kvůli nevyhovujícímu politickému profilu se jí nikdy nepodařilo uspět, což velmi špatně nesla.⁶ Na tuto školu se však nakonec přece jen dostala, a to jako asistentka Ateliéru veškerého sochařství Kurta Gebauera.⁷ Zúčastnila se konkurzu v roce 1990 a působila zde až do roku 1998, díky tomu se její práce dostala vedle společných ateliérových prezentací i na výstavu představující české umělce v Římě.⁸ Svě volné tvorbě se Skalická přestala aktivně věnovat někdy po polovině devadesátých let. Zabývala se pak více užitym uměním, navrhováním interiérů či designu svítidel.⁹

Jana Skalická zemřela po dlouhém boji se zákeřnou nemocí 1. dubna 2015. Zatím poslední připomínkou její práce byla výstava uspořádaná v Centru současného umění DOX, kde si návštěvníci mohli prohlédnout tři alba, do kterých Skalická pečlivě seřadila fotografie svých děl.¹⁰ Tyto tři knihy, nyní uložené v Archivu současného umění, jsou vlastně svého druhu její jedinou obrazovou monografií.¹¹

⁵ Jana Skalická, Životopis, z archivu Jaroslava Beneše, nedatováno.

⁶ Z emailové konverzace s Jaroslavem Benešem, 1. 5. 2017.

⁷ Kurt Gebauer, *Ateliér veškerého sochařství*, Praha 1998, nepag.

⁸ Jiří Šetlík, *In-Tensione II. Dialog s prostředím (kat. výstavy)*, Centro Documentazione r.a.c. Luigi di Sarro Roma, Praha 1997.

⁹ Z emailové konverzace s Jaroslavem Benešem, 1. 5. 2017.

¹⁰ Jana Skalická, souborná výstava, Polička/Shelf, Centrum současného umění DOX, 11.–2. 12. 2015, kurátorka Lucie Rohanová, <http://www.dox.cz/cs/vystavy/jana-skalicka-souborna-vystava>, vyhledáno 27. 2. 2017.

¹¹ Archiv současného umění sídlí v Kostelci n. Černými Lesy a jeho zakladatelem je Jiří Hůla. K archivu patří i internetový informační systém abART: <http://www.isabart.org>, vyhledáno 27. 2. 2017.

Výstava v divadle Drak (1981)

Celá osmdesátá léta byla pro Janu Skalickou ve znamení povětšinou neoficiálních skupinových výstav s ostatními umělci z jejího okruhu. Byla to zároveň doba, kdy se od tapiserie a práce s textilním vláknem dostávala více k práci s igelitem coby hlavním materiálem.

Prvním veřejným představením prací Jany Skalické byla společná výstava s Jaroslavem Benešem nesoucí název *Jaroslav Beneš: Fotografie, Jana Skalická: Tapiserie*, která se v prosinci roku 1981 uskutečnila v Hradci Králové v Divadle Drak.¹² Toto východočeské divadlo známé především pro svá loutková představení, založené roku 1958 a fungující dodnes se do historie divadelních inscenací zapsalo zejména svým programem od poloviny sedmdesátých let, tedy v období, kdy zde působil tvůrčí tým ve složení režisér Josef Krofta, hudebník a herec Jiří Vyšehlid a scénograf Petr Matásek.¹³ Právě díky přátelství s posledním jmenovaným a také kurátorkou Kateřinou Klaricovou bylo možné uskutečnit výstavu Beneše a Skalické v prostorách divadelního klubu v době, kdy v Draku zároveň probíhal divadelní festival.¹⁴

Kateřina Klaricová, působící tehdy na postu vedoucí oddělení fotografie Umělecko-průmyslového muzea v Praze, kam nastoupila roku 1975, napsala text do katalogu k vystaveným fotografiím Jaroslava Beneše.¹⁵ Autorkou úvodního slova o tapisériích Jany Skalické pak byla Ludmila Kybalová, dcera Antonína Kybala, kurátorka a historička umění specializující se na textilní umění a historii odívání.¹⁶

Jana Skalická zde vystavila několik z celkem asi 20 autorských děl, která do té doby, na začátku své umělecké dráhy, vytvořila, a Kybalová ve svém hodnocení těchto prací vyzdvihuje jednak jejich přesnost a řemeslnou čistotu, kdy po formální stránce není nic ponecháno náhodě, a zároveň i to, že je z nich cítit i určité niterné sdělení, kterému se také přizpůsobují použité prostředky, aby vždy co nejlépe odpovídaly záměru.¹⁷

Zajímavé je, že ve Skalické práci shledává i určité styčné body s dílem španělského malíře a sochaře Antoniho Tàpiese ve smyslu „jeho čisté, domyšlené a tiché dekonstrukce plochy a její nové realizace“.¹⁸ Skalická totiž pracovala tak, že původní tkaninu narušovala, uvolňovala jednotlivé nitě apod. a následně vzniklé otvory s velkou pečlivostí znovu zacelila za použití techniky šité krajky nebo výšivky.¹⁹

Dále Kybalová ve svém doprovodném textu zmiňuje i některé názvy vystavených prací. Víceero z nich pravděpodobně neslo obecnější a velmi lapidární název *Krajina*, která je ostatně podle autorky spojujícím motivem pro všechny vystavené tapiserie Jany Skalické.²⁰ Vedle dalších v podstatě přímočarých názvů, jakými jsou *Děšť* nebo *Pád*, vyniká na první pohled sugestivnější *Červený smích*. Totožný název nese i povídka ruského spisov-

¹² Text k výstavě v divadle Drak, prosinec 1981, archiv Jaroslava Beneše.

¹³ Historie divadla Drak: <http://draktheatre.cz/historie-divadla-drak>, vyhledáno 8. 4. 2017.

¹⁴ Z rozhovoru s Jaroslavem Benešem, 19. 4. 2017.

¹⁵ Heslo Klaricová Kateřina, roz. Machoninová, in: Lubomír Slavíček et al., *Slovník historiků umění, výtvarných kritiků, teoretiků a publicistů v českých zemích a jejich spolupracovníků z příbuzných oborů (asi 1800–2008) A–M*, Praha 2016, s. 622–623.

¹⁶ Heslo Hartmannová Ludmila (Hurníková), roz. Kybalová, PhDr., CSc., in: *Ibidem*, s. 385–386.

¹⁷ Ludmila Kybalová, *Text k výstavě v divadle Drak*, prosinec 1981, nepag.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ibidem*.

vatele Leonida Nikolajeviče Andrejeva z roku 1904, jejíž četba byla pro tento textilní obraz inspirací.²¹ Plocha obrazu rozdělená v jedné třetině do dvou barevných polí evokuje obzor, světle modré nebe a tmavě šedou zemi, jako se jeví při západu slunce. Červená barva se rozpíná v nepravidelné rudé pavučině, ve středu nahuštěnější, nahoře mizející v tenkých vlásečnicích, rudá příze pečlivě propletená skrz naskrz modrou oblohou. Přesně tak se zem ukazuje i v Andrejevově povídce, ztmavlá pod žhnoucím nebem. Červená je v ní znamením šílenství, jež se šíří světem.²²

Dvorky (1980–1984)

Na samém počátku 80. let sdílela Jana Skalická ateliér s Jaroslavem Benešem v Krokově ulici, kde naproti nim ve stejném domě měli svůj ateliér také manželé Horálkovi. Přátelili se spolu a rozhodli se na dvorku patřícím k tomuto nuselskému domu každý rok pravidelně na podzim uspořádat neoficiální výstavu, na kterou by pozvali známé a představili svou práci za uplynulou dobu. Těchto výstav bylo dohromady pět, první se konala v roce 1980 a poslední roku 1984.

O tom, jak probíhaly první čtyři výstavy, se lze přesvědčit z jedinečných dobových videozáznamů, které na 8 mm kameru točil Karel Uldrych.²³ V záběrech jsou zachycené přípravy pohoštění, instalace obrazů a fotografií, samotný průběh výstavy, diváci i hudební doprovod, který zajišťovala dvojice muzikantů Petr Jünglink a Čiko.²⁴ Více než o zdokumentování jednotlivých děl se tedy jedná o krátké filmy zachycující atmosféru a návštěvníky akce.

Celý dvorek s jeho oprýskanými omítkami se na dva dny proměnil ve venkovní galerii s podomácku vyrobenými panely s grafikami a fotografiemi, obrazy rozvěšenými na dřevěných plaňkách vrátek a na okolních zdech – všude, kde pro ně bylo místo. Výstavy neměly žádného kurátora ani dané společné téma, umělci si sami připravili, co a jak vystaví, a každý rok navrhli pozvánku, kterou potom rozeslali známým poštou. Text pozvánek byl vždy prostý a zněl: *Výstava na dvoře, Horálek obrazy, Horálková grafiky, Skalická textil, Beneš fotografie*.²⁵ Jen na plakátě ke třetí výstavě se autoři více rozepsali, a dozvídáme se tak o tom, co oni sami považovali za důležité.

„1) máme se rádi,“²⁶ tímto bodem text začíná a následuje: „2) společná atmosféra, pocit, názor“. Sdílené hodnoty pak manifestuje tato část: „*Jsmo pro reálný pohled na život bez okrašlujících, zamlžujících, matoucích efektů – lpící na čistotě prostředků, věrnosti danému výtvarnému druhu. / vyrovnávat se se skutečností kolem nás / bez úniků / nevytváříme*

²¹ Z emailové korespondence s Jaroslavem Benešem, 31. 3. 2017.

