

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

FILOZOFICKÁ FAKULTA

KATEDRA DĚJIN UMĚNÍ

OBOR: *DĚJINY VÝTVARNÝCH UMĚNÍ*

## **Sochařské dílo Aleše Veselého**

**v průběhu 60. a 70. let**

BAKALÁŘSKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE

Alena Bartková

Vedoucí diplomové práce prof. PhDr. Ladislav Daniel, Ph.D.

Olomouc 2012

Čestně prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracovala samostatně jen s použitím uvedené literatury a pramenů.

V Praze dne 3. srpna 2012

## **Poděkování**

Na tomto místě bych chtěla poděkovat vedoucímu své bakalářské práce prof. PhDr. Ladislavu Danielovi, Ph.D., za trpělivost, cenné rady a připomínky; prof. Aleši Veselému za energii a vytrvalost, se kterou mě během psaní práce podporoval.

## Obsah:

1. Úvod. . . . .	6
2. Zhodnocení literatury vydané o Aleši Veselém. . . . .	8
3. Stručný životopis a přehled tvorby. . . . .	10
4. Šedesátá léta - Od imaginativních obrazů po Kaddish. . . . .	16
4.1 Rané období, obrazy „zjevení a mýtů“. . . . .	16
4.2 Magma a drásání hmoty. . . . .	17
4.3 Obrazy-Objekty, Česká poloha evropského informelu .18	
4.4 Texturální materiálová malba. . . . .	19
4.5 Konfrontace. . . . .	20
4.6 Stigmatické objekty. . . . .	24
4.7 Enigmata. . . . .	26
4.8 Židle Uzurpátor. . . . .	27
4.9 Výstava D. . . . .	27
4.10 Veřejné zakázky. . . . .	29
4.11 Grafika - Enigmatické záznamy - Asambláže. . . . .	29
5. Sochařské sympozium v Ostravě. . . . .	30
5.1 Kaddish. . . . .	30
5.2 Sedm samostatných soch. . . . .	34
5.3 Po skončení sympozia. . . . .	35
6. Léta sedmdesátá. Od Kaddishe po Bochum. . . . .	37
6.1 Weiner Seccesion. . . . .	37
6.2 Začátek sedmdesátých let, Normalizace. . . . .	37
6.3 Ateliér ve Středoklukách. . . . .	38
6.4 Vnitřní izolace, zakázky. . . . .	40
6.5 Asambláže. . . . .	42
6.6 Židle, postele, vozy. . . . .	44
6.7 Žabí hlen. . . . .	47
7. Projekty v německém městě Bochum a Hamm. . . . .	48
7.1 Iren Report v německém parku Bochum. . . . .	48
7.2 That One v německém Hamu. . . . .	51
7.3 Hattingen. . . . .	54
8. Závěr. . . . .	56

9. Seznam literatury. . . . .	.57
10. Summary. . . . .	61

## 1. ÚVOD

Jako téma své bakalářské práce jsem si vybrala sochařské dílo prof. Aleše Veselého. Zaměřila jsem se na šedesátá a sedmdesátá léta, protože dle mého názoru patří toto období k nejdůležitějším. V této souvislosti píší jako o dvou zcela rozdílných kapitolách, které se lišily nejen výtvarných projevem. Jde především o životní pocit, o vnímání světa, které se v šedesátých a sedmdesátých letech proměnilo.

Aleš Veselý vystudoval pražskou Akademii výtvarných umění. Chodil do školy, odevzdával práce a plnil tak své povinnosti. Na druhou stranu měla jeho tvorba před rokem 1960 jinou polohu. Bylo jí hledání skutečné podstaty, hledání nultého bodu, od kterého se všechno „zrodilo“. Tímto hledáním byli „posedlí“ i další lidé jeho generace. Jejich manifestem, zvoláním „Tady jsme“, bylo uspořádání neveřejné výstavy v roce 1960 s názvem *Konfrontace I a II*, která v té době zbořila všechny hranice.

Dílo Aleše Veselého se šedesátých letech vyznačuje zejména útočným charakterem. Sochy jsou obaleny množstvím bodců a trnů, které vycházejí jak do prostoru, tak i proti sobě samému. Tento pocit ohrožení vyjádřil ve svém teoretickém textu: „Uzurpátor - Pomocný text k určení vymezeného prostoru“,<sup>1</sup> který vznikl v roce 1965. Symbolicky předznamenal dílo, které vzniklo až dva roky poté. *Kaddish*, který vznikl v roce 1967, se stal symbolem českého poválečného období a jím také končí jedno Veselého období a pro něj i šedesátá léta.

Začátkem sedmdesátých let ho ovlivnily události veřejné, více však osobní rodinná tragédie, která ho na dlouhou dobu vyřadila z jím nastolené rychlosti života. Prožíval vnitřní emigraci. V ateliéru ve Středoklukách nedaleko Prahy, který zakoupil v roce 1970, začal nevnímaje tvořit syrové asambláže,

---

<sup>1</sup> Aleš Veselý, *Uzurpátor, pomocný text k určení vymezeného prostoru*, *Výtvarné umění*, č. 5-6, 1966, s. 226-231. Textová příloha č. 1.

které se staly zhmotněním jeho zraněné duše. Tato letargie, ve které se nacházel dlouhou část sedmdesátých let, skončila až účastí na sympoziu v německém městě Bochum. Tam se opět uvolnily představy velkého monumentálního prostoru, které začaly o deset let dříve na ostravském sympoziu, kde vznikl Kaddish. V Bochumi vytvořil nebyvalý environmentální projekt tří soch, které svou tenzí vibrují okolím. O pár měsíců potom, na základě úspěchu v Bochumi, vytvořil sochu ve městě Hamm. V roce 1979 mělo vzniknout třetí dílo, které by bylo symbiózou všech principů a zkušeností, jež v sobě obě německé sochy ukrývají.

Hledání nultého bodu a praprávýmnamu světa se stalo celoživotní náplní jeho snažení. Ať už jsou díla obalena trny, nebo jsou hladká jako leštěná ocel, vždy vyjadřují tu samou myšlenku. Na začátku tvorby bylo vše složité a neklidné, tak jak mladý člověk vnímá život. Postupně se ale začalo zjednodušovat a ze soch vznikly jasné, někdo by řekl svou podobou strohé objekty, které mají stejně silnou tenzi a vnitřní neklid jako složité objekty ze šedesátých let.

## 2. Zhodnocení literatury vydané o Aleši Veselém

Protože osobnost Aleše Veselého je pro české umění druhé poloviny 20. století tak významná, nacházíme zmínky o jeho životě a především pak o jeho díle v každé literatuře zabývající se touto problematikou. Za stěžení svědectví o uměleckém životě začátku druhé poloviny 20. století pokládám publikaci od Františka Šmejkal, <sup>2</sup> a Mahuleny Nešlehové. <sup>3</sup> Tím, že se František Šmejkal podílel na vytváření scény českého umění, se jeho výpověď stala závažnou. Jeho popisy a filozofické rozbory *Enigmat* a židlí ve Veselého díle jsou nejen přesné, ale jdou až do samé hloubky problému. Byl přítomen důležitých výstav *Konfrontace I, II*, Veselého samostatné výstavy v roce 1963 i Výstavy D, které komentoval v zakázaném a nepublikovaném textu, jenž je dnes svědectvím doby.

K popisu jeho díla velmi přispěl text od Hany Rousové, <sup>4</sup> který je, až na určité přehnané interpretace dovedené až za hranici, přesný. Kromě výborné interpretace prací vznikajících v průběhu sedmdesátých let velmi správně pojmenovává ateliér ve Středoklukách jako umělcův největší pokus o totální umělecké dílo.

Důležitou složkou literatury, jež by vedla k pochopení Veselého díla, jsou jeho texty a básně samostatně vydané ve fragmentech v některých jeho katalozích. V katalogu věnovaném výstavě v Litomyšli z roku 2009 vychází i rozhovor Jolany Slabé. Je v něm nejen popsán postup tisku grafiky, ale také chvíle přechodu od dvojrozměrné plochy k trojrozměrnému objektu. Rozhovory obecně jsou nejdůležitější složkou v literatuře týkající se Aleše Veselého. Největší a dosud ničím nepřekonaná je kniha rozhovorů od Michala Schonberga, ve

---

<sup>2</sup> František Šmejkal, *České imaginativní umění*, Praha 1996.

<sup>3</sup> Mahulena Nešlehová, *Poselství jiného výrazu, Pojetí „informelu“ v českém umění 50. a první poloviny 60. let*, Praha 1997.

<sup>4</sup> Hana Rousová, *Pokus Aleše Veselého o totální umělecké dílo*, *Umění*, č. 37, 1989, s. 427-437.



které Aleš Veselý popisuje celou svou dosavadní tvorbu i život.<sup>5</sup>

Součástí posledního katalogu, vydaného k výstavě nejnovějších prací v Karlových Varech, je i text od Evy Neumannové. Zatím jako jediná popsala jeho současnou práci.<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> Michal Schonberg, *Projdi tou branou, Rozhovory s Alešem Veselým*, Praha 2006.

<sup>6</sup> Eva Neumanová, *Aleš Veselý - Kódy a prolínání* (kat. výst.), Galerie umění v Karlových Varech 2012, nečíslováno. Textová příloha č. 2.

### 3. Stručný životopis a přehled tvorby

Aleš Veselý se narodil 3. 2. 1935 v Čáslavi v rodině úředníka pojišťovny Františka Veselého a jeho ženy Marie Veselé. Své dětství neprožil v rodném městě, ale v Hradci Králové, kam se v roce 1937 rodina odstěhovala. Židovský původ, který rodině v těžké době z nesmyslných ideologických důvodů znemožňoval žít svobodný život, tvaroval jeho vnímání světa. Nesměl chodit do školy, a tak jej doma učil jeho dědeček, který byl původně učitel.

Těsně po válce, kdy se rodina odstěhovala do Ústí nad Labem, navštěvoval obecnou školu a poté dvě třídy gymnázia. Ve školní docházce pokračoval na jednotné škole druhého stupně v Praze, kam se rodina na začátku roku 1949 přestěhovala. Už v této době měl o výtvarné umění velký zájem. Začal proto studovat na střední výtvarné škole, kterou po dvou letech opustil, a na doporučení svých učitelů odešel v 17 letech na pražskou Akademii výtvarných umění. Zde v grafickém ateliéru prof. Silovského,<sup>7</sup> studoval do roku 1958. V období studia na Akademii jezdil Aleš Veselý na sever Slovenska do vesnice Sihelné, která mu v té době sloužila jako model, jenž mohl zkoumat.<sup>8</sup> Vznikly zde tisíce kresebných studií krajin, psychologických portrétů vesničanů a především studií jejich způsobu života a poměrů ve vesnici.

Do počátku šedesátých let vznikaly skupiny dřevořezů, akvarelů a olejů inspirované nejen pobytem v Sihelné. Byly to hlavně imaginativní obrazy plné symbolů zasazené do spirituální krajiny.<sup>9</sup> Do téže doby můžeme datovat i díla s příznačným názvem „*Magma*“. Šlo o plochy obrazu pokrytých přírodními materiály, které byly na sebe vrstveny pomocí

---

<sup>7</sup> Způsob výuky a volnost, která byla studentům dána, měla za důsledek samovolný rozvoj jejich osobnosti a talentu. Není náhodou, že právě v tomto ateliéru prof. Silovského studoval i Karel Malich a další silné osobnosti našeho moderního výtvarného umění.

<sup>8</sup> Schonberg (pozn. 5), s. 62.

<sup>9</sup> Aleš Veselý - Ivona Raimanová, *Poist of Limit* (kat. výst.), Správa Pražského hradu, Praha 1992, s. 83.

nánosů pestrých barevných past. Svým charakterem se blížily sopečným výbuchům, explozím, které vycházejí z jádra Země. Žádné z původních „Magmat“ se nedochovalo. Známe je jen v přepracované podobě, kde do nich Veselý vkomponovával i jiné materiály. Šlo především o textilie, dráty apod. Vznikly z nich Objekty-Předměty předznamenávající svým charakterem nástup expresivní materiálové antimalby ve Veselého díle.<sup>10</sup>

V březnu roku 1960 byl pak jednou z osobností, která v ateliéru Jiřího Valenty uspořádala jednodenní neveřejnou výstavu „Konfrontace I“. Svým významem ji můžeme považovat za počátek „nového umění“ u nás. O sedm měsíců později byla v jeho ateliéru uspořádána „Konfrontace II“, které se až na výjimky účastnili všichni umělci z březnové výstavy. Po Konfrontacích rozvádí předchozí principy do větší plochy obrazu, kde přichází na třetí rozměr. Jsou to *Stigmatické objekty*, po kterých následuje od roku 1963 série *Enigmat*. Tato díla byla širší veřejnosti představena na první Veselého samostatné výstavě téhož roku, konané v Praze v Alšově síni.<sup>11</sup> O rok později na již veřejné Výstavě D vystavoval společně *Stigmatický objekt XV* se dvěma *Enigmaty* a *Židli Uzurpátor*, která byla roku 1965 oceněna cenou kritiky na *IV. bienále mladých* v Paříži.

Z první poloviny šedesátých let pocházejí také dvě Veselého veřejné realizace. Pro prostory Československých aerolinií v Římě vytvořil objekt *Indeterminace kruhu a přímek* a o dva roky později pro staré letiště v Praze-Ruzyni vytvořil plastiku *Enigma kruhu*, které se svým měřítkem a stylovou formou řadí k pokračování cyklu *Enigmat*. V tvorbě do šedesátých let jsou důležité také grafiky. Jedná se zejména o dřevořezy, které provázejí Veselého začátky na výstavách spolku Hollar apod.; od počátku šedesátých let otisky asambláží kovových částí, které se stávaly po zafixování

---

<sup>10</sup> Ivona Raimanová, nepublikovaný rukopis, Praha 1994, nečíslováno.

<sup>11</sup> František Šmejkal, *Výstava Stigmatických objektů Aleše Veselého* (kat. výst.), Praha 1963, nečíslováno.

objekty.<sup>12</sup> Říkal jim *Enigmatické záznamy* nebo *Enigmatické signály*. Spolu s těmito asamblážemi v ploše vznikaly i prostorové objekty složené z použitých materiálů, ve kterých pokračoval hlavně v sedmdesátých letech.

V srpnu roku 1967 byl Veselý pozván na *Symposium prostorových forem* do Ostravy, kde rok pracoval na sedmimetrové ocelové plastice pojmenované „Kaddish“. Ta se v průběhu let stala symbolem českého poválečného sochařství. O dva roky později byla vystavena u příležitosti konání „*Sochy a město*“ v Liberci, kde byla oceněna Cenou Matyáše Brauna 1. stupně. Dnes je socha umístěna ve Veselého ateliéru ve Středoklukách poblíž Prahy, který vznikl přestavbou polorozbořeného mlýnu zakoupeného začátkem sedmdesátých let. Společně se sochou Kaddish vzniklo i sedm třímetrových ocelových plastik, ve kterých rozvádí principy uplatňující se v pozdějších dílech. Sochu Kaddish můžeme v jisté míře vnímat jako vyvrcholení Veselého tvorby šedesátých let.

Před okupací Československa se oženil a v roce 1968 se mu narodila dcera Jana.

S nástupem totalitního režimu a normalizace se stal s mnohými kolegy „nežádoucím“ umělcem. Tvorba, která mu doposud sloužila jako komunikační prostředek s okolním světem, se na počátku sedmdesátých let stala nadlouho zcela privátní záležitostí.<sup>13</sup> Ateliér ve Středoklukách mu tak sloužil hlavně jako místo, kde se mohl skrýt před nevlídnou realitou okolního světa. Vznikaly tam nejen prostorové objekty, ale i fantasmagorické kresby svíjících se zoomorfních a lidských tvarů, které vrcholí koncem sedmdesátých let.<sup>14</sup> Důležitou složkou jeho tvorby v tomto období se staly asambláže složené z odpadového, opotřebovaného materiálu. Získávaly podobu židlí, vozů, postelí a jiných trojrozměrných objektů. V roce 1973 mu byla jako zázrakem zadána zakázka na sochu v městském

---

<sup>12</sup> Raimanová (pozn. 9), s. 85.

<sup>13</sup> Rousová (pozn. 4), s. 430.

<sup>14</sup> Raimanová (pozn. 9), s. 85.

prostředí Nového Sedla u Karlových Varů, kterou pojmenoval *Trouba z Jericha*. Z letargie a vnitřní izolace vysvobodila Veselého stipendijní cesta do západního Německa na konci sedmdesátých let. Tam se opět vrátil k vytváření soch monumentálního měřítka.

V průběhu let osmdesátých pokračuje v myšlence objektu jako mechanismu fungujícího na určitém principu vyrovnávajícím silové vztahy, na pnutí a pohybu, kterou započal na konci šedesátých let. Tento námět se odráží i ve velkoformátových Kresbomalbách, které vytvářel do poloviny osmdesátých let. Následoval tříměsíční pobyt v New Yorku a o dva roky později pobyt v Soulu u příležitosti výstavy světového sochařství na XXIV. letních olympijských hrách. Na nich byla vystavena socha *Testimony* z roku 1968, jež vznikla v ostravských železárnách. Od konce osmdesátých let pracoval na projektech monumentálních soch, které byly ve své podstatě totožné s pracemi předchozího období, ale stylově se abstrahovaly na základní vztahy mezi hmotou a silovým podnětem.<sup>15</sup>

Na začátku roku 1990 měl po dlouho trvající pauze samostatnou výstavu v pražské *Nové síni*,<sup>16</sup> po které se o dva roky později uskutečnila malá monografická výstava v *Míčovně Pražského hradu*.<sup>17</sup>

Po revoluci je jmenován profesorem pražské Akademie výtvarných umění, ve které vedl zprvu ateliér „Prostor a grafika“ a posléze školu monumentální tvorby až do roku 2006. Své utopické představy monumentální až gigantické architektury dovádí po osobní přítomnosti v izraelské poušti dál. Vznikají projekty na pomezí monumentálního sochařského až architektonického charakteru. Jedním z nich byl i projekt sochy *Kaddesh Barnea Monument*, která měla stát v oblasti Negevské pouště. Z nepochopitelných byrokratických důvodů se

---

<sup>15</sup> Ibidem, s. 89.

<sup>16</sup> Aleš Veselý - Ivona Raimanová, *Aleš Veselý* (kat. výst.), Unie výtvarných umělců, Praha 1990.

<sup>17</sup> Aleš Veselý - Ivona Raimanová (pozn. 9).

však nepodařilo projekt dotáhnout do konce. Z obdobných příčin bohužel končí de facto všechny monumentální projekty, které se měly uskutečnit na území našeho státu.

Po devadesátých letech se díky stipendijním pobytům dostává do Philadelphie a o dva roky později do Chicaga, kde také vystavuje své aktuální práce. V tomto období se jeho sochy stávají geometričtějšími. Jsou více založeny na architektonických a urbanistických základech.<sup>18</sup> Pro technickou komplikovanost a velkou finanční zátěž se nemohl uskutečnit projekt *Go Through the Big Boulder*, na kterém od roku 1993 ve Philadelphii pracoval.<sup>19</sup>

Rok po návratu z Ameriky byl osloven pořadatelem rozsáhlého mezinárodního projektu v japonské Tachikavě, v jehož rámci vytvořil sochu *Doublebench*. Stala se trvalým artefaktem místa ve veřejném prostoru, do kterého byla ještě roku 1994 ustavena.

Od poloviny devadesátých let do začátku nového tisíciletí vznikly realizace soch většího měřítka. Jednou z nich byla na konci desetiletí socha *Messenger* z oceli a balvanu pro sochařský park v nizozemském městě Wijk aan Zee a socha *Chamber of Light* pro *Europos parkas* v Litvě. V Česku mělo dojít k realizaci souboru tří soch - *Tří bran* v Pinkasově uličce na Starém Městě.<sup>20</sup> Bohužel se projekt opět nepovedlo uskutečnit.

Roku 2009 v rámci *Smetanovy Litomyšle* bylo do prostoru města vystaveno 17 soch,<sup>21</sup> které na necelý rok zdobily město. Jednalo se o objekty, které vznikly v průběhu Veselého tvorby, ale z větší části o díla, která vytvořil speciálně pro tuto událost. Ta se už ve své fyzické výpovědi vyjadřují naprosto jasně. Svou formou můžou působit stroze, ale jde především o vnitřní energii a sílu, kterou představují. Jednou z takových

---

<sup>18</sup> Raimanová (pozn. 10), nečíslováno.