²² Leonid Andrejev, Červený smích, in: Zdeňka Průstková (ed.), *Výbor fantastických povídek z ruské klasické literatury*, Praha 1970, s. 222.

²³ Z rozhovoru s Jaroslavem Benešem. – Videozáznamy z osobního archivu Jaroslava Beneše, jejichž originály jsou uloženy v Národním filmovém archivu. Jedná se o čtyři přibližně desetiminutové nahrávky, většinou černobílé, některé záběry z 3. a 4. výstavy jsou i barevné.

²⁴ Z rozhovoru s Jaroslavem Benešem.

²⁵ Pozvánky na jednotlivé akce z archivu Jaroslava Beneše.

²⁶ Text na plakátu ke 3. výstavě na dvorku, září 1982, archiv Jaroslava Beneše.

umělé světy [...] Svoji práci se nechceme odreagovat od všedních problémů, které nás obklopují. Jsme v tom pořád namočený.“²⁷

Každý z nich měl svůj vlastní způsob uměleckého vyjádření, který zprostředkovával skrze odlišné médium, a přestože je spojoval životní názor, nelze v jejich případě mluvit o programové umělecké skupině. V krátkém sloupku věnovaném druhé výstavě na dvorku z roku 1981 píše Pavel Ondračka o potřebě mladých autorů, kteří nemají možnost vlastních souborných výstav, komunikovat s publikem a mezi sebou.²⁸ Přátelské setkání spojené s ukázkou vlastní tvorby bylo jednou z možností, jak se s ní vypořádat.

Od tapiserie k igelitům

Jana Skalická na prvních dvou *Výstavách na dvoře* vystavovala některé z tapiserií, které byly též součástí výše zmiňované výstavy v divadle Divadlo Drak v prosinci 1981. Zarámované tapiserie poměrně malých rozměrů byly na první výstavě rozvěšeny kolem vchodu do domu, a lze mezi nimi rozlišit i 13 × 13 cm velký *Pád*.²⁹ Ten se na rozdíl od ostatních pozdějších prací vyznačuje velkou jednoduchostí a grafickým zobrazením padajícího okřídleného stvoření, které bylo na pozadí zvoleného monofilu vyšité za pomoci stroje, jak napovídá mechanicky přesné rozmístění stehů. Tematicke pádu věnovala posléze Skalická celou sérii, o které se zmiňuje Marcela Pánková, a kromě metaforické roviny, kterou za pády můžeme hledat, vzpomíná i na to, že tehdejší ateliér se nacházel v těsné blízkosti v Praze nechvalně proslulého Nuselského mostu.³⁰

Již v roce 1981 začíná Skalická poprvé do svých textilních výtvorů zapracovávat kusy igelitů, takovými kombinacemi materiálů jsou *Děšť*, *Pád*, *Hra na tichou poštu* a *Přelet* a vznikají i první kompletně igelitové závěsné práce.³¹

Na třetí výstavě na dvorku v roce 1982 už Jana Skalická nevystavovala svá díla venku na dvoře s ostatními, nýbrž si pro tento účel zvolila ateliér Jaroslava Horálka, který jí ho po dobu trvání výstavy přenechal. Okna byla zatemněna a místnost zcela zbavena venkovního přirozeného světla, takže se o světelnou atmosféru postaraly kužele umělého osvětlení. Na stěnách byly rozvěšeny tapiserie, u kterých byly oproti začátkům větší nejen rozměry, ale i celková expresivnost zapříčiněná právě kontrastem mezi textilem a umělým materiálem, do kterého se zapouští konce tkaniny či je jím zaplněný vystřižený obdélník uprostřed látky, a proniká tak skrze něj světlo reflektoru. Nepřehlédnutelné jsou i velké igelitové „plachty“ zavěšené u stropu, díky kterým se místnost, alespoň na fotografiích, proměňuje v jakousi snovou jeskyni s rozbouřenou transparentní hladinou rozejpatou nad hlavami příchozích.

Bohužel nejsou díla, která Jana Skalická vystavovala uvnitř domu, na filmech ze 3. a 4. výstavy zaznamenaná, pravděpodobně kvůli nedostatku světla pro kameru, na fotografii z výstavy v roce 1983 však vidíme závěsné dílo již celé vytvořené z průhledného

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Pavel Ondračka, Dveře ateliérů otevřené, *Tvorba XII*, 1981, č. 50, s. 18.

²⁹ Ten byl posléze reprodukován in: Milena Lamarová, Mezi tapisérií a grafickým objektem, *Umění a řemesla*, 1985, č. 3, s. 60.

³⁰ Marcela Pánková, *Igelity Jany Skalické*, Horská Kamenice 1990 (text k výstavě Jany Skalické v ÚKDŽ v roce 1990, archiv Jaroslava Beneše).

³¹ Viz Skalická (pozn. 5).

igelitu, na kterém jsou navíc kontrastní černé pruhy. Také pozvánka na 5. výstavu pak byla celá vytištěná na kousku igelitu.

Přechod od čistě textilních prací k použití nového materiálu – igelitu proběhl u Skalické velmi záhy, jelikož se zdálo, že více vyhovuje výtvarným záměrům autorky. Práce s ním je odlišná, byť Skalická používá stále některé podobné postupy, jakými je prošívání a „záplatování“ plochy, jež je záměrně destruována. Ke změně mohlo vést i to, jak materiál ovlivňuje výsledný dojem z díla. Přestože umělkyně sledovala jak za použití textilu, tak igelitu stejný problém – světelné ohnisko, na každý z těchto dvou prostředků reagovali diváci jinak. V prvním případě někdy docházelo k tomu, že „krásná hmota“ přehlušila původní záměr.³²

První práce s novým materiálem byly kombinací průsvitného igelitu a transparentní řídké textilie. Pánková tyto průsvitné části zakomponované do textilní struktury považuje za symbol prázdna, „*novodobé memento mori*“ a také obecnou lidskou zkušenost, jakou může být „*marnost chtění v protikladu k dané osudovosti*“.³³

Příkladem dobové reflexe děl, jež vznikla v první polovině osmdesátých let, může být článek Mileny Lamarové, ve kterém je autorka situuje mezi tapiserii a grafický objekt a nazývá je „*objekty-tapiserie, v nichž je textilní materiál redukován do polohy pomocného média s potlačenou osobitostí. Stává se grafickým, dvourozměrným znakem na ploše, která je monochromní, ale rozehrává se pomocí světla do bohaté valérové škály od nehmotné, průsvitné, bílé, šedé až k agresivně leskle černé.*“³⁴

Je ovšem třeba podotknout, že volba právě obyčejných igelitových fólií byla zapříčiněná i nekomplikovanou dostupností a nízkou cenou tohoto materiálu.³⁵ Jedinečnost výsledných prací, které se Skalické za jeho použití podařilo vytvořit, tak do jisté míry vycházela z těchto okolností. Při hledání souvislostí s uměním druhé poloviny 20. století a příkladů dalších umělců prozkoumávajících možnosti i limity umělé hmoty, se nelze vyhnout myšlence, že kdyby měla Jana Skalická na výběr, možná by sáhla i k jiným transparentním látkám, jako je například latex, plexisklo a další. To však zůstává pouze domněnkou a v prvé řadě nelze zapomínat, že díla nevznikala v New Yorku, nýbrž uprostřed normalizační éry v Československu. Přestože to není hlavní optika, skrze kterou bychom se na ně měli dívat, tato výchozí situace na ně zajisté měla velký vliv.

Kulturní matiné (1987)

První rozsáhlejší veřejnou prezentací igelitových děl Jany Skalické byla společná výstava s Romanem Havlíkem, která se pod názvem *Kulturní matiné* odehrála ve dnech 2.–5. 7. 1987 v prostorách Junior klubu Na Chmelnici.³⁶

Tento klub fungoval od roku 1981³⁷ v Koněvově ulici na pražském Žižkově v místech, kde byl předtím diskoklub, pozici dramaturga zde zastával Luboš Schmidtmajer a o vý-

³² Viz Pánková (pozn. 30).

³³ *Ibidem*.

³⁴ Lamarová (pozn. 29), s. 60.

³⁵ Viz Pánková (pozn. 30).

³⁶ Program výstavy z archivu Jaroslava Beneše, video záznam z akce.