<sup>19</sup> Ibidem.

<sup>20</sup> Aleš Veselý, *Tři brány*, projekt pro Pinkasovu ulici v Praze, Praha 2005.

<sup>21</sup> Magdalena Juříková, *Aleš Veselý v prostorách Josefa Pleskota* (kat. výst.), Smetanova Litomyšl, s. 32.

je *Vstup do zákona* nebo socha *Dotyky a distance*, která je dnes natrvalo umístěna na nádvoří areálu univerzitního kampusu Masarykovy univerzity v Brně. V posledních letech se zabývá problematikou lámaných prostorů a zrcadlových ploch. Jeho ateliér ve Středoklukách se stal neobvyklým výstavním prostorem, ve kterém je soustředěna síla přítomných soch. Tím, že je zde vystaveno dílo od počátku jeho tvorby, ať už sochařské, grafické, malířské nebo kresebné, se toto místo stává jedinou a absolutní výpovědí díla Aleše Veselého.

## 4. Šedesátá léta - Od imaginativních obrazů po Kaddish

Před rokem 1960, kdy měl Aleš Veselý už jasný názor na umění a kdy se jeho tvorba z grafik a maleb přesouvá na pole sochařské, vytvořil množství cyklů, které předcházejí tvorbu v dalších letech. Jejich zařazení a rozdělení je velice obtížné, protože se prolínají do různých paralelních vrstev, kde vedle sebe stojí imaginativní malba krajiny a rozdrásaný povrch objektu, tzn. *Objektů-Předmětů*, které svým charakterem spadají do období texturální a materiállové malby.<sup>22</sup>

### 4.1 Rané období, obrazy „zjevení a mýtů“<sup>23</sup>

Obrazy inspirované městskou scénérií, krajinou a lidmi se začínají v jeho tvorbě proměňovat do obrazů vlastních vidin.<sup>24</sup> „Cítil jsem, že každá věc, každé gesto něco znamená. Stál jsem před krajinou, bloudil městskou periférií, zpytoval lidské obličejy a projektoval jsem do nich vlastní prožitky, nahromaděné už odkudsi z úplného dětství. Lidé, ale i věci přinášeli s sebou prazprávu. Byli pro mě nositeli mýtu. Pokoušel jsem se to dekodovat...“ popisuje autor obrazů.<sup>25</sup> V tomto raném období vzniklo okolo sedmi až devíti obrazů. „Vážně“ je začal brát po vzniku díla *Hlava* [Obr. 1] z roku 1957-1958, kde pracoval s barvami a plochou obrazu jako s hmotou.

Jejich společným jmenovatelem je vyslovení existencionálního životního názoru, monotónní barevnost, stylizace krajiny a redukce tvarů na nositele významu, jako je tomu v obraze *Setkání* [Obr. 2] z roku 1959-1960 nebo obrazech

---

<sup>22</sup> Pojem „texturální malba“ poprvé užil teoretik umění Enrico Crispolti.

<sup>23</sup> Raimanová (pozn. 10), nečíslováno.

<sup>24</sup> Ibidem.

<sup>25</sup> Ibidem.



Vozka [Obr. 3], *Převozník* [Obr. 4] a *Peří na stromech* [Obr. 5].

Za vrchol tohoto období můžeme pokládat návrh centrálního obrazu *Poslední soud* pro židovskou synagogu ve Starém Městě v Praze.<sup>26</sup> Na návrhu pracoval přes půl roku. Měl se stát syntézou, vyvrcholením poznaného.

## 4.2 Magmata a drásání hmoty

V roce 1959 se jeho zájem obrátil na hmotu obrazu. „Jednou jsem šel ve Stromovce, začal jsem sbírat hlínu, listí, kamení a přinesl si to domů. Měl jsem potřebu něco z toho uplácat, uhníst. Byla to základní touha tvořit, ve smyslu udělat z ničeho něco, podobně jako archetypální úkon popsany v Bibli, když Bůh stvořil Adama z hlíny. Součástí bylo zároveň podvědomé nutkání užít přírodní materiál (ne přírodninu) z prapůvodního pocitu, že jestli mám vytvořit něco, co ještě nebylo, pak to musím vzít z toho, z čeho život vzniká.“<sup>27</sup>

Na ploše těchto texturálních, abstraktních obrazů se odehrávaly sopečné výbuchy hmoty.<sup>28</sup> Tvořil je přírodní materiál, který byl na plochu obrazu zafixován pastózními nánosy pestrých barev. Tuto zkušenost rozvíjel dále ve své tvorbě do *Objektů-Předmětů*, jak je sochař později nazval. Protože čtyři vzniklá *Magmata* nebral vážně, žádné se dodnes nezachovalo. Jsou překryta jiným materiálem a téměř ze všech se staly *Obrazy-Předměty*. Ty se od *Magmat* liší již svou organizovanou hmotou a jinak pojímanou plochou.

---

<sup>26</sup> Blíže se o návrhu *Posledního soudu* zmiňuji v kapitole týkající se ostravského symposia, ve které řeším problematiku monumentálního prostoru a jeho převedení z malované do sochařské podoby.

<sup>27</sup> Jolana Slabá, *Aleš Veselý v prostorách Josefa Pleskota, Mé poznámky rozhovoru s Alešem veselým* (kat. výst.), Smetanova Litomyšl 2009, s. 30.

<sup>28</sup> Raimanová (pozn. 10), nečíslováno.

### 4.3 Obrazy-Objekty, česká poloha evropského informelu

*Obrazy-Předměty* [Obr. 6] (nebo jak je původně nazýval „Předměty“, aby tímto označením dal jasně najevo, že se nejedná ani o obraz, ani o sochu, a ani reliéf) vznikaly ve stejném roce jako *Magmata*. Na ploše objektu je použito kromě přírodního materiálu, který používal u *Magmat*, také textilií, drátů a materiálů podobného charakteru. Nanášeny byly na plátno, již vzniklou malbu nebo *Magmata*.<sup>29</sup> Spojovány a fixovány byly pomocí lepidel a pojidel, zvláště pak akrylovým lepidlem akronexem. Vznikly tak tmavé objekty pastózních nánosů strukturálně zpracovaných ploch s rozdrásaným povrchem.<sup>30</sup> Nešlo mu o strukturální malbu, ale o prahmotu, kterou tímto způsobem vyjadřoval.

V průběhu práce, kdy byl předmět položen na zemi, na něj bylo nahlíženo z nadhledu a ze všech čtyř stran. Poloha v tomto případě už nehrála roli. Nezáleželo na tom, z jaké strany je předmět nahlížen. Stal se věcí vizuální. Změnou polohy se podstata věci nijak nezměnila. *„Ve vesmíru jsou tělesa, pohybující se ve volném prostoru, a tedy ve více dimenzích. Obraz je omezený, protože vypovídá jenom o jednom jediném pohledu. A to ani nemluví o výřezu, kterým skutečnost na obraze vymezuje, a která je zprávou pouze o jednom místě a úhlu pohledu. Chtěli jsme podat komplexní zprávu o tom, jaká je ta věc sama o sobě, protože je pořád jedna a ta samá věc, i když nahlížena z jiných úhlů pohledu a její podstata se nemění zrovna tak, jako člověk se nemění, jestliže stojí, leží nebo sedí,“*<sup>31</sup> popisuje princip objektu Aleš Veselý. Problematika, kterou se na konci 50. let zabýval, byla v podstatě českou polohou evropského informelu.<sup>32</sup> Bylo to pro něj hledání nultého

<sup>29</sup> Slabá (pozn. 27), s. 30-31.

<sup>30</sup> Raimanová (pozn. 10), nečíslováno.

<sup>31</sup> Slabá (pozn. 27), s. 31-34.

<sup>32</sup> Raimanová (pozn. 10), nečíslováno.

bodů, který je co nejhlouběji ukotven v minulosti. Šlo mu o nalézání prapůvodu všeho, prahmoty, substance, ze které také všechno vzniká. „Měl jsem vůli vyjádřit se něčím, co je prapra, co je tím výchozím bodem vzniku - prazákladem. To vedlo přirozeně k úvahám o vulkanických výhřezích hmoty, k poznání, že všechno vychází ze středu, z jednoho bodu, kde je silně koncentrovaný ‚prazdroj‘ základní hmoty, jako zárodek nekonečna. Nekonečno, které se rozpíná směrem ke středu a současně expanduje do středu - ta dvojjediná vlastnost prahmoty.“<sup>33</sup>

#### **4.4 Texturální materiálová malba**

Skupina, která toužila po absolutní abstrakci, absolutním otisku pocitů a autentickém, pravdivém vyjádření, tvořila okruh 8-10 lidí. Začínali od nuly. Neprošli žádným uměleckým obdobím, které by je mohlo ovlivnit. Tím byla jejich svoboda absolutní.

Tento okruh se pohyboval kolem Jana Koblasy, jenž byl organizátorem zajímavých akcí. Měl cit pro hledání lidí, kteří přicházejí s novými věcmi. U něj se konaly soukromé přednášky nejen výtvarného charakteru.<sup>34</sup> Setkání také probíhala v prostorách ateliérů, kde se rozvíjely dialogy a barvitě diskuze. Současně se podobné aktivity odehrávaly i v bytech Medka, Istlera, Effenberga a Kotíka, tedy u osobností, které v té době působily jako morální jistoty.

Chodili na hudební odborné přednášky prof. Löwenbacha, jež byly přístupné veřejnosti v Divadle hudby. Přátelili se s hudebníky L. Nonem, K. Pendereckim, A. Kubálkem, J. Klusákem a M. Kremlíčkovou, kteří jim pomohli rychleji vymezit sebe samu.

---

<sup>33</sup> Slabá (pozn. 27), s. 31.

<sup>34</sup> Ibidem, s. 30.

Inspirativní se tedy stala soudobá elektronická a konkrétní hudba.<sup>35</sup>

Společně chodili do divadla, ve kterém obdivovali polohu absurdního dramatu. Velký vliv na ně měla literatura, která hrála stejně inspirativní roli jako dílo Dubuffetovo nebo Tapieso. Četl se Kafka, Klíma, Miller, ale především Albert Camus a Samuel Beckett. Samozřejmě, že podněty, které umělcům napomáhaly vyjádřit životní pocit, přicházely z velké části z oblasti výtvarného umění, a to z děl již zmíněného Dubuffeta, Tapiese, Wolse, Burriho, Fautriera, Pollocka, Chadwicka, Armitage, Schumachera, Schultzeho a dalších.<sup>36</sup>

#### 4.5 Konfrontace

V únoru roku 1960 vyzval Jan Koblasa<sup>37</sup> skupinu lidí, které vedl společný životní názor, k účasti na neoficiální neveřejné soukromé výstavě příznačně nazvané *Konfrontace*. Konala se 16. 3. 1960 v ateliéru Jiřího Valenty v Praze v Libni.<sup>38</sup> Mezi vystavujícími byli tedy kromě iniciátora Jana Koblasy a Aleše Veselého i Jiří Valenta, Antonín Tomalík, Čestmír Janošek, Antonín Málek a Zdeněk Beran, kteří tvořili jádro této skupiny. Pozvanými byli i Vladimír Boudník a Mikuláš Medek. Vladimír Boudník pozvání přijal a na Konfrontaci vystavil své grafiky. Mikuláš Medek účast na výstavě odmítl, protože již nepatřil mezi začínající umělce.<sup>39</sup> Vycházel z jiných předpokladů než ostatní účastníci výstavy a svůj směr měl už jasně vyhraněný. Nikdo z účastníků nevěděl, co na výstavě ostatní vystaví. *„Několik měsíců před výstavou jsme si přestali svou práci vzájemně ukazovat, žárlivě střežíce (jak*

<sup>35</sup> Nešlehová (pozn. 3), s. 48.

<sup>36</sup> Ibidem.

<sup>37</sup> V roce 1959 vystavil ve svém ateliéru v Dejvicích své nejnovější práce. Byla to první neoficiální výstava tohoto typu, na kterou dozorčí orgány nereagovaly. Ve své době ovlivnila diváky a dodala jim potřebnou vzpruhu. Tato zkušenost byla tedy o rok později využita při pořádání dvou neoficiálních výstav Konfrontace.

<sup>38</sup> Praha-Libeň, Palmovka 3.

<sup>39</sup> Nešlehová (pozn. 3), s. 47.

jsme se domnívali) své vlastní postupy. Ukázalo se však, že to, čím jsme dýchali, co jsme cítili a v rozhovorech vymezovali, bylo tak důležité, že ovlivnilo podobu našich prací natolik, že věci, které jsme přinesli, byly k našemu překvapení příbuzné až téměř k nerozeznání,"<sup>40</sup> popisuje Aleš Veselý situaci, která nastala den před výstavou, kdy nikoho nenapadlo, že by práce všech mohly být vzájemně podobné.

I když šlo o výstavu soukromou, Františkem Šmejkalem byl napsán nepublikovaný text, který tuto událost dokumentuje: „Konfrontace I. sdružila několik umělců nejmladší generace, kteří pocítili skutečnost zcela nově, kvalitativně odlišně, a kteří se ve snaze realizovat svůj nový životní pocit v uměleckém díle spojili k jakémusi kolektivnímu řešení daného problému, jež se podařilo každému z nich vyslovit na základě individuálních dispozic z jiného zorného úhlu. Podobu tohoto nového životního pocitu určil katastrofický charakter dnešního stádia společenského vývoje, spojený s naprostou devalvací hodnot, ztrátou všech starých jistot a nedostatkem jistot nových, noetickou skepsí a relativismem poznání, které u člověka vyvolávají složitý komplex psychických stavů, v nichž hrají dominantní roli pocity opuštěnosti a samoty, strachu, nejistoty, vykořeněnosti a metafyzické úzkosti. Intenzita tohoto životního pocitu je stupňována četnými vedlejšími faktory specifickými pro naše prostředí, jejichž naléhavost v nemalé míře přispěla k formování podoby vystavených děl. Avšak aby mohly být vyjádřeny nové psychické obsahy, se kterými se v českém umění, kromě obrazů Medkových, setkáváme poprvé, bylo třeba nalézt materiál a formu, která by je přijala a sama k nim byla ve vnitřním vztahu. Její postupnou změnu si vynutila vyvíjející se citová a myšlenková náplň obrazu a k maximu výrazovosti byla přivedena infiltrací některých cizích

---

<sup>40</sup> Aleš Veselý, Okamžik, kdy velbloud uchem jehly, in: Informel-Sborník symposia českého informelu v Galerii hl. m. Prahy, Praha 1991, s. 25.

elementů, jež byly vzápětí přehodnoceny a často uvedeny i do nových souvislostí."<sup>41</sup>

Aleš Veselý na ní vystavoval čtyři Objekty-Předměty: *Objekt-Předmět* [Obr. 6], *Objekt-Předmět* [Obr. 7], *Objekt-Předmět* [Obr. 8], *Objekt* [Obr. 9], které vznikly mezi léty 1959-1960. Vytvořil též, na Koblasovu naléhavou žádost, pozvánku se strukturální grafikou rozesílanou jen vybraným hostům.

Druhá Konfrontace [Obr. 10] uspořádaná 30. 10. téhož roku, která trvala opět jeden den, proběhla pár měsíců po Konfrontaci první. Zúčastnili se jí až na Zdeňka Berena, jenž neměl údajně nic hotového, všichni z první Konfrontace. K nim byli k účasti přizváni i Zbyšek Sion a Václav Křížek a fotografové Karel Kuklík a Jiří Putta.<sup>42</sup> Konala se v žižkovském ateliéru Aleše Veselého v Kubelíkově ulici.

Záměr uspořádání byl zde ale jiný. Už nešlo o nutkavou potřebu upozornit svět na svou existenci. Výstava se stala spíše „volným činem“.<sup>43</sup> Od první Konfrontace došlo k diferencii a individualizaci umělců. Každý z nich si začal hledat svůj osobitý jazyk vyjádření. Někteří z vystavujících, kteří se drželi původních „schémat“, měli později z určitého opojení tendenci mluvit o české škole. Tyto snahy byly hned v zárodku ostatními zavrženy, protože by znamenaly omezování tvůrčí svobody. *„Společné může být hledání, ale nalézání nemůže být společné, protože nalézání je věc individuální. My jsme v té chvíli ještě nic nenašli, byli jsme pouze na cestě. A jestli to málo, co jsme našli, začneme vydávat za východisko, je to počátek konce a katastrofa, protože tam končí najednou nezávislost hledání.“*<sup>44</sup>

V inventáři žižkovského ateliéru, krátce potom, co ho Aleš Veselý dostal, objevil dvě židle, do kterých začal promítat

---

<sup>41</sup> Nešlehová (pozn. 3), s. 48.

<sup>42</sup> Ibidem.

<sup>43</sup> Ibidem.

<sup>44</sup> Slabá (pozn. 27), s. 34.

svoje představy. Byly plné významovostí. Staly se částí jeho systému, který následoval. Jednu z nich postavil v den konání Konfrontace do kouta, protože pro něj byla věcí, která je už sama o sobě [Obr. 11]. Právě z této židle se postupným přidáváním a odebíráním hmoty stala v roce 1964 *Židle Uzurpátor*.<sup>45</sup>

Aleš Veselý na výstavě vystavoval kromě grafik také dva „Magické obrazy“ - *Magický obraz* [Obr. 12], *Magický obraz* [Obr. 13]. Takto označil tendenci, kterou posunul dál od *Obrazů-Objektů*. Rám se v tomto případě stal součástí obrazu, který ho nerámoval, ale naopak doplňoval. Z obrazů se staly objekty, na kterých pracoval jako na celku. Společně s vystavenými dvěma „Magickými obrazy“ vznikl ještě jeden, který je už svým pojetím radikální - *Obraz s pružinou* [Obr. 14].

V létě roku 1960 navštívili Prahu při zpáteční cestě z kongresu AICA<sup>46</sup> v Polsku jeho účastníci, mezi nimiž byl i známý teoretik francouzského hnutí *La Nouvelle Réalité* Pierre Restany. Byla pro ně uspořádána „mezikonfrontace“ v ateliéru Jiřího Valenty, která byla svým charakterem stejná jako první a druhá. Tato důležitá událost způsobila díky sérii článků napsaných významnými evropskými teoretiky umění, zejména Pierrem Restanym, že se náhle objevil středoevropský fenomén a zvláště pak pražská výtvarná scéna plná absurdit a paradoxů, ale i existencionálních pocitů.<sup>47</sup> Restany po zhlédnutí prací na pro něj uspořádanou výstavu napsal: „*Toto velké hlavní město skrývá ještě neporušenou energii plnou duchovní a lidské síly. Pokud máme přemýšlet o budoucnosti Západu - tato budoucnost se bez Prahy neobejde... Skupina mladých umělců mezi 20-25 lety uspořádala pro mě v ateliéru Jednoho z nich soukromou výstavu svých děl, která více či méně připomínala art brut Dubuffeta*

---

<sup>45</sup> Druhá židle je jednodušší. Ve svém syrovém tvaru ji Aleš Veselý považoval za dokončenou. V roce 1969 ji propojil s jiným objektem a v tomto kompletním stavu patří dnes do sbírky Jana a Medy Mládkových.

<sup>46</sup> Mezinárodní sdružení kritiků umění.

<sup>47</sup> Veselý (pozn. 40), s. 25.

nebo *Tapiése*," a pokračuje o díle Aleše Veselého: „Měl bych se zde zmínit zejména o Aleši Veselém, jenž mě zaujal svou bezprostředností, sugestivní silou, kterou jeho dílo vyzařovalo.“<sup>48</sup>

#### 4.6 Stigmatické objekty

Tyto objekty vznikaly od roku 1961 do roku 1963. *Stigmatické objekty* přímo navazovaly na předchozí tvorbu, na *Magické obrazy*, jejichž princip dále rozvádí. Jde o stigma, které není fyzické, ale metafyzické. Není způsobeno fyzicky, i když tak vypadá.<sup>49</sup> *Stigmatických objektů* vzniklo v průběhu dvou let patnáct. Až na dva objekty centrálního tvaru *Stigmatický objekt VI/15* [Obr. 15] a *Stigmatický objekt X/16* [Obr. 16] nemá symetrický charakter ani jeden. Jejich okraj je okusován okolním prostorem a prostor je zabírán plochou objektů, jako je tomu u *Stigmatického objektu XIII/9*<sup>50</sup> [Obr. 17].

Se *Stigmatickým objektem XII* [Obr. 18] už není zacházeno jako s plochou obrazu, ale jako se svébytným prostorovým dílem, které je nazíratelné ze všech čtyř stran. Má tvar hranolu stojícího na třech špičatých nohách. Tento objekt předznamenal *Židli Uzurpátor*, vznikající od roku 1963. Se *Stigmatickými objekty* vznikl i objekt *Bare Image I* [Obr. 19], který vznikl v roce 1962 a není kvůli svému stylovému rozdílu do této skupiny zařazen.<sup>51</sup>

Toto období završuje první samostatná výstava Aleše Veselého v Alšově síni v Praze roku 1963,<sup>52</sup> [Obr. 20], ke kterému vychází útlý katalog s textem Františka Šmejkal. „O jejich vnitřním přetlaku svědčí zvrásněné vyvřeliny a napjaté

---

<sup>48</sup> Raimanová (pozn. 10), nečíslováno.

<sup>49</sup> Slabá (pozn. 27), s. 43.

<sup>50</sup> Aleš Veselý ke *Stigmatickým objektům* řadil římská čísla (pořadí dokončení) a čísla arabská (podle data započetí práce).

<sup>51</sup> V sedmdesátých letech vznikly ještě *Bare Image II* a *Bare Image III*, které jeho první verzi rozvíjejí.

<sup>52</sup> V téže době měli velkou společnou výstavu i Mikuláš Medek s Janem Koblasou v Teplicích.



*silokřivky, vybíjející se svými špicemi do okolního prostoru, a dávají tak celému objektu expanzivní charakter.*" Dále v tomto textu popisuje plochy objektů, které v divákovi svými obnaženými trhlinami, ze kterých vyrůstají ostré kovové bodce, probouzejí pocit fyzického a psychického ohrožení. Byly na ní vystaveny všechny *Stigmatické objekty*, kromě prvního a druhého, které po výstavě *Argumenty 62* zůstaly v Polsku, dále texturální grafiky a objekty, které byly později zabudovány do jiných soch.

Velmi významná byla účast českých výtvarníků na již zmíněné výstavě *Argumenty 62* ve Varšavě v roce 1962, na které vystavovali společně s polskými umělci.<sup>53</sup> Spolu s Alešem Veselým měl tuto možnost ještě Mikuláš Medek, Jan Koblasa, Josef Istler, Robert Piesen, Vladimír Boudník a Jiří Balzar.<sup>54</sup> Výstava se konala při příležitosti festivalu nové hudby *Warszawa ješeň*. Na této výstavě vystavil dva *Stigmatické objekty* - *Stigmatický objekt I/1* [Obr. 21] a *Stigmatický objekt II/3* [Obr.22], které v Polsku kvůli nesnadné přepravě přes hranice zůstaly. Dnes jsou oba dva objekty v muzeu v polském městě Slupsk.

---

<sup>53</sup> Zdenko Pavelka, *Musíme žít naplno. Aleš Veselý - výběr z prací z let 1959-2005* (kat. výst.), nečíslováno.

<sup>54</sup> Schonberg (pozn. 5), s. 68.

## 4.7 Enigmata

*Enigmata* vznikají v návaznosti na *Stigmatické objekty* od roku 1963 do roku 1966. Vizually se lišily prostorovostí, možnostmi nahlížení ze všech čtyř stran. Při zpracování plochy se v zaujetí dostal na druhou, zadní stranu objektu. Ta postupně začala nabírat na výrazu a „jenom“ ze zadní strany se stala samostatná plocha. Aby bylo možné na objekt nahlížet, vztyčil jej pomocí tyče. Tím se tento objekt stal prostorově nazíratelným.

Objekty jsou plné bodců a ostnů, které mají dvojznačný charakter. Směřují do těla objektu, jež probodávají, zraňují, nebo ostny směřují ven do okolního prostoru, aby vzbuzovaly respekt, jako je tomu u objektu *Enigma IV*. [Obr. 23]. „*Jejich agrese má tedy původ ve strachu, jsou to zstrašující vyceněné zuby a napřážené drápy napadeného, ohroženého.*“<sup>55</sup> Staly se bludištěm a jsou přímou autoprojekcí sochařových stavů duše. Hledá v nich domov, buduje v nich své obydlí, které je jeho pastí i úkrytem,<sup>56</sup> jak popisuje ve svém poeticko-teoretickém textu *Uzurpátor* z roku 1965: „*Jsem uvnitř, nemohu ven, zapomněl jsem, nemysle při práci na výstrahu - projdu-li, nevrátím se...*“<sup>57</sup>

Za toto krátké časové období vzniklo pět *Enigmat*. Společně s nimi vytvářel Aleš Veselý prostorově výraznější objekt *Židli Uzurpátor*.

---

<sup>55</sup> Vladimír Skrepl, nepublikovaný text, nečíslováno.

<sup>56</sup> František Šmejkal, nepublikovaný text, nečíslováno

<sup>57</sup> Ibidem.

## 4.8 Židle Uzurpátor [Obr. 24]

Vznikla z židle, kterou Aleš Veselý objevil ve svém žižkovském ateliéru, a ještě v syrovém, neupravovaném stavu byla součástí druhé výstavy Konfrontace. *Židle Uzurpátor*, jak už bylo zmíněno výše, vznikla ve stejné době jako *Stigmata* a sdílí s nimi svou formu a složité labyrintové, expresivně destruované tvary. Její části byly nahrazeny jinými nalezenými předměty a kovovým materiálem, které po svaření a „nabobtnání“ tvarů působily expresivním, barokizujícím dojmem.<sup>58</sup>

Židle byla vystavena na Bienále mladých, které se konalo v Paříži roku 1965. Byla oceněna Cenou kritiky, jež představovala nejprestižnější cenu celého bienále.<sup>59</sup> Po tomto úspěchu se stal Aleš Veselý se svou *Židli Uzurpátor* v Paříži známou osobností. Po zážitku, kdy mu byla nabídnuta horentní suma za sérii *Židli Uzurpátor*, si však uvědomil, že i zde byl smysl zaměřen za ubohý, nízký účel.<sup>60</sup> O *Židli* napsal i pařížský kritik Georges Boudaille: „*Židli Uzurpátor Aleš Veselý plně potvrdil svou posedlost třemi dimenzemi – svým fantaskním a hrozivým trůnem-oltářem, symbolem tragedie našich velkých otců humanity.*“<sup>61</sup>

## 4.9 Výstava D

V roce 1964 byla konečně povolena společná veřejná výstava okruhu umělců, kteří vyznávali autentickou tvorbu.

*Výstava D* se konala na začátku dubna v Nové síni ve Voršilské ulici v Praze. Kromě Aleše Veselého se výstavy účastnilo deset lidí: Medek, Istler, Sekal, Piesen, Balcar,

---

<sup>58</sup> Raimanová (pozn. 10), nečíslováno.

<sup>59</sup> Společně s Alešem Veselým se bienále účastnil také Nepraš, Dlouhý, Valenta, Kučerová. Z těchto pěti výtvarníků byli oceněni tři. Dlouhý jednou z šesti cen poroty a Kučerová cenou pro grafiku.

<sup>60</sup> Schonberg (pozn. 5), s. 74.

<sup>61</sup> Raimanová (pozn. 10), nečíslováno.

Boudník, Koblasa, Valenta, Janošek a Nepraš.<sup>62</sup> I když byly katalog i jakákoli publicita zakázány, texty od Františka Šmejkal se zachovaly.<sup>63</sup> Aleš Veselý na výstavě představil *Židli Uzurpátor*, kterou z pravé i levé strany provází jako výstražné znamení *Enigma 1* a *Enigma 2* [Obr. 25]. František Šmejkal píše: „Na přítomné výstavě se Veselý představuje novými prostorovými objekty, které vykazují zvýšenou sugestivnost, agresivitu i větší emocionální naléhavost a konkretizaci sdělení. Jsou to jednak dva Enigmatické objekty, jejichž umístění na vysokých podporách jim dává charakter apelativních výstražných znamení, jednak složitý prostorový objekt, nazvaný *Pontifex*, jehož významové napětí kolísá mezi symbolikou diabolického trůnu a představou hieraticky sedícího monstra, které může být jak příměrem oběti, tak ztělesněním démonických sil brutální destrukce. Zvláště významná je však teprve celková konfigurace těchto objektů, v níž *Enigma I.* a *II.* přejímají úlohu varovných návěstí nebo fantomatických strážců uprostřed umístěného *Pontifexu* - oběti zkázy nebo ohniska destrukce, konfigurace, která naznačuje, že se tu otvírají zcela nové možnosti komplexních sestav objektů, umožňujících rozvést drastickou symboliku dnešního světa do netušených rozměrů.“<sup>64</sup>

---

<sup>62</sup> Schonberg (pozn. 5), s. 68.

<sup>63</sup> Nešlehová (pozn. 3), s. 56-58.

<sup>64</sup> Ibidem.

#### 4.10 Veřejné zakázky

Jedna z veřejných zakázek, kterou Aleš Veselý dostal v roce 1963, byla *Indeterminace kruhu a přímky* [Obr. 26] pro prostory Československých aerolinií v Římě, kde byla po dvaceti letech (až do roku 1994) s povolením nového zastupitelstva sešrotován. Druhou realizaci, *Enigma kruhu* [Obr. 27], uskutečnil pro vstupní halu starého ruzyňského letiště. Stylově *Enigma* patří do *Stigmatických objektů*, i když se už jeho struktura od Objektů zklidňuje. Na letišti objekt nezůstal dlouho, po machinacích a urputném hledání si ho zřejmě odkoupila Národní galerie.

#### 4.11 Grafika - Enigmatické záznamy - Asambláže

Osobitá grafika, kterou Aleš Veselý na začátku šedesátých let vytvořil, se stala ojedinělou, a to svou podobou i způsobem vzniku. Bylo to zvláštním postupem, při němž na papír vtiskával předměty placatého charakteru, jako například cedník nebo lívanečnick. Postupem času si našel způsob, jak tisknout komplikovanější předměty.<sup>65</sup> Tyto asamblážovité předměty zafixovával do pevného tvaru. V průběhu šedesátých let vzniklo *Enigmatických záznamů* [Obr. 28], jak je v době vzniku pojmenoval, okolo dvaceti až třiceti. Používání starého, opotřebovaného materiálu se mu stalo velmi blízké. Postupně se z asamblážových ploch stávají prostorové objekty, které jsou často dodělávány v sedmdesátých letech, kdy se Veselý k použitému materiálu vrací - např. *Kráječ* [Obr. 29].

---

<sup>65</sup> Slabá (pozn. č. 27), s. 24.

## 5. Sochařské sympozium v Ostravě

V roce 1967 byl Aleš Veselý pozván na *Mezinárodní sochařské sympozium prostorových forem* do Ostravy, které pořádal Městský národní výbor v Ostravě společně s hlavním sponzorem Vítkovickými železárnami. Stěžejní myšlenkou sympozia byla oslava města sochařskými výtvoři, které by reprezentovaly nejen město samo, ale i jeho atribut - železo a kov.

Účastnilo se jej osm sochařů,<sup>66</sup> jenž měli za úkol ve dvou až tříměsíčním období vytvořit sochy, které by v Komenského sadech tvořily základ galerie v přírodě jiných prostorových rozměrů.<sup>67</sup> Vznikly i dva návrhy pavilonu pro výstavy moderního umění,<sup>68</sup> který měl být situován do těsné blízkosti Komenského sadů. Sochařům byly dány k dispozici prostory ve Vítkovických železárnách a spousta nového či zbytkového materiálu. Rovněž jim byla poskytnuta svoboda v návrhu a samotném zpracování soch.

### 5.1 *Kaddish* [Obr. 30]

V době konání sympozia se Aleš Veselý vyrovnával se smrtí svého otce, se kterým měl více než blízký a intenzivní vztah. Zpočátku se se svou bolestí vyrovnával samotou a odloučením od lidí. Na sympozium se rozhodl jet hlavně proto, že o něm už otec věděl a že by jeho účast na sympoziu udělala otci naposledy radost. Byla to chvíle, ve které se naplno ponořil do řešení problémů, kdy se čas zastavil nebo byl počítatelný

---

<sup>66</sup> Kromě Aleše Veselého se sympozia účastnili ještě tři další čeští sochaři: Štefan Bělohradský, František Štorek, Rudolf Valenta; a čtyři sochaři ze zahraničí: Janez Boljka, Jerzy Jarnuszkiewicz, Jo Oda a Barnabas von Sartory.

<sup>67</sup> Evžen Tošenovský, *Mezinárodní sympozium prostorových forem 1967* (kat. výst.), Organizační výbor mezinárodního sympozia prostorových forem 1967, nečíslováno.

<sup>68</sup> Autory návrhů byli Bronislav Firla společně s Barnabasem von Sartorym a Josef Havlíček s Janem Pavlovským.

v jiných veličinách.<sup>69</sup> Po celou dobu, kdy *Kaddish* vznikal, se vyrovnával s odchodem otce. „V té soše není jen smutek a tragika. Tam jsou i všechny radosti, i všechny vzpomínky,“ upřesňuje sochař v rozhovoru s Michalem Schonbergem.<sup>70</sup>

I když ostatní účastníci symposia svou práci dokončili v předepsaném termínu, byla Aleši Veselému poskytnuta časová svoboda. Na *Kaddishi* pracoval se svým spolupracovníkem z továrny velmi intenzivně. V tovární hale Vítkovických železáren, kde si předtím nedovedl představit, že by se někdy mohl soustředit, najednou vznikalo umělecké dílo. Do této doby pracoval vždy jen ve svém ateliéru nebo v prostoru jemu velmi blízkém. Hala jej se svým neosobním charakterem, hlukem a množstvím cizích lidí zahнала do kouta. Zcela proti očekávání toto prostředí zintenzivnilo jeho pracovní nasazení.<sup>71</sup>

K ruce mu byl dán jeden z dělníků továrny. To byla jedna z dalších věcí, se kterou se musel vyrovnat. Do té doby se soch vždy dotýkal sám. Trvalo, než našel toho pravého člověka, který by ji svou negativní energií, jež by se do ní mohla integrovat, nikterak nepoškodil. Sochu dokončil v květnu roku 1968. Na místo v Komenského sadech byla neplánovaně odvezena přesně v den výročí smrti jeho otce. „A pak mi to došlo – v judaismu totiž má syn povinnost modlit se denně za svého zemřelého otce modlitbou kadiš po dobu jednoho roku. Já ji sice neumím, ale tou sochou jsem vlastně svou povinnost se vší opravdovostí vykonal. A v té chvíli jsem sochu pojmenoval, byl to můj *Kaddish*.“<sup>72</sup>

V hale nebyl omezován lidmi, prostorem ani materiálem, k dispozici měl tovární šrotiště gigantických rozměrů. Používal zejména nerezové odstřižky, které do sochy tvaroval. Haldy použitého železa pro něj byly vzrušující. V podstatě tím vyvrcholilo předchozí období, ve kterém starý materiál

---

<sup>69</sup> Schonberg (pozn. č. 5), s. 107.

<sup>70</sup> Ibidem.

<sup>71</sup> Schonberg (pozn. 5), s. 81.

<sup>72</sup> Pavelka (pozn. 53), nečíslováno.

výhradně používal. Šlo o techniku, pomocí které svářením, skládáním, přidáváním a ubíráním socha vznikala postupnou modelací.<sup>73</sup>

První představu, která ho napadla po příjezdu do Ostravy, si načrtl do zápisníku. Této idey, jak by měla finální podoba sochy vypadat, se držel do konce. Jednotlivosti utvářel postupně při každodenní práci a vzrůstající zkušeností.<sup>74</sup> Objevil monumentální prostor, který se stal okamžitě jeho stanoviskem. Ve velkém měřítku se ale jeho myšlenky pohybovaly od počátku tvorby. V době, kdy se rozhodl věnovat se výtvarnému umění, se chtěl vyjadřovat v monumentální malbě. Vždy jej v myšlenkách velmi inspirovaly fresky a nástěnné obrazy. První a do té doby jediné dílo, které tomuto měřítku odpovídalo, mělo být umístěno v synagoze Židovského muzea v Praze. Roku 1959 oslovila tehdejší ředitelka Židovského muzea Hana Volavková nezávazně Jana Koblasu a Aleše Veselého s nabídkou libovolného vyzdobení této synagogy. Jeho návrhem byl centrální monumentální obraz Posledního soudu. Vznikl pouze v kresebných fragmentech, které Hana Volavková později zakoupila a dnes jsou uloženy s dalšími uměleckými díly ve sbírce Židovského muzea. Už v té době se v jeho tvorbě objevuje jev prolamovaného prostoru, který je více znatelný o několik desítek let později. Do jeho maleb obecně se už od počátku vkrádaly prostorové záležitosti. *Kaddish* je v podstatě převedení těchto myšlenek do opravdového třetího rozměru. Tato skutečnost je viditelná i na samém těle sochy. Stal se prostorovou realizací plochy. Jeho myšlenkovou i prostorovou strukturu ale autor naznačil již dva roky před jeho vznikem, v poeticko-teoretickém textu *Uzurpátor*, který byl vydán ve *Výtvarném umění* roku 1965, v němž se zabývá určením vymezeného prostoru - „vršení a skládání, snášení a spojování, nepřetržitě bujení a narůstání, okupování okolního prostoru -

---

<sup>73</sup> Schonberg (pozn. 5), s. 144.

<sup>74</sup> Pavelka (pozn. 53), nečíslováno.



vybíjení se - subtilní tykadla, na nich opětné narůstání těžkých shluků, vnikání dovnitř - ..."<sup>75</sup>

Po letech, ve kterých se jeho sochařská tvorba pohybovala v menším měřítku, se nadechl. Cítil se svobodně, volně a přirozeně.<sup>76</sup> Nebyl svázán pravidly ani nařízeními, která by mu určovala jiné zákonitosti. *Kaddish*, sedmimetrová socha z nerezové oceli, byla fyzickou výpovědí o momentálním stavu jeho duše. Je to socha napěchovaná významy, které jsou zčásti zakryty a tak působí i zevnitř.<sup>77</sup>

Jeho stavbu bych přirovnala ke stavbě gotické katedrály. Nejde o prvky, které by byly na místo uloženy pro jejich estetickou krásu a obdiv „věřících“. Jsou tam pro vnitřní naplnění. Pro vnitřní podstatu. Socha je tvořena syrovým obnaženým kusem rozdrásané nerezové oceli.<sup>78</sup> Tím, že byla snaha o přikrášlený vzhled a estetické úpravy potlačena, se stala pravdivou a neomylnou výpovědí, a právě touto skutečností nabyla estetické podoby.

Tyčí se ve své neodbytné nahotě na tenkých segmentových nohou, které vynášejí do oblak „tíži nahoře“.<sup>79</sup> Jde o „obrovskou rozervanou slunečnici explodujícího kovu“, jak horní část sochy popisuje Tom Lowenstein.<sup>80</sup> Hlavní vertikální osu sochy tvoří čtyři nohy, které ústí do trůnu/židle. Na ní podivně sedí bytost nepřipomínající nic z našeho živého světa. Celá je pokryta nahodilými ostny, které varují před přílišnou náklonností. Nevýraznější část je tvořena oválem, ze kterého do dvou stran vertikálně vybíhají masivní ramena podobná křídům. Stojí na sedmi nohou obalena pravdivostí sebe samé,

---

<sup>75</sup> Aleš Veselý (pozn. 1), s. 226–231.

<sup>76</sup> Pavelka (pozn. 53), nečíslováno.

<sup>77</sup> Schonberg (pozn. 5), s. 109.

<sup>78</sup> Tom Lowenstein, *Obsese, realita a utopie* (kat. výst.), Galerie moderního umění v Hradci Králové 1998, nečíslováno.

<sup>79</sup> Vladislav Zadrobílek, *Aleš Veselý - Litomyšl 2009* (kat. výst.), Smetanova Litomyšl, o. p. s., s. 73.

<sup>80</sup> Lowenstein (pozn. 13), nečíslováno.

jako vyschlý bojovník obalen trny ve vypjaté rozpadající se hmotě.<sup>81</sup>

Hned po dokončení byl *Kaddish* převezen na své místo do Komenského sadů. Jeho konkrétní umístění Aleš Veselý řešil v mnoha kresbách a skicách. Plánované umístění, ve kterém chtěl Veselý dílo ponořit do jámy v Sadech, mu organizátoři sympozia rozmluvili.