³⁷ Klub existuje dodnes, po rekonstrukci v roce zde byla zahájena činnost pod jménem Nová Chmelnice, <http://www.novachmelnice.cz/o-nas>, vyhledáno 24. 4. 2017

stavní program se staral Joska Skalník. Díky programu, který zahrnoval koncerty mnoha dnes již ikonických kapel, jako jsou Psí vojáci a Hudba Praha nebo zpěvačky Ivy Bittové, se klub stal jedním z důležitých center alternativní kultury. Podle vlastních slov Josky Skalníka byl dokonce v 80. letech „nejvýznamnějším místem nezávislého kulturního dění u nás“.³⁸ Kromě koncertů se zde tedy pravidelně odehrávaly i výstavy současného umění, které v té době zůstávalo mimo oficiální výstavní síně, mezi celou řadou vystavujících umělců můžeme zmínit Ivana Kafku, Tomáše Rullera, Margitu Titlovou, Josefa Hampla, Aleše Lamra nebo Petra Císařovského. Dále se zde konaly i různé přednáškové cykly, například Bohumil Mráz přednášel o umění 20. století za projekce francouzských filmů.³⁹

Společná výstava představující grafiky Romana Havlíka a grafické objekty Jany Skalické byla každý den od 17 hodin doprovázená hudebním programem, o který se postarali Havel – Vácha duo, Pavel Richter a přátelé, Ivan Hlas, Pavel Cingl, Dan Kohout, Jan Štolba a Aleš Ogoun.⁴⁰

Roman Havlík (1952–2000) vystavil své černo-bílé kaligraficky působící obrazy ze série *Linie* a *Tvar* z let 1984–1987, k jejichž vytvoření používal několik vrstev průsvitného hedvábného papíru, přičemž akrylovou barvu a tuš nanášel na jednotlivé vrstvy různě a papíry také muchlal, prořezával či jinak deformoval.⁴¹ V tom lze zajisté hledat určité podobnosti s prací Jany Skalické, avšak Magdalena Juříková ve svém textu podotýká, že „jejich společná výstava nebyla tak zcela konstruktivním setkáním. Vznikla spíše na základech oboustranného ‚tušení souvislosti‘ a přes určité společné přístupy k tvorbě zůstávají nezávislými individualitami.“⁴²

Jana Skalická na výstavě prezentovala velkoformátové závěsné „igelitové obrazy“, na pozvánce označené jako grafické objekty, které vytvořila v průběhu předešlých let, a zároveň ještě i některé textilní práce předznamenávající přechod k igelitům. Na rozdíl od Havlíka se tak nejednalo o zcela ucelený soubor děl, zato pro mnohé mohly být práce Skalické velkým překvapením, neboť je doposud nebylo možné vidět takto pohromadě.⁴³

Velmi zajímavě byla na této výstavě řešená instalace jednotlivých děl. Středobodem výstavního prostoru se stala křížová konstrukce se čtyřmi rameny, na nichž byla natažená bílá látka a sloužila jako výstavní panel pro zavěšení igelitů. Nápad na toto řešení přišel od Jaroslava Beneše, Jana Skalická ušila bílé plachty a společně vše sestavili z materiálu, který měli při ruce.⁴⁴ Na záznamu z vernisáže je vidět, že tato „paravánová“ instalace byla zhruba o metr vyšší než divák, a tak vlastně vytvořila úplně nové členění místnosti.⁴⁵ Díky ní se závěsným dílům, plasticky pojednaným, ale stále plochým a tenkým, podařilo ovládnout celý prostor. Černé stěny sálu dokreslují černo-bílé kontrastní pojednání celé výstavy. Je možné pozorovat rozdílné působení igelitových obrazů instalovaných před černým pozadím, které jsou vždy o kus odsazené od zdi, a těch na bílém zvlněném a mír-

³⁸ Joska Skalník, Kulturní aktivity Na chmelnici, in: *Výtvarné umění 1–2 (Zakázané umění II)*, Praha 1996, s. 32.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ Program výstavy z archivu Jaroslava Beneše.

⁴¹ Markéta Králová, *Roman Havlík (1952–2000)* (bakalářská práce), Seminář dějin umění, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, Brno 2008, s. 27.

⁴² Magdalena Juříková, *Text k výstavě Romana Havlíka a Jany Skalické v Junior klubu Na Chmelnici*, Praha 1987, nepag.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ Z rozhovoru s Jaroslavem Benešem.

⁴⁵ Videozáznam z archivu Jaroslava Beneše.

ně též transparentním bílém pozadí. V prvním případě části z černého igelitu splývají s pozadím a dávají vyniknout struktuře mléčně průsvitného zbytku, v druhém naopak průsvitné části téměř nejsou vidět, a o to jsou černé „záplaty“ výraznější.

Jednotlivé grafické objekty bychom mohli obecně rozdělit do dvou skupin podle toho, jestli jsou spíše minimalisticky a geometricky pojaté, anebo nepravidelně organicky tvarované, někdy svým deformovaným povrchem připomínající až informální tendence. Mezi první lze zařadit objekty z průsvitného igelitu doplněné pouze tenkými černými a občas žlutými pruhy, černými trojúhelníky anebo sestávající z černého igelitu, ve kterém je prořezaná pravidelná mřížka vytvářející plastický efekt. Do druhé kategorie by pak spadalo velmi emocionálně působící dílo vystavené na černém pozadí, s proděravělými kulatými otvory, v něčem připomínající obří zvětšeninu přírodní buněčné struktury.

Jediná vystavená práce, u které je jasná symbolika nejen díky názvu, ale i rozpoznatelnému tvaru, je dílo pojmenované *Gilotina*. Poměrně drsný námět zvláště nekoresponduje s lehkostí a průzračnou křehkostí použitého materiálu a tvarem na první pohled spíše připomínajícím duhu. Vytváří tak napětí mezi formou a obsahem.

Co je zde ovšem stále zásadní, je způsob, jakým je celá instalace nasvícená. Díky kuželům silného světla z reflektorů zde vzniká nevidaná hra světla a stínů, podpořená různou transparentností děl i celé konstrukce uprostřed. Je možné, že k této až divadelní scénografické estetice měla Jana Skalická blízko už od dob, kdy v Plzni trávila hodně času v divadle, kde v té době pracoval Jaroslav Beneš.⁴⁶

Situace (1989)

Druhá výstava v Junior klubu na Chmelnici, tentokrát společná s Milanem Kozelkou a Václavem Stratilem, probíhala ve dnech 10.–12. ledna 1989. Jednalo se stejně jako v předchozím případě o kulturní akci spojenou s koncerty, tentokrát vystoupili Pavel Richter a přátelé, Jiří Charypar a Karel Bubuljak a poslední ze tří večerů Vojtěch Havel a hosté.⁴⁷ Celá událost nesla název *Situace* a v krátkém novinovém článku informujícím o ní se lze dočíst, že „*koncerty začínají v 19:30 a končí až ve chvíli, kdy bude scházet inspirace navozená situací. Divák se tu může stát aktivním tvůrcem atmosféry, prostě spolu tvůrcem Situace.*“⁴⁸

Václav Stratil (nar. 1950), se kterým se Jana Skalická společně účastnila již rok předtím *Festivalu experimentálního umenia a literatury* na Slovensku, vystavil na Chmelnici své rozměrné kresby. Na podlaze byla k vidění instalace vytvořená ze dvou píšťalek, písku a pečlivě poskládaných kamenů a klacíků nabarvených výraznými barvami nesoucí se v duchu jakési šamanské estetiky, která byla pravděpodobně dílem třetího účastníka, multimediálního umělce, performerera a literáta Milana Kozelky (1948–2014).⁴⁹

⁴⁶ Z rozhovoru s Jaroslavem Benešem.

⁴⁷ Plakát s programem akce *Situace*, archiv Jaroslava Beneše

⁴⁸ Novinový výstřížek v archivu Jaroslava Beneše, článek s názvem *To je Situace*, autor podepsán „uly“. Byl napsán před vernisáží a některé informace se neshodují s výslednou podobou výstavy, jak je vidět na videozáznamech. Píše se zde například, že Milan Kozelka představí video projekt, ale žádný takový nakonec na výstavě nebyl.

⁴⁹ K výstavě se nepodařilo dohledat podrobnější text, který by přesně určoval, kdo byl autorem jednotlivých děl. Ale velká kresba visící na stěně vypadá jako ostatní Stratilovy kresby z 80. let.

Soubor prezentovaných děl Jany Skalické obsahoval dvě velké závěsné práce kombinující transparentní a černý igelit, místy s akcenty žluté, a tentokrát už i tři zcela prostorové objekty z kovovou konstrukcí.

Naprosto odlišným pojetím od ostatních objektů vystavených na Chmelnici, které již nemá se závěsnými díly ani s rámy potaženými igelitem mnoho společného, se vyznačovalo dílo nazvané *Kolektivní vítr*. Jednalo se o svařovanou konstrukci z několika dlouhých kovových prutů, připojených k základně, jejichž konce se ztrácely v pocuchaném oblaku vytvořeného z mnoha vrstev fólie. Není divu, že v jeho názvu figuruje právě vítr.⁵⁰ Celý objekt byl nahnutý, jako by zmítaný silným větrem, igelit se třpytil pod reflektory, a i když byl statický, máme při pohledu na něj pocit, že se květ této podivné květiny ze surrealistického snu může oddělit a uletět pryč. Přesně to byl jeho osud. Po skončení výstavy byla tato kompozice přesunuta ven na střechu, a jak píše Pánková: „V průběhu několika dnů rozkvetla do nečekané podoby. Igelit postupně mizel ve větru (sám Vitr, větrem byl unášen!). Z drátů se stala rozsochatá kytice.“⁵¹

Již zde je možné vysledovat příklon k přírodě, jejím motivům i přírodním materiálům, který byl u Jany Skalické stále zřetelnější na začátku devadesátých let.

Igелity

Umělá hmota, která je něčím víc než jen pouhou substancí, proto představuje samotnou ideu své vlastní nekonečné transformace. [...] Ostatně právě v tomto ohledu je hmotou zázračnou: zázrak je vždy nějakou náhlou proměnou přirozenosti. Umělá hmota zůstává skrz naskrz poznamenána následujícím udivujícím faktem: není ani tak předmětem jako spíše stopou určitého pohybu.

Roland Barthes, *Umělá hmota*⁵²

Roland Barthes se ve svém eseji věnuje fenoménu všudypřítomné umělé hmoty zachvacující svět, její podstatě, typickým vlastnostem a záhadě přeměny prvotní látky do výsledného tvaru produktu.

Umělá hmota je fascinující, ze všech člověkem vynalezených materiálů má snad tu největší škálu podob, dokáže se přizpůsobit jakémukoliv tvaru, který od ní požadujeme, a dokonce i téměř cokoliv napodobit.⁵³ Hlavně je to ovšem prvek, který je pro člověka naší doby něčím tak obyčejným, že vnímat ho jako něco jiného než jen materiál vhodný k užitku, tedy jako umění, pro nějž kategorie „užitečnosti“ nehraje žádnou roli, se zdá téměř nemyslitelné. Barthes dále píše, že je umělá hmota „první magickou látkou, jež se propůjčuje prozaičnosti, je tomu tak ovšem právě proto, že tato prozaičnost je triumfální příčinou její existence: nepřirozenost se poprvé vztahuje na něco běžného, a ne na něco vzácného“.⁵⁴

Jana Skalická pracovala s velmi specifickým druhem umělé hmoty, jakým je tenká fólie PVC, která je měkká, průsvitná a snadno poničitelná, což jsou přesně opačné cha-

⁵⁰ Název díla se ve zdrojích liší, u Pánkové je to *Vitr*, v knize Splátka na dluh *Kolektivní vítr*.

⁵¹ Viz Pánková (pozn. 2).

⁵² Roland Barthes, *Umělá hmota*, in: *Mytologie*, Praha 2004, s. 96.

⁵³ *Ibidem*, s. 97.

⁵⁴ *Ibidem*, s. 98.

rakteristiky, než mají plastové výrobky popisované Barthesem. Přesto však zde zůstává onen moment proměny materiálu, zvláště v případech, kdy Skalická igelit teplem žehličky „sešívala“ a různě modifikovala.

Autorka si byla vědoma i nevýhod, které s sebou jeho užití přináší, že rychle stárne a ztrácí svůj původní vzhled: „*Chytá rychle špinu, je brzo zaprášený a umačkaný. Při denním světle vypadá jako šedivej hadr. Ale já jsem k němu tak začala přistupovat, a je to moje volba a počítám s tím.*“⁵⁵ Ve světle předchozí Barthesovy úvahy o umělé hmotě se zdá, že i přes všechny potíže, jaké použití igelitu může zapříčinit, se Janě Skalické daří tento materiál vyprostit z oné prozaičnosti, učinit z nepřirozeného, ale běžného, něco vzácného.

Technika práce s igelitem

Skalická si pro své účely vymyslela vlastní techniku práce s igelitem. V nejstarších kombinovaných závěsných tapiseriích jej propojuje s látkou, vzniká tak napětí mezi optickými kvalitami jednotlivých částí. Igelit tepelně upravovala elektrickou žehličkou, sešívala a prošívala na šicím stroji, v případě některých prostorových objektů bylo přesně střižený, žehličkou zatavený „obal“ možné sundat z drátěné konstrukce, jako by to byla transparentní kůže potahující kovovou kostru.⁵⁶

Na příkladu závěsného igelitového díla z roku 1984 je vidět způsob, jakým autorka přistupuje ke zpracování povrchu, který v jemných, nepravidelných svislých liniích zažehljuje. Tenká průsvitná fólie se tak mění na strukturu v něčem připomínající kůru stromu, ve spodní, zužující se části se rozpadá, stejně jako postupně trouchnivějící dřevo v lese. Dílo zůstalo bez názvu a tento popis je pouze volnou asociací, jisté však je, že tato struktura doslova vyplouvá na povrch hlavně díky kuželu umělého osvětlení, který ji činí viditelnou. Světlo je ostatně fundamentální složkou všech prací Jany Skalické.

Světlo

Ať už se jedná o jakoukoliv věc, kterou naše oči pozorují, nebyly by toho schopné, pokud by onu věc nezařovalo dostatečně silné světlo. V případě transparentních materiálů, jako je sklo, čiré plexisklo nebo právě tenká vrstva igelitu, je ovšem to, jakým způsobem světlo na ně dopadá a skrz ně prochází, zcela určující. Kdybychom tenkou igelitovou fólii perfektně napnuli přes tabulku okna, vůbec ji neuvídíme, pokud ji natáhneme na zeď, uvidíme ji jen proto, že se bude lesknout více než okolní omítka. Vždy záleží na tom, jak se transparentní věci staví ke zdroji světla.

Na začátku práce s igelitem se Jana Skalická s těmito optickými vlastnostmi průsvitných fólií vypořádávala za pomoci umělého osvětlení. Kužely světla evokující divadelní jeviště vytvářejí svou intenzitou výrazné kontrasty světla a stínu. Odlesky reliéfně zpracovaného povrchu se mění v závislosti na nastavení úhlu, jakým na něj umělé světlo dopadá. Podobné prvky manipulace se světlem můžeme hledat například v dílech před-

⁵⁵ Viz Pánková (pozn. 30).

⁵⁶ *Ibidem.*

stavitelů tzv. kinetického umění, ta ovšem světelné efekty produkují před zraky diváka sama svým pohybem, kdežto pro to, aby něco takového bylo možné spatřit na statických dílech Jany Skalické, je třeba, aby divák rozpochoval sebe. Tím, že se přemísťuje ze strany na stranu a stále přitom upíná zrak na povrch igelitu, se najednou statický objekt osvětlený statickým světlem rozpochohuje spoustou malých odlesků, třpytí se stejně jako hladina řeky, ožívá.

Důležitým zlomem je u Skalické zapojení černé barvy do jejích závěsných prací. Černá je absolutním protikladem průzračné bezbarvosti čirého igelitu, žádné světlo jí neprojde, černá je tma. Někdy mají černé kusy podobu jakýchsi „záplat“ nebo geometrických forem vytvářejících jednoduché kompozice a využívajících jen černé a bílé, jindy je celá plocha z černého igelitu a světlo prochází otvory, které vznikly narušením matérie.

Postupem času se od umělého osvětlení přesouvá Skalická stále více ke světlu dennímu, jak uvnitř v galerii, kde už zcela nezatemňuje okna, tak svěřením svých igelitových objektů zcela do režie přirozeného světla v exteriéru.⁵⁷

Prostor

Nejen světlo, ale i samotný prostor, ve kterém se dílo nachází, a které později i svou přítomností v něm přetváří, je podstatou děl Jany Skalické. Světlo a prostor jsou spolu neoddelitelně spjaté. Závěsné igelitové tapiserie si pro svou průsvitnost a světelné efekty přímo žádají nebýt pověšené přímo na stěně, nýbrž tak, aby jejich kvality dobře vynikly. Osvětlení přitom nemusí být vždy umělé, o čemž se lze přesvědčit například na fotografiích z *Rockfestu 88*, který se uskutečnil v Praze v Paláci kultury.⁵⁸

Gilotina a další černo-bílé igelitové obrazy doplněné tlustými svislými pruhy černého igelitu zde byly zavěšeny před obrovskými okny budovy Paláce kultury, tudíž skrze ně proudilo denní světlo. Tato lehká vznášející se díla svou elegantní jednoduchostí skvěle dokreslují strohou moderní architekturu a plně využívají její světelnosti. V prostoru budovy přímo ztělesňující tehdejší režim, jakou byl Palác kultury, se navíc ocitla v úplně jiném kontextu než na alternativní scéně klubu Na Chmelnici. Právě taková *Gilotina*, popravčí stroj, nabývá s tímto umístěním dalších konotací, ať už metaforických či bohužel až příliš konkrétních.

Ke konci 80. let už začíná Jana Skalická používat kovové konstrukce, do kterých napíná igelit. Příkladem tohoto postupu může být její tapiserie pro Musaion vytvořená v roce 1989 pro stejnojmennou výstavu.⁵⁹ Skalická zde svou práci nezavěšuje, nýbrž opírá o zeď tak, že černá přední část se vyklání do prostoru a zezadu je vyvažována dalším kovovým rámem s průsvitným igelitem, se kterým svírá ostrý úhel.

⁵⁷ Viz Pánková (pozn. 30).

⁵⁸ Součástí hudebního festivalu Rockfest v Paláci kultury v letech 1987–88 byla i výstava současného výtvarného umění, zahrnující kromě sochy a malby též instalace a performance, účastnit se mohli i „neprofesionálové“ (nevidovaní umělci) a organizátorkou výtvarné akce byla Ivona Raimanová; Ivona Raimanová, Za uměním na Rockfest, in: Milena Slavická – Marcela Pánková, *Výtvarné umění 1–2 (Zakázané umění II)*, Praha 1996, s. 174.

⁵⁹ *16 tapisérií pro Musaion*, PNP, Výstavní síň Musaion, Praha

90. léta

V letech devadesátých, hlavně na jejich počátku, vystavovala Jana Skalická už i na vlastních samostatných výstavách. Její igelitové objekty se čím dál více propojovaly s přírodou a svou velikostí ovládaly celý prostor galerií, kde se zavěšené vznášely ve vzduchu, či jako hadi vinuly po podlaze.