*Kaddish* byl začátkem nové umělcovy etapy, i když s ním končila předchozí slohová éra, díky němu „objevil“ monumentální prostor. V této chvíli mělo vše teprve začít.<sup>82</sup> Po okupaci roku 1968 tomu tak ale nebylo, tímto dílem pro něj končí šedesátá léta. Stalo se symbolem doby.

## 5.2 Sedm samostatných soch

Společně s *Kaddishem* vzniklo ve Vítkovických železárnách i dalších sedm autonomních třímetrových soch, které dělal během prací na hlavní soše a bral je spíše jako odpočinek. Byly to *Výstražné znamení*, *Strážce*, *Pavoučí věž* [Obr. 31], *Vykonavatel*, *Zavěšené břemeno*, *Testimony* [Obr. 32] a *Memento*. Vznikaly i jiné objekty, které byly v nedokončeném stavu integrovány do těla *Kaddishe*.<sup>83</sup> Všech sedm nových soch nevzniklo stejným způsobem, ve kterém sochař pracoval s menšími kousky materiálu a postupným vrstvením dosahoval ideálního tvaru.<sup>84</sup> Byly to zejména poslední tři sochy: *Zavěšené břemeno*, *Testimony*<sup>85</sup> a *Memento*. Ty vznikaly z rozdílných principů, které se dotkly jiných problémů. Tělo sochy už netvořily jen rozervané kusy železa. Šlo zde o vyrovnání sil a tahů, které sochou prostupují. Byly svou fyzickou podobou

---

<sup>81</sup> Lowenstein (pozn. 78), nečíslováno.

<sup>82</sup> Schonberg (pozn. 5), s. 81.

<sup>83</sup> Schonberg (pozn. 5), s. 81.

<sup>84</sup> Touto technikou ještě vznikla socha *Pavoučí věž*.

<sup>85</sup> V letech 1986 byla socha *Testimony* vybrána Pierrem Restanym a Ante Glibotou na Olympiádu umění, která byla součástí Olympijských her v korejském Soulu, kde také dodnes zůstala.

blízké estetice té doby, ale stylově se posunuly do dalšího stádia autorovy tvorby, kterou dále rozvíjel. Mění se hlavně fyzická struktura soch, které nejsou svou dynamikou a vnitřním životem nápadné v dramatickém zjevu plném barokních tvarů. V tento moment se Veselého zájem přesunul k odhalení vnitřní tenze soch.

*Pavoučí věž*, socha, ve které se uplatňují dřívější principy, a *Memento* vznikly jako návrhy památníku pro *Památník Tereziín*. *Memento* mělo svou výškou 30 metrů uctít památku zemřelých. Projekt ale zastavila roku 1968 okupace Československa. Modely sochy se zachovaly ve Veselého ateliéru ve Středoklukách nedaleko Prahy. Na přípravných kresbách hledá možnosti zasazení *Mementa* do krajiny.

### 5.3 Po skončení sympozia

Roku 1969 bylo dílo na krátkou dobu převezeno do Liberce, kde se konala výstava *Socha a město* pořádaná ve volném městském prostředí [Obr. 33]. Tato událost byla reprezentací práce současných českých sochařů.<sup>86</sup> Mezinárodní porotou byla Aleši Veselému udělena nejprestižnější cena výstavy - *Cena Matyáše Brauna I. stupně*. „*Za znepokojivou a neodbytnou výpověď v podobě lidského osudu, sdělenou přesvědčivým výtvarným výrazem,*“ okomentovala udělení ceny Hana Seifertová, tehdejší ředitelka galerie v Liberci, v periodiku *Výtvarné umění*.<sup>87</sup>

Po výstavě v Liberci se *Kaddish* opět vrátil na své původní místo do Komenského sadů v Ostravě. Změnil se však názor zastupitelstva, které teď považovalo symposium za výsledek organizace nepřijatelných politických tendencí a vzniklou galerii soch chtělo zrušit. Nemohlo si ale dovolit

---

<sup>86</sup> Výstava se uskutečnila 2. července - 30. září 1969. Účastnili se jí kromě Aleše Veselého např. Věra Janoušková, Vladimír Janoušek, Josef Klimeš, Eva Kmentová, Karel Nepraš, Jiří Novák, Jiří Seifert či Olbram Zoubek.

<sup>87</sup> Hana Seifertová, *Výtvarné umění*, č. 9-10, 1969, Praha 1969, s. 459.

bez výzvy sochy zlikvidovat, a tak všem účastníkům sympozia poslalo dopis s otázkou, zda mohou sochy přemístit. Málo sochařů si však uvědomilo, že přemístění ve skutečnosti znamená sešrotování, a tak většina souhlas k přesunu dala. Aleš Veselý si však *Kaddish* odvezl a umístil jej do svého nového ateliéru ve Středoklukách, který zakoupil v listopadu 1970.<sup>88</sup>

Díky sympoziu Veselý objevil svůj vlastní vyjadřovací jazyk, přenesený do dimenze, která mu dávala svobodu a vnitřní vyrovnanost. Uvolnilo se v něm díky tomu velké množství představ, které zaznamenával do skic. Jednou z nich byly projekty monumentálních železných a betonových plastik, které komunikovaly s okolím, a tak se staly jeho součástí. Byly do terénu krajiny buď zakopané, nebo zapuštěné. S podobným návrhem sochař původně počítal i při umístění *Kaddishe* do prostředí Komenského sadů. Na dalších stovkách náčrtků byly projekty fantaskních staveb, které byly tvořeny vršícemi se branami, poschodími a schody.<sup>89</sup> Mnohé z nich řeší již zmiňovaný jev „tíhy nahoře“. Ty se ale v jeho kresbách objevují i předtím, než na ostravské symposium přijel.

---

<sup>88</sup> Schonberg (pozn. 5), s. 112.

<sup>89</sup> Ivona Raimanová, *Obsese, realita a utopie* (kat. výst.), Galerie moderního umění v Hradci Králové 1998, nečíslováno.

## 6. Léta sedmdesátá. Od *Kaddishe* po Bochum

### 6.1 *Weiner Secession* [Obr. 34]

I když název kapitoly předznamenává dobu začínající rokem 1970, nutno zmínit ještě událost, která se stala v roce 1969. Důvodem, proč není zařazena o kapitolu výše, je oddělení období šedesátých a sedmdesátých let z hlediska stylů. Jejich mezníkem je ostravské sympozium a posléze okupace Československa armádami Varšavské smlouvy. Onou událostí je výstava *Wiener Secession*, která se konala ve Vídni na podzim roku 1969. Byla to Veselého první samostatná zahraniční výstava. Jeho účast na ní zprostředkoval D. Ž. Bor, vlastním jménem Vladislav Zadrobílek, Veselého dlouholetý kamarád, který se o ní zmiňuje ve své knize „Časobraní“. Na výstavě byly do prostor nainstalovány objekty, otisky i kresby. Hlavnímu sálu dominovala *Židle Uzurpátor* s třetím a čtvrtým *Enigma* v podobě triptychu, za kterým bylo umístěno *Enigma Kruhu*, které si Veselý vypůjčil z letištní haly v Ruzyni, a židle z šedesátých let, která je nyní majetkem *Musea Kampa*. Mezi objekty dominovala též *Pavoučí věž*, která se nacházela hned vedle *Otisků* jako centrální objekt.<sup>90</sup> Početná účast na vernisáži a veliký úspěch výstavy daly najevo, jak moc jsou čeští umělci v zahraničí ceněni.

### 6.2 Začátek sedmdesátých let, normalizace

Po zahájení výstavy se vrátil do Československa. Mezi lidmi panovala ještě pozitivní nálada, která se počátkem sedmdesátých let změnila ve všeobecný strach a obavy. Vytratila se důvěra, kterou vystřídala paranoia. Nástup

---

<sup>90</sup> Zadrobílek (pozn. 79), s. 67.

normalizace diferencoval společnost na několik skupin. Budeme-li se pohybovat jen v okruhu uměleckém, existovalo málo způsobů, jak v tomto světě „přežít“. Jedním z nich bylo přijmout režim se vším všudy, tvořit na základě zakázek, které měly téměř vždy politický kontext, a tiše čekat, až vše přejde.

Aleš Veselý byl ale jakéhokoli rozhodování ušetřen. Automaticky byl označen za nevyhovujícího umělce. Podle posledního komunistického sjezdu neodpovídala jeho práce životnímu pocitu socialistického člověka.<sup>91</sup> Tato formulace vyjadřovala skutečnost, ve které nebude podporován ze státních prostředků, nebude dostávat zakázky, a mnoho dalších omezení. V podstatě jde o podobnou situaci, kterou zažil v průběhu druhé světové války. Opět byl oddělen od okolní společnosti, což s sebou neslo omezení a zakazy. Tuto skutečnost přijal, protože jej jiná možnost ani nenapadala. *„Na jednu stranu mi to nevadilo, o ty jejich zakázky jsem nestál, ale hlavně jsem si říkal, že se jich člověk nesmí dotýkat, aby se nenakazil. Dělat kompromisy v umění prostě nelze,“* vysvětluje situaci v rozhovoru se Zdenko Pavelkou.<sup>92</sup> Zásada, kterou formuloval v této větě, se drží po celou dobu komunistického režimu. Je mu zcela jasné, že ve chvíli, kdy by dal najevo zájem, mohl by se ocitnout v nepříjemné situaci a už by o svém životě nemohl tak autonomně rozhodovat.

### **6.3 Ateliér ve Středoklukách**

V listopadu roku 1970 koupil pozemek v obci Středokluky nedaleko Prahy, na kterém stály ruiny starého mlýna. Tento prostor se pro něj stal svobodným místem. *„(...) ocitnul jsem se v jiném světě ,mezi nebem a zemí‘, ve světě nezávislém na tom,*

---

<sup>91</sup> Pavelka (pozn. 53), nečíslováno.

<sup>92</sup> Ibidem.

co je za zdí, ve světě, který jsem si sám vytvářel."<sup>93</sup> Ateliér ve Středoklukách byl jeho jediné útočiště, prostor, ve kterém se mohl otevřeně věnovat sobě.

Hana Rousová zahrnuje do svého teoretického textu „*Pokus Aleše Veselého o totální umělecké dílo*“ z roku 1984 ateliér ve Středoklukách a pojmenovala ho největším sochařovým pokusem o totální umělecké dílo. O Objekttech, které jsou na pozemku ateliéru, hovoří jako o organických „nekonečných stavbách“, které jsou součástí většího těla jiné „nekonečné stavby“,<sup>94</sup> jež Aleš Veselý po dlouhá léta buduje. S termínem „nekonečné stavby“ se můžeme setkat už v jeho poeticko-teoretickém textu z roku 1965 *Uzurpátor*, kde tento termín vysvětluje. Hovoří o trvání a dokončení věci, které je totožné se smrtí autora. „*Myslím, že věc má mít rozměr člověka (který ji vytvoří), ne snad prostorově, ale spíš ve smyslu plynutí času, kterým člověk prochází... Okamžik jejího ukončení je totožný s okamžikem mého zániku... Nenalézám žádný jiný moment, kdy mohu věc považovat za definitivně dokončenou...*“<sup>95</sup>

Podobně o ateliéru přemýšlí i Vladimír Skrepl, který ve svém textu z roku 1983 píše, že objekty mají nejvíce síly právě v prostorách ateliéru, kde vytváří jediný obrovský objekt. „*Jednotlivá díla se propojují, srůstají, rozpínají se všemi směry. Nerespektují prostor stavby, ale existují naopak proti němu, v kontrastu s ním.*“<sup>96</sup>

---

<sup>93</sup> Marcel Fišer, *Pěší zóna: Západočeská kulturní a společenská revue*, Rozhovor s Alešem Veselým, č. 4, roč. 1999, s. 52.

<sup>94</sup> Rousová (pozn. 4), s. 432.

<sup>95</sup> Veselý (pozn. 1), s. 227.

<sup>96</sup> Skrepl (pozn. 55), nepublikovaný text.

## 6.4 Vnitřní izolace a zakázky

Normalizace a obecně špatná společenská situace pro něj nebyla tak důležitá. Těmi hlavními problémy, které ho trápily a které musel řešit, se staly starosti o vlastní zdraví, protože v roce 1971 prodělal infarkt. Především měl ale starosti o rodinu. V roce 1972 při nešťastné rodinné tragédii zemřela jeho žena Slávka a on se musel vyrovnat jak s její smrtí, tak s vědomím, že na výchovu dcery Jany bude se svou matkou sám. Přišla doba, kdy prožíval vnitřní izolaci. V jednu chvíli byl dokonce smířen s faktem, že se k umění nevrátí a bude se soustředit jen na povinnosti „normálního“ člověka. Postupem času jezdil do ateliéru ve chvílích volna. Nepřišel tam tvořit, ale odpočinout si a na chvíli setrvat ve svém světě, obehnaném zdí. Věci, které v této době vznikaly, netvořil z potřeby vytvářet artefakty,<sup>97</sup> nebo jiné „cenné“ objekty, vznikaly jako reakce na duševní strádání, na bolest, která se takto dostávala ven a zrcadlila se v nových objektech.

I když mu bylo režimem jasně řečeno, že žádnou zakázku nedostane, občas byl vyzván k vytvoření návrhu. Protože zákaz veřejně se umělecky projevovat neměl oficiální podobu, bylo mu ze strany komise vždy oznámeno, že je jeho návrh špatný a že nevyhovuje. Architekt Mója Soukup, který mu zadal návrh na model sochy, ho po čtyřech zamítnutých pokusech přemlouval k dalším. V té době fungovaly dvě komise, které měly pravomoc zamítnout, nebo naopak přijmout návrhy; tzn. velká komise, do které neměl ani přístup, protože posuzovala velké oficiální zakázky, a malá komise, nazvaná Kov a šperk, zabývající se jen dekorativním uměním. Právě touto komisí byl jeho návrh přijat.

První ze tří objektů stojí v Novém Sedle u Karlových Varů [Obr. 35]. Je jím velká prostorová socha vysoká přes dva metry nazvaná *Trouba z Jericha*. Tento název jí byl dán až ex post

---

<sup>97</sup> Fišer (pozn. 93), s. 52.



„pro tu naléhavou sílu a deformující hmotu. Ale ono by se to mělo správně jmenovat ‚Po zatroubení trouby z Jericha‘, protože je tam ta vichřice ve hmotě. Ta hmota se pak jakoby do sebe zatočí samoenergií“.<sup>98</sup> Má zcela jiný tvar a charakter. Už tu nejsou žádné špičaté bodce, které by trčely ven nebo dovnitř objektu. Jde zde o jiné řešení vztahových problémů a síly. Působí dynamicky, i když je naprosto statická. Sochu tvoří těžká hmota, která se svíjí svou vůlí. Je to kus oceli, který se ohýbá do těžkých oblých tvarů. Tvoří ji ze země zvedající se úzký hranol, kterému se balí ostré hrany ve výšce do oblých tvarů, až z nich nezbývá nic, jen lesklá hladká zakulacená plocha. Ta se stáčí do kruhu, ve kterém se z jedné části plocha trhá a mírně vystupuje do prostoru. Jako by energie, která sochu zevnitř roztočila, neměla už prostor, a tak vybuchla a roztrhla stěnu sochy. Je vytvořena z malých ocelových kousků svařovaných dohromady, vybroušených do dokonalého hladkého tvaru.

Po *Troubě z Jericha* byl požádán firmou Sigma Olomouc o provedení návrhu dalších dvou soch - fontán, které komise o rok později povolila. První *Fontána* byla posléze podle tehdejších informací umístěna v brazilském Sao Paulu; jestli tomu ale opravdu tak bylo, není potvrzeno. Místo druhé *Fontány* [Obr. 36] se měnilo. Zpravidla ale vždy sloužila jako socha zdobící reprezentativní sídlo firmy. V roce 2006 ji Aleš Veselý odkoupil zpátky a umístil do prostoru svého ateliéru ve Středoklukách. Bohužel byla o rok později beze stopy ukradena. Tyto sochy prezentují v díle Aleše Veselého elementární sochařství. Jde o čistou práci s tvarem. Nicméně jsou tyto sochy svým charakterem velmi podobné kresbám, které vznikají v tomto období (v sedmdesátých letech). Jedná se o kresby „fantasmagorických zjevení“ a zoomorfních tvorů, kteří jsou vpleteni do sebe svými těly. Někdy části jejich těla

---

<sup>98</sup> Schonberg (pozn. 5), s. 217.

připomínají ptačí zobáky, jako je tomu v kresbě *Příliš proměnlivá náklonnost* z let 1970 až 1979 [Obr. 37] nebo v kresbě *Takové divné dopisy* z roku 1979 [Obr. 38]. Společným rysem těchto kreseb je lidská přítomnost, která se do nich prolíná, buďto na principu figuralizace předmětu,<sup>99</sup> nebo jiným elementem, který člověka připomíná.

Tyto tvary se postupem času proměnily do kreseb plných dynamiky a zuřivé síly - malby vzteklých psů, kteří se chtějí dostat přes zavřené dveře [Obr. 39]. Je jen otázkou, jakou roli zde hrají určité elementy. Je negativní symbol zuřivý pes, který se silou vrhá do prostoru, jenž chrání přivřené dveře? Nebo jsou negativní naopak právě dveře, které nechtějí do prostoru uvolnit nezadržitelný výbuch extatické energie?

Další námět, který se v těchto kresbách objevuje, je osoba šplhající po žebříku směrem vzhůru; po žebříku, který je součástí jakéhosi vozu, jenž vede do jeho horní patrové části. V přenesené podobě zde nakreslil objekty, které v druhé polovině sedmdesátých let zrealizoval.

## 6.5 Asambláže

Jak už bylo zmíněno v této kapitole výše, Aleš Veselý se na začátku sedmdesátých let vlivem okolností dostal do velmi nepříjemné situace. Ateliér ve Středoklukách navštěvoval zpočátku jen zřídka, kdy mu to čas a povinnosti dovolily. Když tvořil, nebral výsledný objekt jako umělecké dílo, ale jako věc, kterou v ten moment mimoděk udělal. Právě tím se staly věci vzniklé v této době naprostou a absolutní sondou, výpovědí jeho duše. „*Dílo se přibližuje svému tvaru tím více, čím užší je autorovo ztotožnění s ním. Vnitřní svět autora je reakcí na vnější svět a objekty, tvorba, které jsou zhmotněním nitra, jsou opět vrženy do skutečnosti světa,*“ výborně

---

<sup>99</sup> Magdalena Juříková, nepublikovaný text, nečíslováno.

definuje tento stav Vladimír Skrepl.<sup>100</sup> Opět se vrátil k nalezenému, použitému materiálu, ve kterém měl v šedesátých letech velikou zálibu. Nyní šlo spíše o nutnost, protože byl materiál nejnáze dosažitelný. Po ostravském sympoziu, kde našel „velký prostor“, se musel spokojit s komornější možností budování soch a jejich prostoru.

Tyto objekty jsou často spojovány nesourodými částmi materiálu, které se od sebe neliší jedině společným destruktivním vzhledem. Jsou sestaveny z částí menších železných konstrukcí, pružin, částí strojů a všeobecně opotřebovaných, mrtvých předmětů. Tyto části jsou zbaveny života. Jsou zohaveny časem. Přístup, se kterým je Aleš Veselý skládá dohromady, je vrací s nově nabitou funkcí zpět do tohoto světa, jako životaschopný objekt. Tyto objekty se nikdy nestaly definitivní verzí. Dodnes se k nim vrací a mění jejich vzhled a funkci.<sup>101</sup> Situaci, ve které se ze starých a mrtvých stávají nové a schopné opět žít, popsala nejlépe Hana Rousová pojmem „permanentní znovuzrovnání zanikajícího“.<sup>102</sup> Objektů, které mají svůj základ už v polovině šedesátých let a dodělávány jsou právě v letech sedmdesátých, je celá řada. Jedním z nich je objekt *Stanice první pomoci* z let 1966–1974 [Obr. 40]. Jeho tělo tvoří smeták s ohnutou trubkou připevněnou k hlavní části podsaditého těla, šicí stroj, ze kterého stoupá nahoru sedátko od kola, pružina, ze které prostor ohrožuje kus oblého dřeva ve tvaru otevřené spirály, a konečně železná spirála končící trubkou, která přichycuje poslední část tvořenou menší pružinou a dvěma kolečky. Celý objekt působí velmi chladně. Získal novou formu existence. Jeho hodnoty jsou zde vyjadřovány bez příkras a zbytečného zestetizování.