„Potřebuji prostor, velký prostor. Nejintenzivnější pocity mám vysoko v horách, tam se nabývám.“⁶⁰ Jedna z mála písemně zaznamenaných vět Jany Skalické dobře vystihuje jednak to, jak moc byl pro ni, stejně jako pro její čím dál tím rozměrnější objekty a instalace, důležitý prostor, a zároveň poukazuje na propojení s přírodou a fascinaci horskou krajinou. Už na výstavách v roce 1989 Na Chmelnici či v Technickém muzeu byla k vidění díla, která jsou oproti předchozím závěsným igelitovým obrazům méně abstraktní a lze v nich spatřovat určité tvarosloví vycházející právě z přírody.

Motiv krajiny Skalická užívala i ve svých nejrannějších tapisériích, u kterých se stejně jako u pozdějších děl objevují různé způsoby deformace povrchu a opětovné „restaurace“. V objektech z přelomu osmdesátých a devadesátých let se tento však pozvolna vytrácí, výsledné kompozice z igelitů a kovových konstrukcí jsou postupně jednodušší a zároveň rafinovanější v artikulaci prostoru, kde se nachází. Pánková píše, že „obsahová složka díla se posunula od existenciální účasti na příběhu k lapidárnějšímu výrazu v obecnější rovině (s příklonem k ekologickým problémům)“.⁶¹

Nové materiály

Příroda se do objektů Jany Skalické dostává i skrze materiály, které používala na začátku devadesátých let. Byly jimi kameny a kusy dřeva, tedy oproti igelitu prvky velmi organické, neumělé. Objekty byly velmi subtilní a jednoduché a o to více na nich vyniká napětí mezi lehkostí igelitových a hmotou dřevěných nebo kovových částí. Autorka už nevyužívala černého igelitu, který byl kontrastním prvkem u závěsných prací. Minimalisticky pojatá díla byla k vidění na výstavě nesoucí prostý název *Objekty* v Galerii R v Praze na podzim 1991.⁶² Na zemi se v oblouku vypínal tenký drát, na jednom konci zapuštěný do igelitu, stejně jako čtyři rovné pruty tyčící se naproti němu jako bodáky z kovové základny. Celé místnosti s vysokým stropem dominovala výrazně vertikální socha z dřevěných prken propojených v horní části igelitovým prstencem.

S kamením pracovala Skalická také například na výstavě ve Wroclawi v Polsku, kde vytvořila instalaci proměňující prostor v jakýsi igelitový „koridor“ s linií uprostřed vyznačenou kameny.

Působivá byla socha vytvořená z větve stromu ležící na zemi a vertikální průsvitné igelitové částí. Na fotografii je zachycená v takové pozici směrem k oknu, že dřevo na zemi vypadá jako stín průsvitného objektu. Je zde tak převrácena logika hmotné věci a jejího nehmotného stínu. Větší a v exteriéru umístěná, ale na podobném principu za-

⁶⁰ Jana Skalická, viz Pánková (pozn. 30) a Jiří Hůla, Igelitové sochy Jany Skalické v Galerii Václava Špály, *Denní Telegraph* III, 1994, č. 11 (279), s. 11.

⁶¹ Viz Pánková (pozn. 30).

⁶² Katalog výstavy, archiv Jaroslava Beneše.

ložená, byla i práce, kterou Skalická vytvořila na tvůrčím pobytu se studenty UMPRUM v Panenském Týnci.⁶³

Prostorové objekty Jany Skalické mají vedle zmiňované vertikálnosti ještě druhou, odlišnou polohu. Dlouhé spirály a zahnuté půlměsíce vytvářejí kompozice poskládané přímo na podlaze. V textu k výstavě v Galerii R se dočítáme, že „trojrozměrné igelitové objekty vyztužené drátem stále více autorka chápe jako ‚moduly‘ sloužící k sestavení většího instalačního celku“.

Někdy se igelity na zemi rozpínaly tak, že zabíraly skoro celou její plochu. Ukázkovou je z tohoto pohledu výstava uskutečněná v Galerii Václava Špály v roce 1994.⁶⁴ Velmi specifický prostor prvního patra Galerie zakončený prosklenou stěnou Skalická vyplnila instalací z dřevěných prachů a igelitu vinoucí se po podlaze přes obě místnosti. V další části Galerie pak byly k vidění obrovské igelitové obdélníky ve středu napojené na velký kus dřeva, které zpracováním povrchu sešitého z mnoha částí připomínaly žilnatinu listů. Od roku 1994 využívala Skalická i další materiály, jako je guma a jiné druhy plastových hmot než měkčené PVC.⁶⁵

Práce Jany Skalické jsou vždy do jisté míry abstraktní, můžeme mezi nimi ale zároveň najít i určitá opakující se témata. Jedním takovým je motiv letu. V jistém smyslu byl přítomný i v dílech z osmdesátých let u již dříve zmiňovaných *Pádů* a tapisérií s podobnými názvy, jako jsou *Přelet* nebo *Bez křídel*.⁶⁶ Tato symbolika byla více rozvinuta v objektech z devadesátých let, které tvarem připomínaly křídla ležící na podlaze galerie. Křídlo spadlé na zem tak vlastně stále evokuje pád spíše než let.

Instalace, kterou Skalická vytvořila na výstavě v Domě U Dobrého pastýře v Brně v roce 1992, sestávala z několika zavěšených objektů ze dřeva s igelitovými křídly, přičemž tři z nich byly opravdu v letu, nainstalované ve vzduchu venku na dvoře, zbývající dva na zemi pod nimi. Igelit je materiál, jemuž je lehkost a přelétavost vlastní, dřevo jej však drží při zemi.

Instalace v exteriéru

Kde jinde může být umění více propojeno s přírodou než přímo v ní, venku v plenéru, na zahradě, na louce nebo v lese. Jana Skalická si takovou práci vyzkoušela v rámci pravidelných tvůrčích setkání v Litoboři, kde v letech 1988–1989 vznikaly její první exteriérové instalace.⁶⁷ Objekty, které v klidné krajině pryč od velkoměsta vytvořila, se tyčily směrem vzhůru jako velká ptačí pera zabodnutá do země, nebo byly jako pavučina natažené mezi kmeny stromů. Všechny stále plně využívaly světla, jež proudí skrze napnuté plochy igelitu, jen už jej netvořila záře reflektorů, nýbrž paprsky slunce.

Jednou z větších akcí odehrávajících se v plenéru, které se Jana Skalická zúčastnila, bylo Mezinárodní trienále v Polsku v roce 1993, jehož tématem byla *Nepřítomnost v příro-*

⁶³ Viz Gebauer (pozn. 7).

⁶⁴ Katalog výstavy *Janě Jan*, archiv Jaroslava Beneše.

⁶⁵ Viz Skalická (pozn. 5).

⁶⁶ Název díla *Přelet* se objevuje v životopise Skalické, *Bez křídel* v článku viz Lamarová (pozn. 34).

⁶⁷ Datace z životopisu Jany Skalické, viz Skalická (pozn. 5). – informace o aktivitách v Litoboři od Jaroslava Beneše. – viz Pánková (pozn. 30).

dě.⁶⁸ Umělci svými díly reagovali na dané prostředí zámku Wojnowice a svá díla vytvořili přímo na místě. Jednalo se o díla nestálá, která byla rozebrána nebo nechána napospas počasí, ukazuje se na nich snad nejlépe paradox objektů Jany Skalické – jsou vyrobená z materiálu, který je výsostně „nepřirodní“ a trvá desítky let, než se rozloží, zároveň ale zaniknou dřívě, než si jich pořádně stačíme všimnout.

Fotografie děl Jany Skalické

Existují způsoby uměleckého vyjádření, které by bez fotografie nebyly úplné. Už od konce 60. let, kdy se umělci jako Richard Serra obrátili zády k vyprázdněné materiálnosti minimalismu, se objevují nové formy vyznačující se omezenou časovostí, předurčením k zániku a často se nacházející na místě, kde je na vlastní oči může vidět jen hrstka lidí.⁶⁹ Zbývá tedy jediná cesta, jak se o nich dozvědět, a tou je fotografická dokumentace těchto realizací. Postmoderní site-specific umění počítalo od začátku s tím, že bude dokumentováno, to samé platí i v případě happeningů a akčního umění.⁷⁰

Práce Jany Skalické jsou zajisté velmi odlišné, ale stejně jako výše uvedené akční a zemní umění, efemérní povahy. Důvody, proč se žádné z jejich igelitových děl nedochovalo, byly různé. Převážně byla na vině nestálost a rychlé stárnutí použitého materiálu, ale i nemožnost uskladnění velkých objektů, které autorka často sama po výstavě likvidovala.

A tak i o nich platí, že jediný možný způsob, jak k nim v dnešní době přistupovat, je skrze fotografie.

Moc fotografického obrazu

Otázka technického obrazu, tedy fotografie (a filmu), je pravděpodobně jednou z těch nejkompexnějších a v průběhu 20. století hojně diskutovaných. Následující úvaha na toto téma byla napsána s pomocí některých základních textů filozofů, kteří se tématem fotografie zabývali.⁷¹

Prvním z nich je esej Waltera Benjamina *Umělecké dílo ve věku svojí technické reprodukovatelnosti* z roku 1936.⁷² Podle něj je umělecké dílo vinou fotografické reprodukce zbaveno své pravdivosti, toho, co Benjamin nazývá *aurou*. Tato aura se pevně váže na „zde a nyní“ originálního díla, jež někde na konkrétním místě existuje.⁷³ Tím, že se v podobě technického obrazu může přenést kamkoliv jinam, se ruší tato jeho ukotvenost v místě

⁶⁸ Wulf Kirschner, Až narazí kosa na kámen, výstřížek z časopisu *Domov* 1994, s. 56–57, archiv Jaroslava Beneše.

⁶⁹ Takovými jsou monumentální land-artové realizace na odlehlých místech, na poušti apod., Hal Foster – Rosalind Kraussová – Yve-Alain Bois et al., *Umění po roce 1900*, Praha 2007.

⁷⁰ Mary Bergstein, Lonely Aphrodites: On the Documentary Photography of Sculpture, *The Art Bulletin* LXXIV, 1992, č. 3, s. 475–498, zde s. 496. Viz <http://www.jstor.org/stable/3045895>, vyhledáno 28. 3. 2017.

⁷¹ Název podkapitoly vypůjčený od Viléma Flussera a jeho eseje *Moc obrazu* z roku 1990.

⁷² Walter Benjamin: *Umělecké dílo ve věku svojí technické reprodukovatelnosti*, pdf verze <https://is.cuni.cz/studium/predmety/index.php?do=download&did=26774&kod=JJM085>, vyhledáno 1. 5. 2017.

⁷³ *Ibidem*, s. 3.

a čase, a tím pádem mizí i aura.⁷⁴ Jak ale tuto teorii aplikovat na dílo, které již neexistuje, nemá žádné „zde a nyní“, jeho aura se nemůže vyjevit nikde jinde než na fotografii, která toho podle Benjaminů není schopna?

Stává se často, že pokud zná divák umělecké dílo jen z fotografie, nějak na něj působí a má pocit, že dokáže rozpoznat, jaké má kvality, a jakmile se mu poštěstí vidět je v jeho reálné hmotné podobě, pozná rozdíl mezi onou představou a „pravdivostí“ díla. Když ovšem toto srovnání není a nikdy nebude možné, je nutné přijmout, že jiná aura než ta obklopující samotnou fotografii, na kterou se díváme, není.

Dále to, co Benjamin popisuje jako „znejistění autority věci“ u uměleckých děl efemérní povahy, od začátku zákonitě nehraje žádnou roli. Kde je „autorita věci“, když se sám autor rozhodl, že ona věc nebude mít dlouhého trvání, ale přežije pouze zachycená na fotografiích? Z autority věci se tak stává autorita jejich tvůrce a posléze fotografa a také jeho aparátu. Toho si je Benjamin vědom, když říká, že „prostřednictvím fotografie může například zdůraznit vidění originálu, které je přístupné pouze pohyblivé čočce libovolně si vybírající ohnisko pohledu, nikoli však lidskému oku“.⁷⁵

Této problematice se věnuje také Vilém Flusser ve své teorii technoimaginace. To jest takové imaginace, která by divákovi pomohla dešifrovat technické obrazy stejně jako je schopný dešifrovat text, když jej čte.⁷⁶ Klam, který na rozdíl od předtechnických obrazů (např. malby) u fotografie vzniká, je zapříčiněn tím, že „lze uvěřit, že byla zhotovena scénou samou“⁷⁷ a tím pádem odpadá potřeba ji dešifrovat jako znak, který něco symbolizuje. Je snadné uvěřit, že jsou fotografie věrnými reprodukcemi toho, co je jimi míněno, a přijmout jejich „pravdivost“.⁷⁸

Důležité je uvědomovat si spojení mezi fotografickým aparátem a tím, kdo jej ovládá, tedy fotografem. Stejně jako lidské oko svět nejenom vnímá, ale dává mu i smysl, je i hlavní funkcí aparátu (nejen fotografického) „osmyslování“.⁷⁹ Podle toho, jaké stanovisko fotograf k fotografované věci zaujme, se odvíjí i to, jak se na něj bude jako na výsledek dívat divák. Všechna tato stanoviska se odehrávají v rámci možností, které fotografovi dává jeho aparát, a tudíž, aby bylo možné porozumět záměrům fotografa, musely by být známy i technické možnosti použitého aparátu. Možnosti jsou výsledkem různých vědeckých teorií (optiky, chemie), a proto je nutné při dekódování fotografického obrazu znát i tyto teorie.⁸⁰ Lineární texty už podle Flussera nevysvětlují obrazy jako v minulosti, lineární texty – vědecké teorie tyto obrazy činí vůbec možnými.⁸¹ Jako jsou lineární texty historickým vědomím, jsou technické obrazy vědomím posthistorickým.⁸²

Všechny předchozí pokusy o popsání fotografií děl Jany Skalické se drží ve sféře lineárního textu. Situace je ještě komplikovanější tím, že skrze fotografii je popisováno jiné

⁷⁴ *Ibidem*, s. 4.

⁷⁵ *Ibidem*, s. 3.

⁷⁶ Vilém Flusser, *Náčrt teorie technoimaginace*, in: Jiří Ševčík – Pavlína Morganová – Tereza Nekvidová et al., *České umění 1980–2010*, Praha 2011, s. 472.

⁷⁷ *Ibidem*, s. 471.

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ *Ibidem*, s. 472.

⁸⁰ *Ibidem*, s. 474.

⁸¹ *Ibidem*.

⁸² *Ibidem*, s. 475.

umělecké dílo, které spadá do kategorie „starých“ netechnických obrazů⁸³ vytvořených rukou umělce, a ne aparátu – nastává tedy jakési propojení mezi historickým a posthistorickým vědomím. Celá Flusserova teorie je samozřejmě mnohem komplexnější, nicméně pomáhá pochopit, že to, co vidíme na fotografii, není pouze ničím neovlivněné vyjevení fotografované věci, nýbrž vždy také gesto fotografa.

Interpretace skrze fotografii

Aby bylo možno díla Jany Skalické popsat, je třeba snažit se vcítit do toho, jak by zřejmě působila „naživo“. Přitom to, co je dnes k dispozici, jsou hlavně fotografie, a díla tudíž působí skrze tento technický obraz. Ten může buďto mít, anebo nemít schopnost „auru“ díla předat. Zdá se, že v některých případech dokáže fotografie dodat původnímu uměleckému dílu auru, kterou ani ve skutečnosti mít nemuselo, nebo spíš nebyla lidskému oku viditelná. Obzvláště u transparentních objektů Jany Skalické lze hovořit ještě o jiné auře, než jak toto slovo používá Benjamin. Není zde již řeč o „pravdivosti“, ta je stejně zkreslená vinou fotoaparátu, ale o auře světelné a transcendentální, která díla obklopuje na fotografiích, na nichž je právě světlo zachyceno specifickým způsobem. Jedno a to samé dílo může působit jinak na každého jednoho diváka, to je jistě společné všem druhům umění. Zároveň můžou ale i dvě různé fotografie stejného uměleckého díla působit zcela odlišně.

Ze všech fotografií děl, jež máme před sebou, si k bližšímu prozkoumání vybíráme pouze některé, na kterých k nám dílo promlouvá více než na jiných. Jsou také snímky, které nás zajímají, protože se nám hodí, potřebujeme z nich získat nějakou informaci, třeba o barvě, velikosti díla apod., ale jinak v nás žádné zvláštní pocity nevyvolávají, řečeno s dalším významným filozofem zabývajícím se fotografií, Rolandem Barthesem, je to *studium*, na jehož základě se o ně zajímáme.⁸⁴ Další prvek, který ruší *studium*, nazývá Barthes *punctum*, je to právě ono, které nás z nějakého, nahodilého a nevysvětlitelného, důvodu zasahuje.⁸⁵

Čím silnější je ono *punctum* fotografie, tím více jej můžeme zaměňovat s *punctum* samotného díla, jež je na fotografii zachyceno. V případě dvourozměrných děl je situace jiná než u soch a prostorových instalací. Máme k dispozici fotografie, které se snaží dílo dokumentovat co nejneutrálnějším způsobem. Zdá se, že záleží hlavně na technických dovednostech fotografa, aby na výsledné fotce nebyla jen tmavá nerozpoznatelná skvrna. To platí vždy, ale u trojrozměrných objektů vyvstává v mnohem větší míře otázka již zmiňovaného stanoviska.

O dílech Jany Skalické přístupných v podobě fotoalb Lucie Rohanová píše: „*Se sochami se tedy setkáváme v prostoru knihy. V něm je ale všechno jiné – místo trojrozměrných, světlo odrážejících objektů v životní a nadživotní velikosti člověka jsou tu ploché kartičky v řádu*

⁸³ V případě děl Jany Skalické to nejsou obrazy ve smyslu dvourozměrných zobrazení, ale pořád je chápou jako výsledek práce člověka, zachycení okolního světa nebo pocitů, které ke svému dokončení nemusí projít technickými procesy uvnitř aparátu. V podobě, která je nyní k dispozici na fotografii, těmito procesy již prošlo.