---

<sup>100</sup> Skrepl (pozn. 55), nečíslováno.

<sup>101</sup> Rousová (pozn. 4), s. 430.

<sup>102</sup> Ibidem.

## 6.6 Židle, postele, vozy

Jedněmi z objektů byla i skupina židlí, postelí a vozů. Každá měla stanovená svá jasná specifika. Všechny tyto předměty slouží člověku. Jsou s lidským tělem neustále v kontaktu, a proto je jejich vztah velmi osobní a intimní.

Problematikou židlí jako takových se Aleš Veselý zabývá už od roku 1960. Toto velké téma potom zpracovává v roce 1964 v *Židli Uzurpátor* a podoby židle má i do jisté míry socha *Kaddish*, která vznikla o tři roky později. „*Židle v sobě skrývá symbol určité autority, majestátu, něčeho nadřazeného nebo něčeho stabilního,*“ říká Aleš Veselý v rozhovoru s B. Ž. Borem.<sup>103</sup> Židle se stala pro svou statickosti symbolem pevnosti. Jde o stabilitu postoje, který se nemění. Je na nich cítit přítomnost nepřítomného.<sup>104</sup> Právě těmito vlastnostmi evokuje vládce a s ním i jeho vlastnosti. Představu podpory, rovnováhy a bezpečí může ale snadno vystřídat strach, úzkost a bezbrannost. Jednou takovou bylo i *Křeslo - Panna* [Obr. 41] nebo *Židle s kramlemi* [Obr. 42]. Místo sedátka má svazek zamotaných drátů. Místo nohy statictější nohu od věšáku. Do výšky se nese tyč, která se pne až nad hlavu sedícího. V její polovině jsou kramle svázány ocelovým lanem k tyči, které mají stejně syrový vzhled jako židle sama.

Dalším z velkých témat byly postele. Opět se jedná o věc, se kterou se setkáváme denně ve svém životě. Ve srovnání se židlí má ale jiný charakter. Jde především o její funkci a používání ve spánku, ve stavu nevědomí. Na posteli můžeme zanechat spoustu stop, protože nám striktně neurčuje naši polohu. Dává nám svobodu a pocit, že o všem rozhodujeme my. *Postel s klubky lan* z roku 1978–1982 [Obr. 43] tvoří kovová konstrukce postele, na níž je položeno mohutné klubko

---

<sup>103</sup> Schonberg (pozn. 5), s. 97.

<sup>104</sup> Ibidem.

ocelových lan. Je to Gordický uzel ležící na holé konstrukci, který čeká na „rozpletení“. Tato lana našel za pozemkem svého ateliéru. Byla zaházená a vpletená do jiných vyhozených předmětů. Po celodenní námaze lana vyprostit a přemístit do ateliéru byl nakonec ve svém snažení úspěšný. Tento akt pro něj znamenal více než finální podobu sochy. V tomto případě by se mohlo zdát, že akce byla podřízena konceptualismem. Myšlenka a později skutečnost byla ale jiná. Proces osvobozování spleťtého klubka lan se pro něj stal celodenním rozmotáváním Gordického uzlu.

Vozy, které vznikly ve stejné době, nemají daleko ani od postelí, ani od židlí. Tím, že se lidé ve vozech převáželi v sedě či v leže, je vůz v určitém smyslu jejich symbiózou.<sup>105</sup> V pojetí Veselého tvorby vznikly vozy dvojího typu. V první řadě to byly křivé vozy - *Křivý vůz* [Obr. 44] z roku 1982. To znamená, že přední a zadní část byla spojena křehkou pochybnou konstrukcí. Obě dvě kola zadní strany byla otočena jiným směrem než kola přední. Kdyby se kára dala do pohybu, byl by její pohyb absurdní a protismyslný.<sup>106</sup> Celkové pojetí této sochy ale nebylo nikdy zrealizováno. Její důležitou složkou se měly stát stopy kol v hlíně, které by vedly jiným směrem. Nemožným pohybem vozu by tak vznikla křivá stopa v hlíně.

Dalším typem vozů, které v sedmdesátých letech vznikaly, byly *Vozy-Objekty*. Tyto vozy jsou ohraničeny blokem, pevným rámcem, který vymezuje jeho tvar. První s názvem *Vehikle* vznikl v letech 1975-1981. Je jednodušší než druhý vůz, který svým charakterem připomíná obydlí - *Vůz-obydlí* [Obr. 45] z roku 1980. Je tvořen spodním patrem, ze kterého vede žebřík do patra druhého, kde měla být podle původního návrhu dosazena postel. Tyto ideje jsou ve velké míře rozvinuty v kresbách, ve kterých na vrcholku žebříku ve druhém patře sedí nějaká postava.

---

<sup>105</sup> Schonberg (pozn. 5), s. 101.

<sup>106</sup> Ibidem.

V roce 1978 vznikl objekt *Vůz-kára* [Obr. 46], který měl naprosto jiné složení než dva vozy, jež na konci sedmdesátých let vznikly. Tělo káry bylo složeno z dřevěného dutého jehlanu s tupou, nahoře otevřenou špičkou, na jehož vrcholu stála židle, která postrádá svou funkci. K tělu jehlanu byla přidána ze dvou stran dvě stejně velká kola. Tento objekt se dostal do pohybu díky osobě, která do dutého jehlanu vlezla. Svou silou káru tlačil, a tak se stal součástí objektu. Původně vznikla jako součást performance pro uskupení *Žabí hlen*.

## 6.7 Žabí hlen

Tato samostatná kapitola v životě Aleše Veselého začíná v sedmdesátých letech a končí okolo roku 1982. Vyplňuje svým trváním krizi, která pro něj v tomto období nastala, a pomáhá mu ji překonat.

Jednalo se o společenství lidí, jehož iniciátorem byl Mirek Slavík, který pracoval v antikvariátu Ztichlá klika v Dlážděné ulici v Praze. Tento obchod se stal místem setkávání velké části lidí alternativní kultury.

Dali se dohromady instinktem. Mezi členy seskupení byl kromě zakladatele Mirka Slavíka Aleš Veselý, Vladimír Zadrobílek, Jan Hofman, Jiří Hromas, Ivan Sedlák, Václav Setnička, Petr Votík, ke kterým se později připojili i Tomáš Molnár a Aleš Tejkl. Cílem nebylo vytvořit skupinu, která by vystupovala před obecnstvem. *„Náš systém hraní spočíval v tom, že se velmi málo připravovalo, ale ve chvílích okamžité inspirace se celé společenství sešlo - hrálo a nahrávalo na primitivní magnetofon,“*<sup>107</sup> říká o principu hraní v Žabím hlenu Veselý.

Kromě běžných hudebních nástrojů, jako jsou bicí, foukací nástroje a píšťalky, byly součástí i „nástroje nenástroje“, jako je například tuba na výkresy. Často se improvizované nástroje měnily podle místa, kde se právě zkoušelo.<sup>108</sup>

Výsledkem byly tedy několikahodinové záznamy hudby, natočené na magnetofonové pásky, z nichž se v roce 2008 a 2009 vydala dvě CD s názvem Žabí hlen.

---

<sup>107</sup> Schonberg (pozn. 5), s. 168.

<sup>108</sup> Schonberg (pozn. 5), s. 170.

## 7. Projekty v německém městě Bochum a Hamm

### 7.1 Iren Report v městském parku v Bochumi

Z vnitřní izolace a letargie, ve které se Veselý ocital od začátku sedmdesátých let, ho vytrhl podnět znovu tvořit ve velkém měřítku. Bylo jím pozvání na sochařské sympozium v německém městě Bochum, které se konalo v roce 1979. Zpráva, že bude na sympozium pozván, ale přišla už o dva roky dříve, kdy ji neoficiálně avizoval Petr Spielman, tehdejší ředitel muzea v Bochumi.

Toho roku se sochař dostal po dlouhé době za hranici našeho státu, kde pocítil vnitřní svobodu. Po příjezdu do Německa zkontaktoval Jana Koblasu, který emigroval v době okupace. Toto setkání bylo jednou z událostí, které ho vrátily do psychického klidu a vyrovnanosti, tedy zpátky tam, kde se tento stav na začátku sedmdesátých let přerušil.<sup>109</sup> Začal vnímat okolní svět a měl zájem na tom, co se kolem něj dělo. Představa vyjádřit se opět ve velkém rozměru v něm vyvolala novou naději a víru spojenou s jeho prací. Právě od tohoto okamžiku můžeme sledovat další vývoj, který se týká zejména maleb klubka zuřivých psů a bestiálních tvorů - *Klubko bestií* [Obr. 47], které dříve vznikaly jen v kresbách. Bytosti svým zuřivým výrazem vyzařují neklid a nervozitu. I když chlum tvoří víc bytostí, zobrazuje jeden celek, kterému nestačí plocha obrazu. Z maleb je cítit bouřlivá dynamika, která ústí v rozervaný neklid.

Dlouhé odloučení myšlenek pohybujících se v monumentálním měřítku a pocit dlouhé pauzy v něm vyvolávaly pochyby, jestli dílo, které vytvoří, obstojí v konfrontaci se zbylými sedmi sochaři. V tomto období už nepochyboval jen o velké dimenzi svých prací, ale nejistý si byl především sám sebou.

---

<sup>109</sup> Schonberg (pozn. 5), s. 119.



Cílem sympozia, které pořádalo město Bochum, bylo vytvořit sochy, které měly být rozprostřeny po celém městě a stát se natrvalo jeho součástí. Vzorem se tehdy stala výstava *Socha a město*, která se konala v Liberci v roce 1968.<sup>110</sup> Důležitost sympozia dokládá i účast mezinárodních významných sochařů: Giuseppe Spagnuola, Roman Seignera, Francois Morelleta a David Abrahan Christian.<sup>111</sup>

Díky zkušenostem z Ostravy již nepřistupoval k projektu jako k cizímu. Nebál se práce v továrně, kde je velké množství hluku a cizích vjemů. Jedinou podmínkou, kterou na něj organizátoři sympozia kladli, bylo, aby socha byla od Aleše Veselého. Byla mu poskytnuta svoboda a důvěra, která ho v tu chvíli hnala kupředu. K dispozici dostal místo v Heintzmanově továrně. Celková doba práce, kterou na sochách strávil, byla čtyři měsíce.

První návrhy sochy vznikly ještě v Praze, tedy před tím, než Veselý viděl konkrétní místo, kde bude stát. Kresby ale nevznikaly se záměrem skutečné realizace. Aleši Veselému šlo spíše o jistotu, ve které by se mohl opřít. O ideu, která by se případně rozvedla v dalších návrzích. V prvotní myšlence pracoval s tenkými deskami železa, zprohýbaným materiálem a pružinami vytvářející komplikovanou a rozevlátou sochu.<sup>112</sup> Po příjezdu do továrny mu byl ale poskytnut materiál, který se od jeho myšlenky výrazně lišil. Rovné široké pláty železa. Byl postaven před problém, který musel vyřešit. To, co bylo původně vzdušné a složité, se kvůli materiálu muselo stát jednodušším. Přišlo omezení. Díky této zkušenosti si uvědomil, že prostředky ani forma<sup>113</sup> nejsou důležitým a určujícím prvkem. Této skutečnosti si byl vědom už dříve, ale až zde se s ní dostal reálně do styku a musel se s ní vypořádat. Hledání

---

<sup>110</sup> Na této výstavě byl Aleš Veselý oceněn za sochu *Kaddish* nejprestižnější cenou výstavy, Cenou Matyáše Brauna I. stupně.

<sup>111</sup> Aleš Veselý - Ivona Raimanová (pozn. 89), nečíslováno.

<sup>112</sup> Schonberg (Pozn. 5), s. 145.

<sup>113</sup> Ibidem.

řešení se stalo dobrodružstvím, protože nepochyboval, že na konci najde východisko.

V tomto procesu jeho úvah nastal naprostý výbuch, který podnítilo jedenáctileté mlčení od doby, kdy vytvořil *Kaddish*. Hledání způsobu, jakým se snažil vyjádřit stejnou myšlenku v jiné formě a tvaru, mělo za výsledek přes 600 kreseb, které se vztahovaly k jedné problematice. „*Uvolnil se tam ve mně dlouho zadržovaný a nepředstavitelně silně explodující proud energie, který ohromil i mě samotného, a já se jenom vyžíval v tom přívalu a horečně pracoval, aby mi nic neuteklo,*“ pojmenovává náhlý stav, který ho vrátil zpět do života.

Pátý den, kdy už měl v továrně nashromážděn základní materiál, se Veselý zranil. Jeho zlomená noha ho na krátkou dobu vyřadila z procesu, ve kterém se měl sochy už dotýkat. Ve chvíli, kdy byl v plné tvůrčí síle a naplněn touhou po sebevyjádření, začal chrlit nápady, ze kterých musel po uzdravení vybrat pouze jeden. Základní myšlenkou (po výběru místa) byl environment - Krajina plná soch.<sup>114</sup> Mělo jít o místo, ve kterém by byly sochy soustředěny do intenzivního vztahu a které by mezi sebou rozdmýchávaly magickou atmosféru. Do poslední chvíle nebylo jisté, jak bude socha/sochy vypadat. Možnosti si ověřoval na kresbách, později i na samotných částech sochy, které byly připraveny a dokončeny. Způsob jeho práce toto umožňoval, protože v něm nevytvářel sochu jako celek rovnoměrně, ale dokončoval hotové části, které se spojovaly do konečného tvaru. Ve chvílích, kdy intenzivně pracoval na realizaci soch, se mu vrátila schopnost reagovat na okolí.<sup>115</sup> Pobyť v Německu a návrat do doby z konce šedesátých let, kdy tvořil - „objevil“ monumentální rozměr, měl regenerační účinek.

V podstatě pokračoval tam, kde v šedesátých letech skončil. Jde především o rozvinutí myšlenky a navázání na

---

<sup>114</sup> Ibidem.

<sup>115</sup> Schonberg (pozn. 5), s. 147.

principy, jež objevil a používal u ostravských soch.<sup>116</sup> Řešení problému statiky hmoty. Vztahy vyrovnávání sil a vnitřních principů sochy.<sup>117</sup>

Pro výše zmíněné bochumské sympozium vytvořil soubor tří soch. Ty jsou umístěny v bochumském městském parku do tvaru trojúhelníku, který protíná útlá cesta. Největší ze soch [Obr. 48] s výškou 7,5 m je tvořena ze silné šikmé desky železa, jež se v jedné třetině neúprosně láme pod tíhou horní části. Tvoří ji kyvadlo, na němž je zavěšen balík slisované oceli.<sup>118</sup> Není z ní úniku. Člověk je do ní nalákán, neúprosně ho obklopí ze všech čtyř stran. Nad hlavou balancuje masa hmoty v pohybu. Kyvadlo není statické, rozhoduje o pohybu balvanu - buď, a nebo. Jako by čekalo, až přijde ten správný okamžik. Velké rameno je podpíráno svislými sloupy biomorfního tvaru. Jako by byla tvořena mechanickou a živou částí. Komunikuje s menší sochou vzdálenou 15 metrů. Jejich dialog je velmi intenzivní. Na vyvýšené části ve vrcholu trojúhelníků sedí stroze poslední část celku - jako výhružné znamení i hlídač zároveň. Cesta, která celek protíná, je centrem tenze, kterou sochy vytváření.

## **7.2 *That One* v německém Hammu** [Obr. 49]

V době, kdy měl *Iron Report*, jak autor soubor soch pojmenoval, znatelný tvar a jeho práce se blížila ke konci, navštívil bochumský park Hans-Herman Buchhorn, jenž zastával post „kulturdezernenta“ ve městě Hamm, s jasným cílem - najít osobu, která by byla schopna navrhnout a udělat sochu pro fasádu budovy elektrotechnické školy v Hammu. Právě tato událost prodloužila Veselého pobyt v Německu na 11 měsíců.

Jedním ze zásadních momentů, které vedly k výhře v konkurzu, byla návštěva Aleše Veselého v Hammu v listopadu

---

<sup>116</sup> Šlo především o *Memento*, *Závěsné břemeno* a *Testimon*, které měly k největší části bochumských soch nejbliže

<sup>117</sup> Raimanová (pozn. 9), s. 87.

<sup>118</sup> Juříková (pozn. 99), nečíslováno.

1979. Na Buchhorna velmi zapůsobila jeho rychlost a okamžitá reakce na plochu fasády, před kterou dostal okamžitý nápad, jež na místě zaznamenal kresbou.

Prvotní Veselého myšlenkou bylo vytvoření sochy, která by svým charakterem rozvíjela principy a zkušenosti nabité v Bochumi. Bohužel bylo k projektu připojeno množství podmínek, které tuto ideu zvrátily. Návrh, který měl Veselý pro fasádu školy připraven, spočíval v celkovém pokrytí této plochy o délce sedmnáct a výšce dvanáct metrů. Měla nabrat podoby monstrózních rozměrů a svou dominantní plochou vybíhat do prostoru, který by ohrožovala.<sup>119</sup> Pro omezení zadavatelem se ale tento velkorysý plán neuskutečnil. Počítal totiž s větším množstvím materiálu i financí.

Celá socha měla být vytvořena z nerezové oceli, což Veselému vyhovovalo. Po zkušenostech z Vítkovických železáren z roku 1968 mu byl tento materiál nejbližší. Počítal s nápadem rozvíjejícím ideu bochumské sochy. Nerezové pláty, které měly tvořit hlavní část sochy, ale k dispozici z finančních důvodů neměl. Byl opět odkázán na šrotiště. To byl i jeden z hlavních důvodů, proč se vrátil ke stejnému způsobu tvorby, jež používal před rokem 1968. Ve své podstatě nezměnil myšlenku, jen musel učinit krok zpět.

Připravený návrh nebyl kvůli materiálu uskutečnitelný. Nastala paradoxně podobná situace, se kterou se musel vypořádat o rok dříve v Bochumi. Materiál nebyl jedinou změnou, kterou musel brát v novém návrhu sochy v potaz. Měla vážit do patnáct tun, což byl při původní ideji (pokrytí celé fasády domu) nesmysl. Při výšce, kterou měla socha mít (dvanáct metrů), se musela omezit jen na svislou vertikálu pokrývající fasádu v celé výšce.

Na požadavek Aleše Veselého, který chtěl mít nejprve všechen materiál nashromážděn a až poté začít na realizaci sochy pracovat, mu byl dán k dispozici materiál ze šrotiště

---

<sup>119</sup> Schonberg (pozn. 5), s. 149.

vzdáleného od Hammu přes 200 kilometrů. Neměl jinou možnost, než po dobu dvou měsíců na zmíněné šrotišťe jezdit a vybírat si budoucí pracovní materiál. Vyrušení z práce z důvodu nedostatku vhodného materiálu nepřipadalo v úvahu. Tento postup je velmi důležité sledovat už od začátku jeho díla. Jde o nahromadění vnitřních pocitů, které se v jednu chvíli zhustí do extatického výbuchu. V podstatě jde o nashromáždění energie, která se při procesu zhmotňování nedá zastavit.<sup>120</sup>

Fasáda, na kterou zřejmě z důvodu statiky budovy nesměla socha přiléhat svou plochou, byla velmi jednoduchá a střízlivá. Stěnu, která byla dlouhá 17 metrů, v polovině dělila tři okna. V některých kresbách, které už upustily od idey sochy v celé fasádě, se objevují sochy dvě [Obr. 50]. Každá v polovině prostoru, který vymezují okna fasády. Druhá socha, která zůstala jen v kresbách, je o hodně menší a podsaditější než hlavní socha. Zhmotňuje se do tvaru nepravidelného jehlanu, který má z přístupové čelní strany vchod.<sup>121</sup> Ten měl svou vnitřní strukturou připomínat jakousi grottu nebo jeskyni. K realizaci sochy podobného charakteru (*Ty a já a ti, kteří tu už nejsou*) došlo v roce 2009, kde se socha až na výjimky podobá soše z kreseb pro Hamm.

Jádro sochy je tvořeno úzkou svislou částí složenou z nerezocelových kousků svařovaných dohromady. Opět se do základního tvaru promítá symbol židle, která má pro Aleše Veselého silný význam.

---

<sup>120</sup> Zřetelný příklad této situace můžeme spatřovat v polovině osmdesátých let, kdy Veselý namaloval přes 15 velkoformátových několikametrových Kresbomaleb. Jsou to výbušné návaly energie, které barvou útočí na plochu papíru.