⁸⁴ Roland Barthes, *Světlá komora. Poznámky k fotografii*, Bratislava 2004, s. 27.

⁸⁵ *Ibidem*, s. 28.

*centimetrů, jediný úhel pohledu místo všech – původní prostor, který umožňoval sochy vnímat a pochopit, je jim odňat. Přesto fungují.*⁸⁶

Prostor je sochám odebrán tak, že se z prostorného objektu stává plochá fotografie, může mu být v jiném slova smyslu odebrán i z hlediska toho, jak moc fotografie zachycuje také jeho okolí. Čím více prostoru, kde se dílo nacházelo, vidíme, tím snazší je představit si jeho působení v něm. Jsou pak ale fotografie, které zachycují opravdu jen vše, co v místnosti bylo, a jiné, kde hrají velmi výraznou roli světelné podmínky dotvářející atmosféru. U takových pak nelze pochybovat, že právě stanovisko fotografa výsledný dojem ovlivňuje.

Fotografie Jaroslava Beneše

Jana Skalická používá při popisu toho, k čemu se skrze své umění snaží dostat, pojem *světelné ohnisko*.⁸⁷ Je zajímavé, že ohnisko je slovo vyskytující se i ve fotografické terminologii. Světlo stojí rovněž ve středu zájmu Jaroslava Beneše, dvorního fotografa Jany Skalické, který je autorem většiny fotografií, kterých bylo využíváno při psaní tohoto textu.⁸⁸ Šlo podle něj sice jen o dokumentaci, ale na mnoha příkladech je vidět, jak se fotografův styl do snímků propisuje.

Jaroslav Beneš se ve své volné tvorbě věnuje focení moderní architektury, různých městských zákoutí a podchodů, na jejichž vyleštěných plochách se rozehrává hra světla, stínů a odrazů. Právě proto se mu nejspíš dařilo zachycovat objekty Jany Skalické tak, že vynikla právě jejich práce se světlem i prostorem, což jsou témata oběma umělcům společná.

Závěr

Jana Skalická byla umělkyně, jež si v průběhu času našla pro svůj výtvarný projev charakteristický materiál – igelit. Tento jinak velmi obyčejný a všední prvek dnešního světa přetvářela za pomoci různých technik v originální a působivá díla, která byla ve většině případů efemérní povahy. Ve své rané tvorbě na začátku osmdesátých let se Skalická věnovala tapiserii, kdy pro ni bylo typickým postupem záměrné narušování struktury látky a její následná oprava. Textilní vlákna začala později propojovat právě s igelitem a vznikaly tak čím dál tím větší závěsné práce kombinující tyto materiály. Od čistě igelitových tapiserií dále Skalická přistoupila k prostorovým instalacím a sochám z kovových konstrukcí potažených PVC fólií. V letech devadesátých se k užívaným materiálům přidaly přírodní prvky v podobě dřeva nebo kamení. Ať už Skalická instalovala svá díla v prostoru galerie či v exteriéru, vždy pro ni při práci s transparentním igelitem hrálo velmi důležitou roli světlo a jeho efekty. O tom, jak Skalické éterická díla snoubící v sobě

⁸⁶ Lucie Rohanová, text k výstavě *Jana Skalická: souborná výstava* v galerii DOX, <http://www.dox.cz/cs/vystavy/jana-skalicka-souborna-vystava>, vyhledáno 27. 2. 2017.

⁸⁷ Jana Skalická, viz Pánková (pozn. 30).

⁸⁸ Jaroslav Beneš, *Fotografie*, Praha 2016.

pocit lehkosti s tíhou, touhu po letu s pádem i krásu s nevyhnutelným zánikem působila, se dnes dozvídáme pouze z fotografií.

André Bazin na úvod své *Ontologie fotografického obrazu* označuje za jednu ze základních potřeb lidské psychologie obranu proti času.⁸⁹ Obranu před smrtí, která je vítězstvím času. Stejně tak jako portrétovaného člověka nezachrání fotografie před tělesnou smrtí, nezachrání ani umělecké dílo před zkázou a zánikem, avšak skrze ni se nám na něj daří rozpomenout a „zachránit jej před druhou – duševní smrtí“.⁹⁰ Přestože tento text nebyl jistě vyčerpávající monografií Jany Skalické, bylo i jeho účelem pomoci jejímu dílu zvítězit nad časem.

LITERATURA A PRAMENY

- Josef Alan (ed.), *Alternativní kultura. Příběh české společnosti 1945–1989*, Praha 2001.
- Roland Barthes, *Světlá komora. Vysvětlivka k fotografii*, Bratislava 1994.
- Roland Barthes, *Mytologie*, Praha 2004.
- Jaroslav Beneš, *Fotografie*, Praha 2016.
- Walter Benjamin, *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*, <https://is.cuni.cz/studium/predmety/index.php?do=download&did=26774&kod=JIM085> vyhledáno 1. 5. 2017.
- Mary Bergstein, Lonely Aphrodites: On the Documentary Photography of Sculpture, *The Art Bulletin* LXXIV, 1992, č. 3, s. 475–498.
- Karel Císař (ed.), *Co je to fotografie?*, Praha 2004.
- Hal Foster – Rosalind Kraussová – Alain Bois-Yve et al., *Umění po roce 1900*, Praha 2007.
- Kurt Gebauer, *Ateliér veškerého sochařství. Katalog výstavy v Richterově vile 1. 5. – 7. 6. 1998*, Praha 1998.
- Tereza Hrušková, *Druhý plán: Hraniční polohy fotografie a jejího vystavování mezi osmdesátými a devadesátými lety 20. století* (diplomová práce), Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze, Praha 2016.
- Jiří Hůla, Igelitové sochy Jany Skalické v galerii Václava Špály, *Denní Telegraph* III, 1994, č. 11 (279), 11.
- Markéta Králová, *Roman Havlík 1952–2000* (bakalářská práce), Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně, Brno 2008.
- Milena Lamarová, Mezi tapisérií a grafickým objektem, *Umění a řemesla*, 1985, č. 3, s. 60.
- Milena Lamarová, Tapisérie jako socha, *Umění a řemesla*, 1986, č. 1, s. 16–23.
- Jiří Luhan – Petr Poruba, *Splátka na dluh*, Praha 2000.
- Pavel Ondračka, Dveře ateliérů otevřené, *Tvorba* XII, 1981, č. 50, s. 18.
- Zdeňka Průstková, *Leonid Andrejev: Červený smích. Výbor fantastických z ruské klasické literatury*, Praha 1970.
- Lucie Rohanová, *Jana Skalická: Souborná výstava*, DOX, <http://www.dox.cz/cs/vystavy/jana-skalicka-souborna-vystava>, vyhledáno 27. 2. 2017.
- Milena Slavická – Marcela Pánková (edd.), *Výtvarné umění 3–4, (Zakázané umění I)*, Praha 1995.
- Milena Slavická – Marcela Pánková (edd.), *Výtvarné umění 1–2, (Zakázané umění II)*, Praha 1996.
- Jiří Šetlík, *In – Tensione II. Dialog s prostředím. Katalog výstavy v Centro Documentazione r.a.c. Luigi di Sarro Roma*, Praha 1997.
- Jiří Ševčík – Pavlína Morganová – Tereza Nekvindová et al. (edd.), *České umění 1980–2010*, Praha 2011.
- Rostislav Švácha – Marie Platovská (edd.), *Dějiny českého výtvarného umění VI/1 a 2*, Praha 2007.
- Slovník historiků umění, výtvarných kritiků, teoretiků a publicistů v českých zemích a jejich spolupracovníků z příbuzných oborů (asi 1800–2008) A–M*, Praha 2016

⁸⁹ André Bazin, *Ontologie fotografického obrazu*, in: Karel Císař (ed.), *Co je fotografie?*, s. 21.

⁹⁰ *Idem*.

Osobní archiv Jaroslava Beneše

Kurt Gebauer, Úvodní slovo na výstavě Janě Jan v Galerii Václava Špály, přepis na stroji, 1994.
Magdalena Juříková, text k výstavě Romana Havlíka a Jany Skalické v Junior klubu Na Chmelnici, 1987.
Magdalena Juříková, Jana Skalická. Text k výstavě *Objekty, sochy a instalace* v Národním technickém muzeu v Praze, 1989.
Wulf Kirschner, Až narazí kosa na kámen, výstřižek z časopisu *Domov* 1994, 56–57.
Ludmila Kybalová, Jana Skalická: Tapisérie, text k výstavě v divadle Drak, Hradec Králové, prosinec 1981.
Marcela Pánková, Igelity Jany Skalické, text k výstavě v ÚKDŽ v Praze, Horská Kamenice 1990.
Jana Skalická, Životopis – biografická data, seznam výstav a literatury, psáno na stroji, nedatováno (končí rokem 1994).
Plakát ke 3. výstavě na dvoře v Krokově ulici, 1982.
Program *Kulturního matiné*, Junior klub Na Chmelnici, 1987.
Plakát s programem akce *Situace*, Junior klub Na Chmelnici, 1989.
Pozvánka na výstavu *Objekty, sochy, instalace v Národním technickém muzeu*, červen až srpen 1989.
Digitalizované video záznamy z výstav na DVD: 1.–4. výstava na dvoře 1980–1984; *Kulturní matiné*, Junior klub Na Chmelnici 1987 a *Situace*, Junior klub Na Chmelnici 1989.

Internetové stránky

Jana Skalická na abART, <http://abart-full.artarchiv.cz/osoby.php?Fvazba=detail&IDosoby=3200>, vyhledáno 27. 2. 2017.
Historie divadla Drak, <http://draktheatre.cz/historie-divadla-drak>, vyhledáno 8. 4. 2017.

JANA SKALICKÁ: WORK AND ITS PHOTOGRAPHIC REFLEXION

Summary

Jana Skalická (1957–2015) belongs to the generation of Czech artists born in the 1950s, coming of age and starting their artistic careers during the 1970s and 1980s. Her absence in our written art history, alongside the fact that today the pieces cannot be seen in their physical form, threw Skalická's art in oblivion. This bachelor thesis may therefore serve as a reminder of her work and the events she was part of during the 1980s and early 1990s in Prague as well as it aims to show how important is to the art of an ephemeral nature and its reception through the medium of photography.

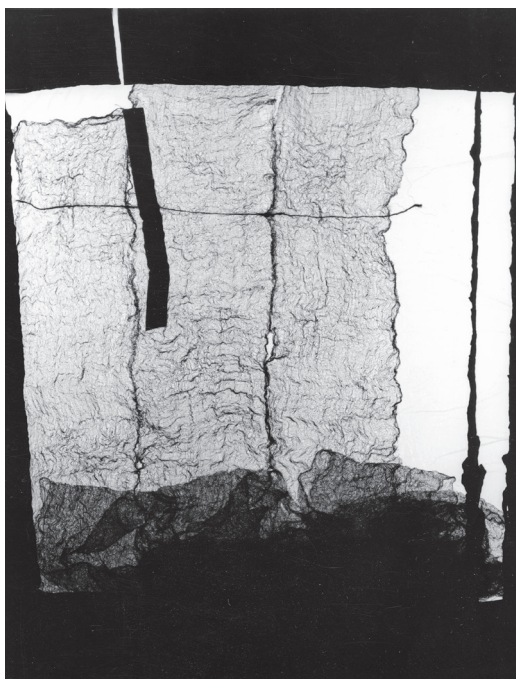
Jana Skalická was born in 1957 in Jaroměř and moved to Prague early in her life to complete her studies in the field of textile production, which affected the future use of textiles and similar materials in her own art. At first, she worked with a more traditional kind of tapestry while incorporating the principles of destruction and reconstruction of the surface. She soon discovered that some other material, namely transparent thin PVC foil, would work better for her. The very first exhibition of Skalická's tapestries took place in 1981 in Hradec Králové where they were on display together with the photographs of her partner, photographer Jaroslav Beneš. With Beneš and friends Jaroslav Horálek and his wife Helena, she also participated on five self-organized group exhibitions in the backyard of their ateliers in Prague. The public was able to discover Skalická's work on two exhibitions in then famous non-conformist venue called Junior Club Na Chmelnici in 1987 and 1989. As time passed, she moved more and more in the direction of three dimensionality and her hanging textile and PVC tapestries changed into metal or wooden skeletons covered with plastic skin expanding into space, with wings floating in the

air or meandering on the floor like snakes. One of the examples of this approach is her solo exhibition in Špálova gallery in 1994, where she recycled old wooden sleepers and other materials in the installation. During the 1990s Skalická worked as an assistant in Kurt Gebauer's atelier at UMRUM and created sculptures both in interior and exterior.

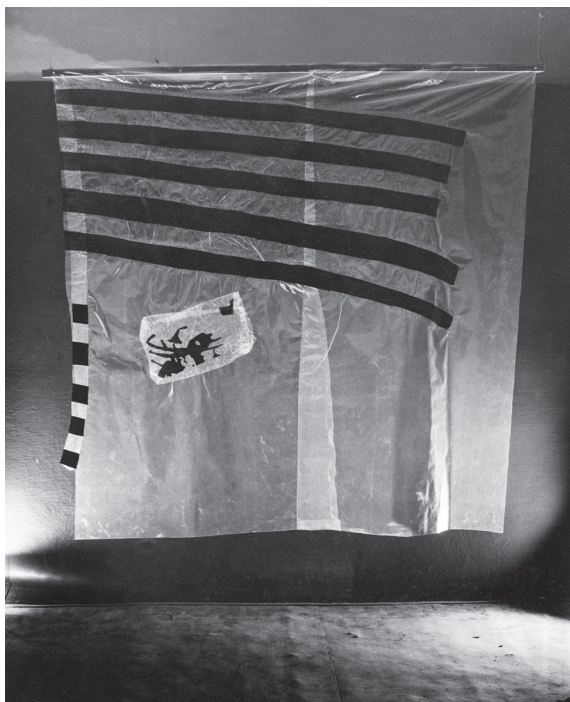
The question of space, (non)transparency and light effects brought by elaborated installation of the fragile pieces was always essential to the work of Jana Skalická. The way she used artificial and natural light gave her plastic tapestries and sculptures the depth and "aura" that is visible in numerous photographs and a few video recordings from her shows. However, the captured light and overall atmosphere bring another critical point to the reception of Skalická's works. Is it ever possible to have an idea about now non-existing piece of art, which would not be manipulated by the way it was photographed? Many essays were already written about the meanings of photography and the last chapter of this text is based on the most famous ones by Walter Benjamin and Roland Barthes.



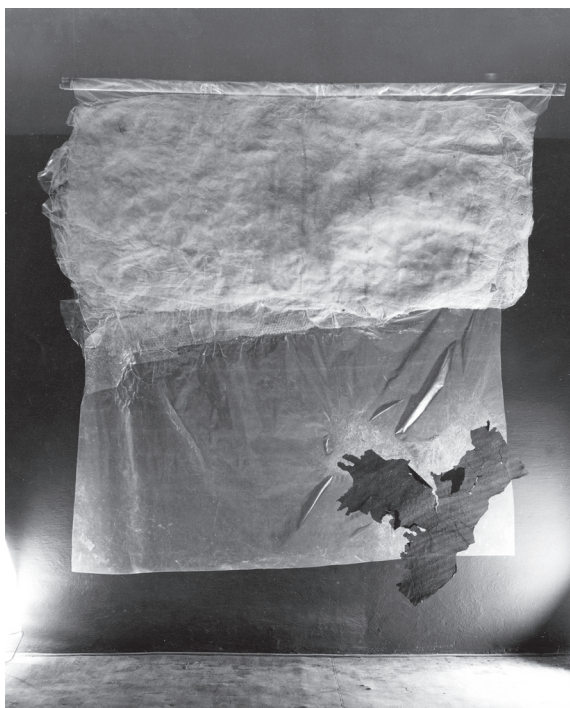
Obrázek 1: Jana Skalická, *Červený smích*, 1981. Foto: Jaroslav Beneš



Obrázek 2: Jana Skalická, *Bez názvu*, 80. léta. Foto: Jaroslav Beneš



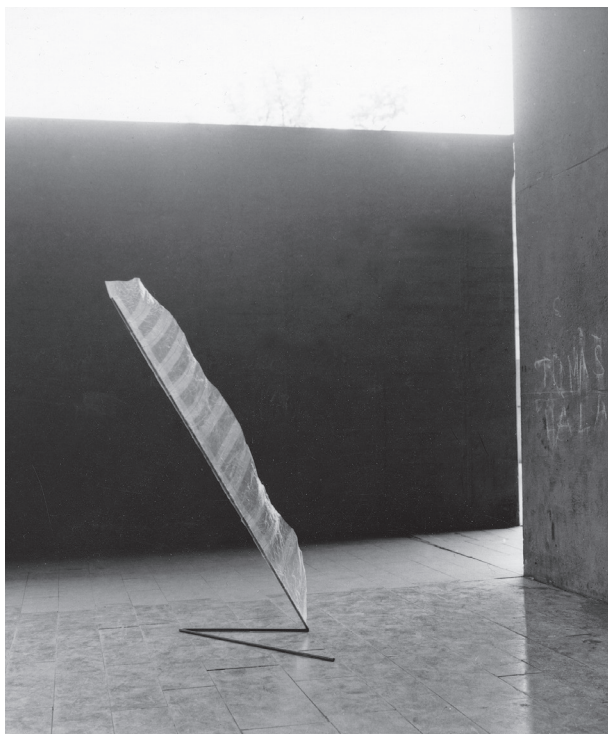
Obrázek 3: Jana Skalická, *Bez názvu*, 1989. Foto: Jaroslav Beneš



Obrázek 4: Jana Skalická, *Jedu na výlet*, 1989. Foto: Jaroslav Beneš



Obrázek 5: Jana Skalická, instalace v pléneru, Litoboř, 80. léta. Foto: Jaroslav Beneš



Obrázek 6: Jana Skalická, *Křídlo*, konec 80. let. Foto: Jaroslav Beneš



Obrázek 7: Jana Skalická na výstavě *Janě Jan* v Galerii Václava Špály, 1994. Foto: Jaroslav Beneš



Obrázek 8: Jana Skalická, *Bez názvu*, výstava *Janě Jan*, Galerie Václava Špály, 1994. Foto: Jaroslav Beneš



Obrázek 9: Jana Skalická, pohled do výstavy *Janě Jan*, Galerie Václava Špály, 1994. Foto: Jaroslav Beneš