<sup>121</sup> Stejný tvar sochy, který tvoří trojici sousoší, má jedna ze soch „Ty a já a ti, kteří tu už nejsou“ z roku 2009. Zde bylo použito opět nerez oceli, která tvoří i jádro vně sochy. Uvnitř se tedy pohled soustřeďuje vzhůru, podél zrcadlových stěn.

### 7.3 Hattingen

Koncem sedmdesátých let, v době, kdy byla socha v Hammu ještě rozpracovaná, přišla Aleši Veselému další nabídka na sochu v exteriéru v nedalekém městě Hattingenu. Tentokrát se jednalo o sochu ke čtyřicátému výročí ukončení války na místě, kde stála synagoga a kudy nyní vedla dálnice. Ta by představovala shrnutí umělcovy práce v posledních letech. Byla by vyústěním myšlenek, které díky dvěma realizacím dostaly pevné základy. Po jeho příjezdu na místo dostávala jako obvykle idea konkrétní tvary. Byla vznosná a gigantická. Bohužel město nebylo na takovýto projekt připraveno, a tak vše zůstalo jen v podobě návrhu a několika set kreseb. Z kresebných návrhů, které v té době vznikly, je zcela jasné, že šlo především o rozvinutí vztahových a silových principů, kterými se zabýval už na ostravském sympoziu.

Rozpracování vztahových problémů statiky a rozložení pnutí a síly do těla sochy odkrylo jedno z dalších důležitých témat, které po dlouhá léta rozpracovával. Zejména se jedná o jeho kružidla a složité mechanismy, které s těmito principy pracují. Podobu nezískávaly jen v kresebné formě. Právě v polovině osmdesátých let vznikaly rozměrné několikametrové malby, které Veselý později nazval *Kresbomalby*. Výborně popsal vztah malovaných mechanismů a již zmiňovaných kružidel Pavel Zatloukal ve své úvodní řeči na výstavě *Kresbomaleb* minulého roku: *„Často kovové kolo na hřídeli (někdy je nazývá Velkým kružidlem), které rotuje, popojíždí, jednou zběsile rychle, jindy strašidelně pomalu. Občas - jednou mimochodem, jindy záměrně - něco drtí (a zřejmě i rozdrťí). Pohybuje se v kruhu, protože jeho těžištěm je jakýsi balvanovitý útvar - ale není jisté, je-li to kámen, nebo je-li z nějaké organické látky.*

*Zdá se, že tento pohyb je za tušeného skřípění, vrzání a snad i sténání věčný..."<sup>122</sup>*

---

<sup>122</sup> Pavel Zatloukal, zahajovací řeč k výstavě Kresbomalby ve Veterán Areně v Olomouci 2011.

## 8. Závěr

Zpracování dvou desetiletí, dvou období v tvorbě Aleše Veselého, jsem si vybrala záměrně. Pokládám je totiž za velmi důležitou a v českém umění nepostradatelnou složku, která se zasloužila o jeho rozkvět. Většinu informací, ze kterých v práci vycházím, jsem získala nesčetnými rozhovory s Alešem Veselým. Naopak jsem byla překvapena, kolik je v soudobé literatuře o této problematice chyb a nepřesností.

Svou práci shrnuji období dvou desetiletí v sochařově sochařské tvorbě, které ještě v této šíři zpracované nebylo. Šlo mi především o popsání principů jednotlivých dvou etap a vyložení díla v přesných dobových i osobních souvislostech.

Naprosto nepochopitelná je dle mého názoru absence souhrnné monografie a monografické výstavy. Autorem této literatury by neměl být kunsthistorik, jak tomu obvykle bývá, ale filozof, protože jen ten by jeho dílo dokázal postihnout v celé jeho šíři.



## 9. Seznam literatury

### Seznam literatury abecedně:

#### Knihy:

Alois Bauer, *Lexikon výtvarného umění*, Olomouc 1996.

Jindřich Chaloupecký, *Nové umění v Čechách*, Praha 1994.

Jindřich Chaloupecký, *Tíha doby*, Olomouc 1997.

Marie Judlová, *Ohniska znovuzrození: České umění 1956-1963*, Praha 1994.

Magdalena Juříková, *nepublikovaný text*, Praha 1984.

Mahulena Nešlehová, *Poselství jiného výrazu, Pojetí „informelu“ v českém umění 50. a první poloviny 60.let*, Praha 1997.

Ivona Raimanová, *nepublikovaný rukopis*, Praha 1994.

Michal Schonberg, *Projdi tou branou, Rozhovory s Alešem Veselým*, Praha 2006.

Vladimír Skrepl, *nepublikovaný text*, Praha 1984.

Vladimír Skrepl, *nepublikovaný text*, Praha 1984.

František Šmejkal, *České imaginativní umění*, Praha 1996.

František Šmejkal, *nepublikovaný text*, Praha 1984.

Aleš Veselý, *Tři Brány, Projekt pro Pinkasovu ulici v Praze*, Praha 2005.

Aleš Veselý, Okamžik, kdy velbloud uchem jehly, *Informel - sborník symposia Český informelu v Galerii hm. m. Prahy*, Praha 1991, s. 25.

#### Katalogy výstav:

Michaela Hájková - Aleš Veselý, *Hora hor - Pouštní projekty Aleše Veselého* (kat. výst.), Židovské muzeum, Praha 2003.

Michaela Hájková, *Aleš Veselý - Three Gates* (kat. výst.), Židovské muzeum, Praha 2005.

Josef Hlaváček - Tom Lowenstein - Mahulena Nešlehová - Ivona Raimanová - Pierre Restany - František Šmejkal, *Aleš Veselý - Obsese-reality-utopie* (kat. výst.), Galerie moderního umění v Hradci Králové 1998.

Rudolf Kober - Gerd Linder, *Utopie und Reflexion* (kat. výst.), Bad Frankenhausen 2000.

Jiří Machalický - Zdeno Pavelka, *Aleš Veselý - Vybrané práce z let 1959 - 2005* (kat. výst.), Praha 2006.

Pavel Netopil - Josef Pleskot - Jolana Slabá - Hana Rousová - Aleš Veselý - Vladislav Zadrobílek, *Aleš Veselý v prostorách Josefa Pleskota* (kat. výst.), Smetanova Litomyšl 2009.

Evžen Tošenovský, *Mezinárodní symposium prostorových forem 1967* (kat. výst.), Ostrava 1967, nečíslováno.

František Šmejkal, *Výstava Stigmatických objektů Aleš Veselého* (kat. výst.), Praha 1963.

Aleš Veselý, *Aleš Veselý - Infinite Point* (kat. výst.), Carosso Fine Arts, New York 2003.

Aleš Veselý, *Nové projekty a starší objekty* (kat. výst.), Plzeň 2007.

Aleš Veselý - Alena Bartková, *Aleš Veselý - Kresby malbou* (kat. výst.), Veteran Arena v Olomouci 2011.

Aleš Veselý - Eva Neumannová - Alena Bartková - *Kódy a prolínání* (kat. výst.), Galerie umění v Karlových Varech 2012.

Aleš Veselý - Ivona Raimanová, *Aleš Veselý* (kat. výst.), Unie výtvarných umělců, Praha 1900.

Aleš Veselý - Ivona Raimanová, *Aleš Veselý - Point of Limit* (kat. výst.), Správa Pražského hradu 1992.

### **Časopisy:**

Hana Rousová, *Pokus Aleše Veselého o totální umělecké dílo, Umění*, č. 5, 1989, s. 427-437.

Aleš Veselý, *Uzurpátor, Pomocný text k určení vymezeného prostoru, Výtvarné umění*, č. 5-6, 1966, s. 226-231.

## **Seznam literatury chronologicky:**

### **Knihy:**

Magdalena Juříková, *nepublikovaný text*, Praha 1984.

Vladimír Skrepl, *nepublikovaný text*, Praha 1984.

František Šmejkal, *nepublikovaný text*, Praha 1984.

Aleš Veselý, Okamžik, kdy velbloud uchem jehly, *Informel - sborník symposia Český informelu v Galerii hm. m. Prahy*, Praha 1991, s. 25.

Jindřich Chalupecký, *Nové umění v Čechách*, Praha 1994.

Ivona Raimanová, *nepublikovaný rukopis*, Praha 1994.

Marie Judlová, *Ohniska znovuzrození: České umění 1956-1963*, Praha 1994.

František Šmejkal, *České imaginativní umění*, Praha 1996.

Alois Bauer, *Lexikon výtvarného umění*, Olomouc 1996.

Jindřich Chalupecký, *Tíha doby*, Olomouc 1997.

Mahulena Nešlehová, *Poselství jiného výrazu, Pojetí „informelu“ v českém umění 50. a první poloviny 60.let*, Praha 1997.

Aleš Veselý, *Tři Brány, Projekt pro Pinkasovu ulici v Praze*, Praha 2005.

Michal Schonberg, *Projdi tou branou, Rozhovory s Alešem Veselým*, Praha 2006.

### **Katalogy výstav:**

Evžen Tošenovský, *Mezinárodní symposium prostorových forem 1967* (kat. výst.), Ostrava 1967, nečíslováno.

František Šmejkal, *Výstava Stigmatických objektů Aleš Veselého* (kat. výst.), Praha 1963.

Aleš Veselý - Ivona Raimanová, *Aleš Veselý* (kat. výst.), Unie výtvarných umělců, Praha 1960.

Aleš Veselý - Ivona Raimanová, *Aleš Veselý - Point of Limit* (kat. výst.), Správa Pražského hradu 1992.

Josef Hlaváček - Tom Lowenstein - Mahulena Nešlehová - Ivona Raimanová - Pierre Restany - František Šmejkal, Aleš Veselý -

*Obsese-realita-utopie* (kat. výst.), Galerie moderního umění v Hradci Králové 1998.

Rudolf Kober - Gerd Linder, *Utopie und Reflexion* (kat. výst.), Bad Frankenhausen 2000.

Michaela Hájková - Aleš Veselý, *Hora hor - Pouštní projekty Aleše Veselého* (kat. výst.), Židovské muzeum, Praha 2003.

Aleš Veselý, *Aleš Veselý - Infinite Point* (kat. výst.), Carosso Fine Arts, New York 2003.

Michaela Hájková, *Aleš Veselý - Three Gates* (kat. výst.), Židovské muzeum, Praha 2005.

Jiří Machalický - Zdeno Pavelka, *Aleš Veselý - Vybrané práce z let 1959 - 2005* (kat. výst.), Praha 2006.

Aleš Veselý, *Nové projekty a starší objekty* (kat. výst.), Plzeň 2007.

Pavel Netopil - Josef Pleskot - Jolana Slabá - Hana Rousová - Aleš Veselý - Vladislav Zadrobílek, *Aleš Veselý v prostorách Josefa Pleskota* (kat. výst.), Smetanova Litomyšl 2009.

Aleš Veselý - Alena Bartková, *Aleš Veselý - Kresby malbou* (kat. výst.), Veteran Arena v Olomouci 2011.

Aleš Veselý - Eva Neumannová - Alena Bartková - *Kódy a prolínání* (kat. výst.), Galerie umění v Karlových Varech 2012.

### **Časopisy:**

Aleš Veselý, *Uzurpátor, Pomocný text k určení vymezeného prostoru*, *Výtvarné umění*, č. 5-6, 1966, s. 226-231.

Hana Rousová, *Pokus Aleše Veselého o totální umělecké dílo*, *Umění*, č. 5, 1989, s. 427-437.

## 10. Summary

Aleš Veselý attended The Academy of Fine Arts in Prague and after the beginning of the 60's he became unforgettable part of the Czech modern art. In 1960, jointly with other artists, Veselý organized a pair of non-public exhibitions called Konfrontace which manifested the location of the Czech art informel.

The period of iron plastic art terminated with the sculpture Kaddich which he made in Ostrava Ironworks. After that the second phase of Veselý's work, in which he immured to his own exile, began. That is the reason why his creation changed since the 70's.

He came alive thanks to the symposium in the German city of Bochum in the end of the 70's and contracted in the city of Hamm one year later, where his creation made a step forward. During the following years he was engaged by the principles which he had started to solve in Hamm, elaborating these issues.

## Seznam příloh

## **Textová příloha**

1. Životopisná data
2. Aleš Veselý, *Uzurpátor - Pomocný text k určení vymezeného prostoru*, *Výtvarné umění*, č. 5-6, 1966, Praha, s. 226-231.
3. Eva Neumanová, *Aleš veselý - Kódy a prolínání* (kat.výst.), Karlovy vary 2012, nečíslováno.

## **Obrazová příloha**

4. Seznam obrazových příloh, obrazové přílohy

**Textová příloha**

**Příloha č. 1**



## **Životopisná data**

**1935** Narozen 3. 2. v Čáslavi

**1952-1958** Akademie výtvarných umění Praha

**1990-2006** Profesor na Akademii výtvarných umění Praha

**2012** Profesor na Univerzitě Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem

## **Stipendia**

**1995** Pollock-Krasner Foundation Grant, Chicago, IL, USA

**1993** Arts Link Fellowship at The Fabric Workshop, Philadelphia, PA, USA

**1986** International Sculpture Center Fellowship, Washington D.C., USA

## **Ceny**

**1994** The Chicago Prize, John David Mooney Foundation, Chicago, IL, USA

**1969** Cena Matyáše Brauna za sochu *Kaddish* na výstavě *Socha a město*, Liberec

**1965** Cena kritiky za sochu *Židle usurpátor* na IV. Bienále mladých v Paříži, Francie

## **Sochy ve veřejném prostoru**

**2010** *Distance a Dotyky*, Masarykova Univerzita, nerez ocel, kámen, 300 x 560 x 150 cm

**2008** *Holocaust Memorial*, před bývalou synagogou v Kutné Hoře, kámen, nerez ocel, železo, 200 x 200 x 200 cm

**1999** *Messenger*, Sculpture Park, Wijk aan Zee (Nizozemí), ocel a balvany, 530 x 376 x 609 cm

**1998-2001** *Chamber of Light*, Europos Parkas, Vilnius (Litva), železo, ocel a balvany, 777 x 430 x 430 cm

**1996** *Memento*, socha z roku 1968 permanentně umístěna ve městě Vernay (Nizozemí), nerez ocel, v. 450 cm

**1995** *Magen David*, Památník Terežín, nerez ocel, pobronzované železniční koleje, balvany, v. 560 cm

**1994** *Doublebench*, Faret Tachikawa, Tokyo, nerez ocel, diorit, 240 x 240 x 70 cm

**1988** *Testimony*, socha z roku 1968 permanentně umístěná v Olympijském parku v Soulu, nerez ocel, v. 280 cm

**1980** *Ten - Onen*, svařovaná socha z nerez oceli před školou Ed. Sprangerera, Hamm (Německo), v. 12 m

**1979** *Iron Report*, městský park, Bochum (Německo), soubor tří železných soch, I. 750 x 900 x 220 cm, II. 330 x 360 x 180 cm, III. 280 x 220 x 110 cm

**1973** *Trouba z Jericha*, Nové Sedlo u Karlových Varů, nerez ocel, 210 x 390 x 230 cm

## **Samostatné výstavy**

- 2012** *Kódy a prolínání*, Galerie moderního umění, Karlovy Vary
- 2011/12** *Aleš Veselý - Trvání a setrvání*, DOX, Praha
- 2011** *Aleš Veselý - Kresby malbou*, Galerie Veteran arena, Olomouc
- 2010** *Aleš Veselý, disproporce dimenzí - fragmenty záznamů*, Galerie Smečky, Praha
- 2009** *Aleš Veselý v prostorách Josefa Pleskota*, Litomyšl
- 2008** *Aleš Veselý, Blízké a daleké*, Galerie V Kapli, Bruntál
- 2008** *Kresby*, Dusíkovo divadlo Čáslav
- 2007** *Aleš Veselý*, Východočeská galerie, Pardubice
- 2007** *Aleš Veselý*, Galerie Klatovy/Klenová, Klenová
- 2007** *Stařší objekty a nové projekty*, Západočeská galerie, Plzeň
- 2006/07** *Aleš Veselý*, Galerie Zlatá Husa, Praha
- 2005/06** *Vybrané práce z let 1959-2005*, Egon Schiele Art Centrum, Český Krumlov
- 2005** *Tři brány*, Židovské museum, Praha
- 2003** *Kresby z let 1962 - 1998*, Galerie výtvarného umění, Cheb
- 2003** *Infinite Point*, Carosso Fine Art, New York, USA
- 2003** *Hora hor*, Židovské museum, Praha
- 2000** *Big Mirror - Exhibition of a Landscape-Sculpture Project*, Oda Park, Venray, Nizozemí
- 2000** *Utopie und Reflexion*, Panorama Museum, Bad Frankenhausen, Německo
- 2000** *Kresby a projekty*, Galerie výtvarného umění, Litoměřice
- 1999** *Obsese - realita - utopie*, Státní galerie výtvarného umění, Ostrava
- 1999** *Obsese - realita - utopie*, Galerie u bílého jednorožce, Klatovy
- 1998** *Obsese - realita - utopie*, Státní galerie výtvarného umění v Chebu, Cheb

1998 *Obsese - realita - utopie*, Galerie moderního umění,  
Hradec Králové,  
1998 *New Drawings for Skulptures* Chicago, International  
Currents Gallery - J.D. Mooney Foundation, USA  
1995 The Czech Center, New York City, USA  
1995 Instituto Culturale Italiano, Praha  
1995 *Messengers*, International Currents Gallery - J. D. Mooney  
Foundation, Chicago, IL., USA  
1994 Centrum kultury a vzdělávání, Ostrava  
1994 *Chicago International Art Exhibition*, Chicago, IL., USA  
1994 Artforum, Karlovy Vary  
1993 Fabric Workshop and Museum, Philadelphia, PA., USA  
1993 Deutsch-deutsches Museum, Mödlareuth, Německo  
1993 Galerie Christoph Dürr, Mnichov, Německo  
1992 Středoevropská galerie a nakladatelství, Praha  
1992 *Point of Limit*, Míčovna, Pražský hrad, Praha  
1990 Galerie výtvarného umění, Kladno  
1990 Nová síň, Praha  
1990 Kulturní středisko Opatov, Praha  
1988 Batuz Foundation, Schloss Schaumburg  
1987 Galerie 55, Kladno  
1985 *Bilderzeichnungen*, Galerie Christoph Dürr, Mnichov,  
Německo  
1985 *Kresby malbou*, Ústav makromolekulární chemie ČSAV  
1984 Palác U melouna, Praha  
1980 Gustav-Lübcke-museum, Hamm, Německo  
1979 Činoherní klub, Praha  
1970 Státní židovské museum, Praha  
1969 Wiener Secession, Vídeň, Rakousko  
1965 Oblastní galerie, Liberec  
1963 *Stigmatické objekty*, Alšova síň, Praha

## **Vybrané skupinové výstavy**

- 2012** *Ostrava! Ostrava!*, Galerie moderního umění, Roudnice nad Labem
- 2010** *Realita je víc než fikce*, Dům umění, Brno
- 2009** *Středoevropské forum Olomouc 2009*, Muzeum umění, Olomouc
- 2008** *Soustředěný pohled*, Oblastní Galerie Vysočiny, Jihlava, Czech Republic
- 2007** *Soustředěný pohled*, Oblastní Galerie, Liberec, Czech Republic
- 2007** *Sculpture Forum*, Spacium, Liberec
- 2007** *Hory, skály, kameny*, Oblastní galerie Vysočiny, Jihlava
- 2007** *Od sochy...*, Galerie Klatovy/Klenová
- 2006/2007** *Hory, skály, kameny*, České museum výtvarných umění, Praha
- 2006** *Bilance*, Dům umění, Opava
- 2006** *Závažná hra aneb česká a slovenská asambláž*, Galerie Millenium, Praha
- 2006** *Sculpture Grande*, Gallery Art Factory, Praha
- 2006** *České umění XX. století /1940-1970*, Alšova jihočeská galerie v Hluboké nad Vltavou
- 2006** *DARY & NEDARY*, Galerie hlavního města Prahy
- 2006** *Emigration out/in 2. díl*, Galerie Palais am Festungsgraben, Berlín, Německo
- 2006** *Šedesátá*, Galerie umění Karlovy Vary
- 2005** *Rozbít hranice*, Galerie Františka Drtikola, Příbram
- 2005** *Prostor a čas*, Galerie Moderního umění, Roudnice nad Labem
- 2005** *Od země přes kopec do nebe... Severočeská galerie výtvarného umění v Litoměřicích*
- 2005** *Expresa*, České museum výtvarných umění, Praha

**2004** *Šedesátá*, Dům umění, Brno  
**2003/2004** *Práce na papíře ze sbírky Musea Kampa*, Galerie hlavního města Prahy  
**2003** *Sculpture Grande*, Gallery Art Factory, Václavské náměstí, Praha  
**2003** *O technice*, České museum výtvarných umění, Praha  
**2003** *Asociace a paralely*, Galerie Cesar, Olomouc  
**2003** *Umění je abstrakce*, Moravská galerie, Brno  
**2003** *Umění je abstrakce*, Jízdárna Pražského hradu  
**2002** *Poezie magického realismu*, Galerie moderního umění, Roudnice nad Labem  
**2002** *Česká grafika*, Galerie Mánes, Praha  
**2002** *O židli*, Dům umění, Opava  
**2002** *Objekt - Metamorfozy v čase*, Moravská galerie, Brno  
**2001** *Objekt - Metamorfozy v čase*, České museum výtvarných umění, Praha  
**2000** *Aktuální nekonečno*, Galerie hlavního města Prahy, Praha  
**2000** *Česká kamenná skulptura 90. let*, Pražský hrad, Praha  
**2000** *Konec světa?*, Národní galerie v Praze - Palác Kinských, Praha  
**1998** *International Art Exposition*, Fort Mason Center, San Francisco, CA, USA  
**1998** *Stones and Stars*, Hvězdárna, Ondřejov  
**1997** *České imaganativní umění*, Galerie Rudolfinum, Praha  
**1996/97** *Umění zastaveného času. Česká výtvarná scéna 1969 - 1985*, České museum výtvarných umění, Praha; Moravská galerie, Brno; Státní galerie výtvarného umění, Cheb  
**1996** *Faret Tachikawa - město a umění dnes*, Technické museum, Praha  
**1996** *Milleniumkulturfest - Skulpturengelande Burgstal*, K.N.O.T.E.N., Berndorf, Rakousko  
**1996** *25 kunstenaars uit de Tsjechische en de Slowaakse Republiek*, Venray, Holandsko

- 1996** *V prostoru 20. století - české umění ze sbírky galerie*, Galerie hlavního města Prahy
- 1994** *Ohniska znovuzrození. České umění 1955 - 1963*, Galerie hlavního města Prahy
- 1994** *Záznam nejrozmanitějších faktorů*, Národní galerie v Praze - Jízdárna Pražského hradu, Praha
- 1993** *Česká grafika 60. let*, Národní galerie v Praze - Palác Kinských, Praha
- 1993** *Archetypy*, Mánes, Praha
- 1993** *Pardubické valy*, Východočeská galerie, Pardubice
- 1993** *Hoffnung gegen Gewalt. Skulpturenprojekt am Max-Joseph-Platz an der Oper*, Mnichov, Německo
- 1992** *The Biennale of Excellent Maquettes*, The Hakone Museum, Tokyo, Japonsko
- 1992** *Regard Multiple*, Centre Georges Pompidou, Paříž, Francie
- 1992** *NICAF - Yokohama 92*, Yokohama, Japonsko
- 1991** *Šedá cihla*, Galerie U bílého jednorožce, Klatovy
- 1991** *Tradizion und Avantgard in Prag*, Rheinissssches Landes Museum, Bonn, Německo
- 1991** *Tradizion und Avantgard in Prag*, Kunsthalle Dominikanerkirche, Osnabruck, Německo
- 1991** *Quindicesima bienale internazionale del bronzetto e piccole scultura*, Palazzo della Ragione, Padua, Itálie
- 1990** *Současná česká kresba*, Moravská galerie, Brno
- 1990** *Mezinárodní symposium soch a objektů*, Staroměstské dvorky, Praha
- 1990** *Kunst als subversives Element - Tschechoslowakei 1939-1990*, Martin-Gropius-Bau, Berlín, Německo
- 1990** *Výtvarné tendence druhé poloviny 20. století (ze sbírek Středočeské galerie)*, České museum moderního umění, Praha
- 1990** *Poceta Jindřichu Chalupeckému*, Národní galerie v Praze
- 1989** *Eastern European Art since 1960*, Akron Art Museum, OH, USA
- 1989** *International Art Exhibition*, Navy Pier, Chicago, IL, USA

- 1988** *Forum 1988*, Pražská tržnice, Praha
- 1988** *Barevná plastika*, Galerie hlavního města Prahy - Vojanovy sady
- 1988** *Contemporary Art in Czechoslovakia*, Herbert F. Johnson Museum of Art, Ithaca, NY, USA
- 1988** *Twenty Years of Czechoslovak Art 1968 - 88*, Jaques Baruch Gallery, Chicago, IL, USA
- 1988** *The World Open - Air sculpture Exhibition*, Olympics of Art, Seoul, Jižní Korea
- 1988/89** *Handzeichnungen und Druckgraphik*, Gustav-Lübcke Museum, Hamm, Paderborn, Arnsberg, Soest, Cuxhafen, Německo
- 1988** *One Day Museum*, Museum Morsbroich - Leuverkusen, Wilhelm-Lehmbruck-Museum - Duisburg, Deutsche Bank - Frankfurt am Main, Německo
- 1988** *Mezi meditací a expresí*, Ústav makromolekulární chemie, Praha
- 1988** *Drawing Show*, Mills Gallery, Boston, MA, USA
- 1988** *Expressiv*, Hirschhorn Museum, Washington D.C., USA
- 1987** *Expressiv*, Museum des XX. Jahrhunderts, Vídeň, Rakousko
- 1987** *Anxiety*, Contemporary Art from Central Europ, University of Michigan, Ann Arbor, MI, USA
- 1986** *Recent Acquisitions*, Salomon R.. Guggenheim Museum, New York, NY, US A
- 1985** *1<sup>st</sup> International Sculpture in Open Air*, Castellanza, Itálie
- 1985** *Recent Acquisitions*, Salomon R.. Guggenheim Museum, New York, NY, USA
- 1983** *Dessins Tchèques du XX éme siècle*, Centre Georges Pompidou, Paříž, Francie
- 1983** *Okno v díle 10 současných umělců*, Letohrádek, Ostrov nad Ohří
- 1983** *Česká kresba*, Alšova jihočeská galerie, Hluboká nad Vltavou



- 1980/81** *Eleven Contemporary Artists from Prague*, University of Michigan, Ann Arbor, MI, USA
- 1979** *Stadt und Bildhauerei*, Bochum, Německo
- 1970** *Tschechische Skulptur des XX. Jahrhunderts von Myslbek bis zur Gegenwart*, Orangerie des Schlosses Charlottenburg, Berlín, Německo
- 1970** *III. Internazionale der Zeichnung*, Darmstadt, Německo
- 1969** *Socha a město*, Liberec
- 1968** *Sculpture Contemporaine Tchecoslovaque. De Myslbek á nos jours*, Musée Rodin, Paříž, Francie
- 1968** *Socha piešťanských parkov 68'*, Piešťany, Slovenská republika
- 1967** *Mezinárodní symposium prostorových forem*, Ostrava
- 1967** *9 Biennale voor Beeldhouwkunst*, Middelheim, Antwerpy, Belgie
- 1967** *Fantazijní aspekty*, Špálova galerie, Praha
- 1966** *The 5<sup>th</sup> International Biennial of Prints*, Tokyo and Kyoto, Japonsko
- 1966** *Nouvelle generation tchecoslovaque*, Galerie Maya, Brusel, Belgie
- 1966** *Kunst der Gegenwart*, Akademie der bildende Kunste, Berlín, Německo
- 1966** *14 Grafiker aus Prag*, Folkwang-Museum, Essen, Německo
- 1966** *Aktuální tendence českého umění*, Síň Čs. Spisovatele, Praha
- 1965** *Jeune avantgarde tchecoslovaque*, Galerie Lambert, Paříž, Francie
- 1965** *IVeme Biennale des Jeunes*, Musée d'Art Moderne, Paříž, Francie
- 1965** *Moderne Malerei und Graphik aus der Tschechoslowakei*, Kleine Galerie Munich, Německo
- 1965** *Alternative Attuali 2*, Castello Spagnolo, L'Aquila, Itálie
- 1965** *Autour du surréalisme*, Caen, Francie

- 1965** *Mouvements Phases*, Musée d'Ixelles, Brussels, Belgie
- 1964** *Výstava D*, Nová síň, Praha
- 1962** *Argumenty 62*, Galerie Krzywe Kolo, Warsaw, Polsko
- 1960** *Konfrontace II.*, výstava v ateliéru A. Veselého, Praha
- 1960** *Konfrontace I.*, výstava v ateliéru J. Valenty, Praha

**Příloha č. 2**

## **Uzurpátor (Pomocný text k určení vymezeného prostoru)**

### **Aleš Veselý**

Vršení a skládání, snášení a spojování, nepřetržité bujení a narůstání, okupování okolního prostoru - vybíjení se - subtilní tykadla, na nichž opětné narůstání těžkých shluků - obydlí - hnízd - doupat - prostorománie - prorůstání, vnikání dovnitř - slabá je skořápka, nad níž se kupí ztěžklý labyrint a jež protržena obnažuje jiný prostor - otevřeno - uzavřeno - zbraňováno ostny, jež se příčí proti zraku, výstraha - projdu-li, už se nevrátím zpátky - jak hlava ryby z hlubin, jež se vedle mého člunu vynořila a rozevřená tlama sklapla protentokrát naprázdno, a voda temná, neprůhledná, jak těžké tělo sebou mrsklo, rozmazala mi v mé hlavě tvář, již jsem si usilovně vybavoval - proti mně trčí ostré ostny ve výmluvném mlčení, snad výzvě, kovovým chladem jitřící můj rozum - procházím? anebo jen zrakem? a tam opět něco - kam dosáhnu, kde se dotýkám, zanechám stopu, vynořím se na povrch...vršení, skládání, snášení a spojování, bujení, narůstání...nemohu unést tu tíhu nad sebou, nad hlavou hnízdo pro ptáky - probitá křídla a pavouci v koutech a v přilehlé místnosti temný stín ve vodě - obrovské mrsknutí - šplíchnutí - přidávám okolo, nemohu tam - nemohu - nemohu tam, kde už jsem jednou byl - vidím tam - úží se vchody a brány jsou křivé a sešité šicími stroji, jež prorůstá železo na třech nožkách s ostrými špičkami, u země je trůn, na němž nesedím - šplhám nahoru, kde mučené tělo je ukryto stavbou, jež chladí...

Několik oblázků před sebou a holá pustina zpívaná kobyčkami, nehnutý mrak a setrvání. Zření v prázdné místnosti jsou bílé stěny lesem a les bílou zdí, jež mírně rozpukala křídly, jež neslyším, jak zdlouhavě se rozpínají, a mnoho času uplývá, času jež neznamená nic, když neměřím jej ničím - sám uzavřen v prázdné místnosti, kde den není bílý, aby ztmavl v

noci, jsou bílé stěny mořem a moře s křídly, jež nemají spěchu, dlouho a dlouho se rozevívá a mírně puká tlukotem o zed, jež je lesem a bíle nás obklopila jak dům, jenž se uzavřel těsným prostranstvím. Přízemní nástavba - zející otvor jak rána je u země - zevnitř tma, červený přísvit ji proráží - ústící uličky, úzké, bez chodníků - kříží se - bloudění - míjení - šílení - úzký vchod, brána, jež láká mě ke vstupu - zabránění...

Sedě v prázdné místnosti zaposlouchal jsem se do neustále dotírajícího zvuku. Ačkoliv bylo možno zřetelně rozeznat jednotlivé hlásky stále se opakující, zřejmě dávající srozumitelný význam, ten neustálý stereotyp jejich monotónního plynutí znemožňoval zároveň postihnout jejich smysl. Rozmazával a znemožňoval všechny asociace, obtížně se vynořujících v útržcích průmětů odrážených na přítomném prázdnu, spojujících se, ale hned zase zapadajících do nevědomí.

Něco mne míjelo v nerozeznatelnou, tam, kam jsem neviděl, tam, kam jsem nedosáhl. V prostoru, který nás míjí tak blízko, že se téměř dotýká. Je jako tma, která způsobuje situaci vzbuzující naše pochybnosti, kdy se něco zdá ničím, ačkoliv nemáme přímý důkaz o tom, zda to, co považujeme za nic, je skutečně ničím anebo snad přece něčím, a naopak to, co ve tmě můžeme považovat za přítomné, tedy za něco, je skutečně přítomné - existující, ačkoliv může být i nepřítomné - anebo dokonce nemusí být tím, zač je považujeme. Bojím se jistoty životních determinací, neboť nikdy neodstraňují, ale naopak ještě prohlubují moji nejistotu a zvyšují můj zmatek a pochybnosti o jejich oprávnění. Zda uvažovat o eventualitách, to jest připravovat se k nějakému rozhodnutí, anebo spíše zůstat nepřetržitě v situaci - setrvat uvnitř.

Setrvat uvnitř znamená nikdy nedokončit věc. Nedokončit znamená zachovat vše, co je zničitelné pouze přímou realizací. Zachovat nevyzpytatelnost kruhu, která vyplývá z jeho

nekonečné uzavřenosti i uzavřené nekonečnosti. Dokončení zdá se mi totiž násilným činem, projevem exhibice. Myslím, že věc má mít rozměr člověka (který ji vytvoří), ne snad prostorově, ale spíš ve smyslu plynutí času, kterým člověk prochází. Věřím, že je tedy možno pracovat, po celou dobu trvání mé existence jenom na jediné věci. Okamžik jejího ukončení je totožný s okamžikem mého zániku. Nenalézám žádný jiný moment, kdy mohu věc považovat za definitivně dokončenou, ledaže bych respektoval pouze určitý, vymezený prostor, ale tu opět nenacházím důvodu jej respektovat, když se naskýtá ta velická příležitost nekonečné stavby. I když se mi zdá, že věc v té určité velikosti je hotová, stále mne to nutí přidávat okolo, rozrůstat ji, spojovat s dalšími a začleňovat do většího celku, jehož se stává částí, zachovávajíc však při tom uzavřenost své výpovědi, která se však dostává do souvislostí s jinou nebo jinými částmi (jež jsou rovněž zároveň samy o sobě), jejichž vzájemné vazby a spojení vytvářejí další (větší, významové jednotky), které však jsou opět součástí mnohem komplikovanějšího celku, jehož pohyb a rozrůstání se děje všemi směry - jehož nekonečnost se naplňuje směrem ke středu. Kde je hranice? Jenom tam, kde já už neexistuji. Setrvat znamená zůstat sám v sobě, v permanentní situaci (bez pokusu vystoupení z ní), v situaci, která je vymezená jenom mou fyzickou vymezeností. Vést nekonečný rozhovor a nekonečnou při se sebou, bez nároků na výsledek a požitky vyplývající z dokončení. Nemám dost odvahy, ale miluji víru v to, že vše zůstává. Miluji prázdno vzniklé vyčerpávající činností, stavbou a rušením všech nejistot, to jest všeho, co je postižitelné, skutečné, hmatatelné - zachování jediné jistoty: prázdna - kde vše zůstává, ale kde nic není.

Obávám se, že jsem zase prokázal svoji zbabělost a dokončil jsem hnízdo pro ptáky. Vzpíná se vysoko na tenké tyči. Má mnoho otvorů, kudy lze vniknout dovnitř. Bojím se jenom, zda bude možno najít cestu zpátky, hnízdo je totiž

uvnitř velmi složité, zbudované vršením nových hnízd, najednou už hotové, mnoho špičatých tyčí vybíhá do okolního prostoru a otvory pak vniká zase dovnitř a ptáci po nich mohou přecházet a pronikat i do nejskrytějších míst stavby. Často, když už jsem myslel, že stavba je hotová, pohlédl jsem vzhůru - nekonečné obrovské prázdno klene se nad hlavou, neodbytné, čisté, dokonalé a neopakovatelné ve své jednoduchosti, naplněné vším, co bylo před námi i co bude po nás, plné svou nepřetržitou přítomností. Pak vršil jsem dál a stavěl jsem dokola, skládal a spojoval - kam jsem již nedosáhl, tam jsem se provrtal dovnitř i navrch, ničil a přidával. Teď čekám na ptáky. Věřím, že přiletí. Doufám, že hnízdo se podobá pravému, jen místo slámy a klacíků trčí tu železné bodliny. Myslím však, že je o to trvanlivější. Stavba je tak těžká, že ji nemohu vynést. Teď ční sama jak znamení uprostřed místnosti, veliký, na jedné noze stojící pták - a na něm hnízdo - labyrint - klec - jsem uvnitř, nemohu ven, zapomněl jsem, nemyslel při práci na výstrahu - projdu-li, nevrátím se - a kolem bíle se prostírá obloha - zeď, jež je lesem, se proti mně vzpíná a nad hlavou je moře s křídly, jež beze spěchu těžce se mrskají o dům, jenž má úzké schodiště za vchodem, který je otevřen, avšak ke vstupu brání mi vzpříčené ostny.

### **Příloha č. 3**



## **Kódy a prolínání**

### **Eva Neumannová**

Žijeme ve světě nekonečné složitosti, ve světě zdánlivě zcela náhodných jevů. Veškerá naše existence se odehrává ve vymezeném prostoru a čase. Od nepaměti člověk usiloval o rozumění situaci do jaké je postaven. Ve světě vědy bylo zásadním momentem změny Einsteinovo popření absolutního času ve speciální teorii relativity. Nově formulované zákony popisující chování prostoru a času narýsovaly zásadní dělicí čáru i mezi moderní fyzikou a dosavadními interpretacemi času a prostoru. A tím také otevřely cestu zcela nové rozpravě o světě a lidském životě.

Lidská bytost je komplikovaná, na cestě poznání se nemůže zastavit, ustrnout v jednom bodě. I proto umění i věda vždy znovu překračují strnulost bezpečí kodifikovaných systémů pokoušejí se pronikat za hranice dosud známého, dosud obecně akceptovaného. Umění, umělecký čin hodný toho pojmenování, se stal nepominutelnou součástí poznávání světa, rovnocennou vědeckým poznatkům. Člověk je zasazen do uspořádaného světa, žije v tom, čemu Řekové říkali kosmos, tedy uspořádanost. Na lidského jedince působí dvě „reality“: fyzická, to je vše, co je mimo nás a působí na naše smysly, a osobní realita, kterou každý zažíváme - obraz světa, který se objevuje v našich myslích. Když se sami pokoušíme poznávat skutečnost, bývá umění, které aktivuje všechny naše smysly, ve srovnání s vědou poznáním bezprostřednějším i srozumitelnějším.

„I v umění je ideálem vyjádřit se o té vši mnohosti života i celého universa tím nejkoncentrovanějším způsobem - najít formuli-kód. Je to ideál, který je téměř nemožno dosáhnout. Je příznačné, že jeden z největších člověčích géniů Albert Einstein také hledal onu základní formuli postihující základní

zákon pohybu a existence universa. Ona rovnice  $E=mc^2$  vyjadřující minimem písmen maximum obsahu.“<sup>1</sup>

Aleš Veselý patří k nemnoha umělcům, kteří žijí s vědomím stálé přítomnosti tajemství, kteří hledají zákonitosti vesmíru, řád. Jeho vnímání prostoru a času je navýsost osobní a palčivé. Má nebyvalý dar svou vizi, své setkání s řádem ztvárnit, vizualizovat, lze se jí (nakonec) dotýkat. „Podvědomí u mne hraje podstatnou roli a já se jím nechávám unášet ... Když pracuji na některém svém projektu nebo nějaké věci, nikdy neuvažuji a priori v takových kategoriích jako socha, environment, architektura apod. Vždy беру celou věc jako něco, co má vypovídat o něčem, co ještě nevím, a proto se podvědomě neřídím žádnými pravidly, která by mě omezila. Je tudíž přirozené, že vznikne něco, v čem budou vědomě různorodé prvky a co nebudu umět pojmenovat, ale ani nebudu chtít někam zařadit...“<sup>2</sup> Zároveň připouští, že jeho pohled je hluboce osobní, jedním z mnoha mezi ostatními, vlastně mezi nekonečným počtem pohledů, jež do sebe zapadají uvnitř bežešvého celku časoprostoru.

Aleš Veselý přichází na českou výtvarnou scénu na přelomu padesátých a šedesátých let, v době, kdy je veškerý společenský i umělecký život pod vlivem tuhého politického diktátu. V té době není myslitelné manifestovat umělecký názor, který by nekorespondoval s nařízenou politickou linií. Přesto se svými generačními vrstevníky účastní uměleckých setkání, soukromých výstav Konfrontace, kde se mladí umělci, každý po svém, vyrovnávají s tendencemi současného světového umění blízkými informelu a strukturální abstrakci. Aleš Veselý studoval v grafickém ateliéru prof. Silovského a záhy po absolutoriu se profiloval jako výrazný a nezaměnitelný tvůrce. Od dvou dimenzí grafické tvorby a malby přechází k další, třetí dimenzi - vytváří osobité asambláže a objekty, aby vzápětí zaujal originálními „reliéfy“ a sochami: řadou *Stigmatických objektů*, objektů nazvaných *Enigmata* a slavnou

*Židlí Usurpátor*. Nezpochybnitelným vrcholem tvorby šedesátých let je pak monumentální *Kaddish* (1967-68), vzniklý v ostravských ocelárnách během Symposia prostorových forem. Tato mimořádná socha vytvořená z nejnítěrnějšího popudu, jež získala prestižní cenu Matyáše Brauna, stojí na pomyslném tvůrčím předělu sotva třicetiletého umělce.

V letech sedmdesátých a osmdesátých se Aleš Veselý soustředil především na kresby, velkoformátová díla, jež sám nazývá kresboobrazy, a na plastiky vytvářené z nalezených kovových částí - *Židle, Stoly, Postele, Vozy*, ad. Veselý se příliš nezabývá vnější stránkou věci, formou, estetickým působením svých děl. Stěžejním mu je co nejdůrazněji formulované sdělení. Zvláštní sochy ze železného odpadu, použitých součástí strojů a konstrukcí vyprávějí těžké, smutné příběhy evokují lidské osudy, marnost mnohého úsilí našeho setrvání v časoprostoru lidského života na Zemi. Již v těchto kompozicích a především ve velkoformátových kresbách je zřejmá snaha Aleše Veselého po nalezení řádu, vyššího řádu, který je rámcem lidského bytí. Jako by i on hledal onu vše sjednocující „teorii všeho“ moderní fyziky. Monumentalita a syrovost kreseb z té doby působí svou dynamikou, bezprostředností i bouřlivým rukopisem. Obrazy živlů, smrští, erupcí, valících se kolosů jsou vedeny úsilím o poznání, o proniknutí k jádru věci, jevu, o nalezení vnitřního uspořádání světa, do něhož jsme ponořeni.

Časovou posloupnost vzniku jednotlivých děl bychom hledali obtížně. Veselý pracuje impulzivně, horečně, „když to na něj přijde“, a zároveň soustavně a soustředěně. Pracuje pod tlakem: pod tlakem vlastní ideje, inspirace, nápadu, ba nevyhnutelnosti. „V první fázi vždy pracuji intuitivně - nechci mít a priori program, nechci rozumově analyzovat, co mě napadá - chci spoléhat na hloubku uložených nejvnitřnějších pocitů a 'genetických kódů'.“<sup>3</sup> Autor svou hluboce intuitivní (a současně velmi racionální) práci pátrá po smyslu lidského pobytu ve světě, který je nepatrným momentem, mikrosekundou

vesmírného času. Dává zprávu o tušeném světě, o vesmíru, získanou skrze vlastní zkušenost a hloubku poznání vlastního vědomí. Nechává se vést intuicí, rozvíjí archetypy, pradávné příběhy, které jsou popsány v Zákoně a staly se součástí, dokonce fundamentem duchovní paměti lidstva. Vše má svůj skrytý řád a v něm své dané místo a smysl.

Od devadesátých let pracuje Aleš Veselý intenzivněji s fenoménem zrcadlení, lomů, pohlcování a odrážení světla, s reflexy světelného paprsku a rozostřené okolní reality. Prvek zrcadlení v podobě střepů se ve Veselého tvorbě objevil již v šedesátých letech, kdy jej užil jako možnost proniknutí do hlubiny problému, do nitra *Enigmat*. Od poloviny 90. let, kdy po návštěvě Izraele a cestě Judskou pouští se Aleš Veselý začal zabývat „pouštními projekty“<sup>4</sup>, dostalo zrcadlení v jeho tvorbě zcela nový smysl. Nyní pracuje s mohutnými ocelovými pláty vyleštěnými do vysokého lesku, které odrážejí a zkreslují zrcadlené události, příběhy vnějšího světa, vytvářejí prostorové zkratky, převracejí prostor, prolamují jej i pohlcují.

U řady soch slouží kovové desky jako podpory vyzdvihující obrovský surový balvan vzhůru, anebo jsou důmyslnou konstrukcí podpora-architráv zachycující pomyslný pád několikatunového kolosu shůry. Zrcadla zdánlivě zbavují kameny tíže, navozují iluzi levitujících několikatunových kolosů - *Skála pro jednoho* (1997), *Vznášející se skála* (1995-2004), *Šikmý průchod šikmou osou* (1992-2009). Veselého sochy zdánlivě neberou v úvahu fyzikální zákonitosti, gravitaci, rovnováhu. Vytvářejí dojem neustálé lability, absolutního dynamického principu, v němž se koncentruje obrovská síla energie. Tajemné monumenty dokazují, že je možné vidět věci jinak, že energie a všudypřítomné světlo spolu se silou kódů hluboce zasutých v dějinné paměti nám dovolí proniknout i do jiných dimenzí. Svět, který tak vnímáme kolem sebe, přestává být světem fyzickým - zjevuje se v naší mysli a je vytvářen naším vědomím. Autor do soch

nevkládá a priori žádný historický nebo náboženský obsah, nechává naplno působit samovolně plynoucí souvislosti a přímý zážitek záhady neuchopitelných přesahů tajemného světa.

Putování Aleše Veselého pouští zanechalo v jeho mysli tak hlubokou stopu, že o dalších sochách uvažoval jen pro tento sugestivní prostor. *„Není to rovina. Poušť je hornatá, kopcovitá, kopce jsou částečně odkryté, je tam přítomna i voda, nacházejí se tam zbytky staveb a údolí má silný reliéf. Ale především jsou to skály v nejsyrovějším možném stavu. ... Ty pouště, o kterých mluvím, mají stopy minulosti, stopy obývání a procházení, nejsou pusté nebo neobydlené, poušť je spojena s osudy ... tam už všechno bylo.“*<sup>5</sup>

Jedním ze stěžejních pouštních projektů *Kadesh Barnea Monument* (1995/2000) - projekt pro Negevskou poušť v Izraeli, který by se měl v budoucnu dočkat realizace ve skutečných rozměrech (monolitický kámen vážící přes 300tun na nosné konstrukci z nerez oceli, celková výška 11m). Stejně tak i *Hora hor* (1997-2003), v níž autor pracuje se zrcadlením odlišným způsobem. Pouštní projekty každopádně reagují na kamenitou krajinu pouště, na její naléhavost, ticho a pustotu, která prostupuje časem a má v sobě jakousi předvěkost. Do této pusté země vkládá Veselý obrácený trojboký jehlan ze zrcadel. Ten, vhloubený buď v kamenité rovině (*Jámy v poušti*) nebo do vrcholu hory, zrcadlí a odráží nebe a opticky popírá tíži, gravitaci. *„A pak jsem přišel na to, že to musí být skutečná skalnatá hora, ve které je možné seshora vyhloubit jámu, v ní udělat zrcadlový prostorový trojúhelník a dát do něj balvan. Ten v podstatě nějakým způsobem upomíná na jeruzalémskou pověst o základním balvanu, na kterém stojí celý svět. V té další fázi mně potom napadlo, že přeci jenom přístup k tomu mohu udělat, ale velmi obtížný. Připomněl jsem si moje chození po úzkých a visutých žebřících nad propastí někde u Massady. Říkal jsem si, že v tom případě udělám takové přímé, rovné schodiště, které bude mít ideálně tisíc schodů - a schodiště*

*povede bez přerušeni přímkou, která začíná dole a končí na té plošině nahoře. Někde půjde tunelem a někde naopak zase okolo bude prázdno - tedy bude to velmi obtížné. Půjde tam o odvahu a míru odhodlání člověka, který se rozhodne vyjít k té věci tam nahoře."* <sup>6</sup>

*„Paradoxně tento utopický projekt Hora hor je nejgigantičtější a nejvíc integrující do pouštního systému, protože využívá stávající hory, do jejíhož vnitřku by byl ten zásah. Je viditelný pouze shora nebo z nebe anebo po namáhavém překonání vzdálenosti nahoru. Pak se teprve člověk dostane do fyzického kontaktu s věcí, která ale směřuje dovnitř a zároveň odráží svět mimo nás - ten nahoře."* <sup>7</sup>

Pouštní projekty jsou převážně z rodu utopických vizí, existují však ve stovkách kreseb a v řadě modelů. Modely Aleše Veselého jsou svébytnými sochami, zhmotněním možného, záznamem vize, záznamem touhy, nikoli předlohami určenými ke zvětšení. Velikost soch závisí jen a jen na vnitřním citění tvůrce, přičemž lidská postava jako měřítko je významnou součástí každého díla.

*Mezi nebem a zemí (1995-2003), Hora hor (1997-2000), Před a za (2009), Co je nad námi (2009) - pečlivě volená pojmenování děl napovídají, že se mysl autora pohybuje na hraně mezi protiklady, na hraně, kde se setkává přítomnost s minulostí, člověk s vesmírem, světlo s tmou. „Pro mě je přirozené a dané mluvit o tom, jak ty věci jsou, u vědomí dvoupólovosti světa, jak již předznamenává hexagram, který symbolizuje obě sféry: nebeskou a pozemskou, vědět tedy, že dobro bez zla neexistuje, neboť svět je utvořen ze dvou sil, jejichž rovnováha podmiňuje jeho existenci."* <sup>7</sup> Geometrické zrcadlicí tvary - část kruhu s dominantním prvkem uprostřed, obrácený jehlan vhloubený do povrchu země, kužel vytvářející trychtýř obrácený buď k zemi, anebo obráceně do vesmírných dálek - to vše jsou zakódovaná sdělení, která je třeba rozšifrovat a pochopit. Hmota ani tvar nejsou definitivní,

relativnost fyzické existence vyvažuje naše vnitřní vědomí, vesmír, který vytváříme ve vlastní mysli. Člověk musí cele vstoupit do této „hry“ kódů a významů, přijmout vědomí osamocení lidské bytosti postavené proti celému vesmíru, aby poznal sám sebe a objevil svou skutečnou podstatu. A s ní svou vnitřní svobodu.

Se zmiňovanými pouštními projekty těsně souzní *Velké zrcadlo* (2000), *Lapače* (2000) a *Kráter* (2011) s centrálně utvářeným otevřeným zrcadlovým prostorem. Sochy samy prostor vytvářejí a zároveň jej pohlcují. Jsou to lapače toku energií vesmíru, sugesce nekonečna směřující ke středu. Lomené světlo zmnožuje odrážený vesmír a zrcadlením otevírá nové dimenze, vytváří novou energii. Je místem soustředěné koncentrace silových polí. Není tu „nahore“, není tu „dole“. Otevírají se průniky do jiných prostorů, nezměrnost vesmíru se násobí v sérii prolínajících se zakřivených obrazů. Jediné, co člověk potřebuje udělat, je poskládat kousky našich současných znalostí a zkoumat nové obrazy reality, které přicházejí znovu a znovu.

Odlišné pokusy o překročení známých dimenzí představují sochy tvořené prohnutými ocelovými pláty vysokého lesku s přírodními prvky zakomponovanými do svého středu: *Blízké a daleké* (2007), *Dotyky a distance* (2009), *Klamy a zpochybnění* (2009), *Velké schodiště* (2012). Význam zrcadlení, které člověka naplňuje úžasem, nespočívá v efektních optických účincích. Násobené odrazy v leštěných ocelových plátech lomí, odráží i pohlcují vzdálenou strukturu tvarů a hmot, kosmologická symbolika vzdalující se všemu pozemskému poukazuje k tajemství nekonečného prostoru. Tato Veselého díla, jež pozorovatele od prvního okamžiku naplňují úžasem, jako by podporovala radikální M-teorii, podle níž je náš vesmír pouhým plátkem vznášejícím se v daleko větším kosmu.

Aleš Veselý hledá skulinu, která by dovolila zahlédnout nejhlubší zákonitosti a příčiny jevů a dějů vyplývajících ze

centrálního principu, který svět a všechno v něm udržuje v rovnováze. Vábí jej tajemný dech nekonečna, vesmírný prostor. Svou tvorbu charakterizuje: „Tvorba je pro mě dobrodružstvím poznání. Paradoxně to pro mne nepředstavuje umění, ale otázky podstatnějšího a základního významu, které jenom shodou okolností luštím způsobem, jenž je vnímán a zařazován do oblasti umění.“<sup>8</sup> „Necítím se umělcem, který je povinen produkovat artefakty a zveřejňovat je. Nechci a nemusím nic urychlovat. Chci si to užít. Tu cestu. Pro mne věci, které za sebou zanechávám, jsou záchytnými body paměti – záznamy přibližování. Jsou to stopy procesů, které mě někam vedou.“<sup>9</sup>

. „... mne nezajímá vnější podoba věcí... je totiž důležité to, že člověk o všem přemýšlí a každou věc obrací ze všech možných stran, a snaží se proniknout k prapůvodnímu jádru věci. Být připraven na všechna překvapení, snažit se co nejvíce dozvědět.“<sup>10</sup> Na svět se můžeme dívat z mnoha úhlů, ale máme šanci zahlédnout pravdu jen na frustrující okamžik, než nám zase unikne.

Aleš Veselý myslí a tvoří s živým, jitřivým vědomím neuchopitelnosti dimenzí vesmíru. Malá Země je pro něj vždy místem pro toho, komu bylo dáno, aby je kontemploval. Jako by svou tvorbou potvrzoval výrok fyzika Freeman Dysona: „Podíváme – li se do vesmíru a odhalíme – li tu spoustu fyzikálních a astronomických náhod, které spojily síly v náš prospěch, skoro to vypadá, jako by vesmír musel vědět, že přicházíme.“

„...vše je u mne ovlivňováno obrovskou fascinací vesmírným děním, tajemstvím nekonečna, ale i uvědoměním si našeho těsného prolnutí s tímto nepředstavitelným olbřímím mechanismem... S tím souvisí i zvědavost a touha porozumět tomu, co je smyslem sdělení ve starých textech a knihách. Člověk cítí tu pozapomenutou propojenost a začíná tam pak rozpoznávat naprosto věcná, exaktní, jenom jiným metaforickým jazykem v příměrech a podobenstvích popsaná pozorování, fakta a



*aktuální poselství. Důležitá jsou pro mne denní pozorování čehokoliv kolem sebe. Nejen přírodních dění, ale i toho, co už zdánlivě s nimi nesouvisí, avšak co z toho jednoho pramene a zdroje pochází, a proto nikdy onu logiku základních pravidel a zákonů neztratilo.*"<sup>11</sup>

Sochy Aleše Veselého uměleckou řečí hovoří o rozpínajícím se vesmíru, množině galaxií, světů, které jsou stále více od sebe vzdalovány a jsou mimo dosah našeho poznání. Hovoří ovšem i o tajemnosti a smyslu lidského údělu, o postavení člověka v řádu věcí.

Poznámky:

<sup>1</sup>Aleš Veselý, text k inauguraci sochy Doteky a distance, Masarykova univerzita, Brno, 2010

<sup>2</sup> rozhovor, Ateliér 2003, č. 20

<sup>3</sup> katalog výstavy Tři brány, A. Veselý, Galerie R. Guttmanna, Židovské muzeum v Praze 2005, s. 19

<sup>4</sup> „Vůbec první mé setkání s pouští bylo v Americe, ale tam jsem si uvědomil, že poušť je cokoliv, co je pusté, že tam není nic nadbytečného. S Judskou pouští to byl přímo vnitřní otřes, pohnutí ve smyslu silných pocitů, vynořovalo se to, co bych se bál vyslovit. Už sám příjezd do Jeruzaléma údolím Judských hor, kdy najednou vidíte ty odkryté vrstvy – a to není žádná fantazie – tisíce roků dozadu. ...Fyzické setkání s pouští způsobilo, že aktivovalo to, co v člověku bylo skryté, zasuté. A dělal jsem takové kresby už dřív, na poušti jsem ale viděl, že to je vlastně to, co už tam před tím podvědomě bylo samo přítomno. Poušť nechala propuknout, že jsem se k tomu přiznal sám sobě.“ Poznámky O poušti a Hoře Hor, 2003, rkp.

<sup>5</sup> poznámky O poušti a Hoře Hor, 2003, rkp.

<sup>6</sup> Projdi tou branou, Michal Schonberg, s. 304, Torst, Praha 2006

<sup>7</sup> rozhovor, 2003, Chci překročit čas

<sup>8</sup> rozhovor, 2006, katalog výstavy v Litomyšli, 2009

<sup>9</sup> rozhovor, *Ateliér*, 2003, č. 20

<sup>10</sup> rozhovor, *Tvar*, 2009, č. 5

<sup>11</sup> rozhovor, 2006, katalog výstavy v Litomyšli, 2009

<sup>12</sup> rozhovor, *Ateliér*, 2003, č. 20)

**Obrazová příloha**

**Příloha č.4**

## Seznam obrazových příloh

[1] Aleš Veselý, *Hlava*, 1958, nitrolaky, hlína, kamení, olej, 43,5x38cm, nesignováno, v majetku autora, Foto: archiv autora.

[2] Aleš Veselý, *Setkání*, 1959, olej na plátně, 110x130cm, nesignováno, Galerie hlavního města Prahy. Foto: archiv autora.

[3] Aleš Veselý, *Vozka*, 1959, olej na plátně, 110x130cm, signováno vpravo dole: Aleš Veselý 1959, soukromá sbírka, Foto: archiv autora.

[4] Aleš Veselý, *Převozník*, 1959, kvaš, pero, tuš, 415x580cm, nesignováno, Foto: archiv autora.

[5] Aleš Veselý, *Peří na stromech*, 1959-1960, olej na plátně, 110x130cm, nesignováno, soukromá sbírka, Foto: archiv autora.

[6] Aleš Veselý, *Objekt - Předmět*, 1959-1960, Akronex, Nitrolak, textil, písek, hlína, měděný plech, lepenka, 25x35cm, nesignováno, v majetku autora, Foto: archiv autora.

[7] Aleš Veselý, *Objekt - Předmět*, 1959-1960, Nitrolak, písek, hlína, tmel, piliny, na překližce, 62x53cm, nesignováno, soukromá sbírka, Foto: archiv autora.

[8] Aleš Veselý, *Objekt - Předmět*, 1959-1960, Akronex, textil, hlína, pigment, kamínky, na překližce, 54x30cm, nesignováno, Galerie Zlatá husa, Foto: archiv autora.

[9] Aleš Veselý, *Objekt*, 1959-1960, modurit, 30x40cm, nesignováno, Galerie města Prahy, Foto: archiv autora.

[10] Jan Svoboda, *Prostory Konfrontace II*, žižkovský ateliér Aleše Veselého v Praze, 1960, fotografie, 20x29cm, archiv autora.

[11] Jan Svoboda, *Prostory Konfrontace II*, žižkovský ateliér Aleše Veselého v Praze, 1960, fotografie, 20x29cm, archiv autora.

[12] Aleš Veselý, *Magický obraz*, 1960, kombinovaná technika, deska, 70x90cm, nesignováno, Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem, Foto: archiv autora.

[13] Aleš Veselý, *Magický obraz (Obraz-Obětina)*, 1960, kombinovaná technika, deska, 60x50cm, nesignováno, Národní galerie v Praze, Foto: archiv autora.

[14] Aleš Veselý, *Objekt s pružinou*, 1960-1963, asambláž, akronex, kombinovaná technika, deska, (železná pružina doplněna 1963, 74x60x25cm, Muzeum umění Olomouc, Foto: archiv autora.

[15] Aleš Veselý, *Stigmatický objekt VI/15*, 1963, asambláž, dřevo, kov, průměr 94cm, Galerie výtvarného umění v Ostravě, Foto: archiv autora.

[16] Aleš Veselý, *Stigmatický objekt X/16*, 1963, asambláž, dřevo, kov, 119x97cm, Oblastní galerie v Liberci, Foto: archiv autora.

[17] Aleš Veselý, *Stigmatického objektu XIII/9*, 1962, asambláž, dřevo, kov, 135x81cm, soukromá sbírka, Foto: archiv autora.

[18] Aleš Veselý, *Stigmatický objektem XII*, 1962-1963, asambláž, dřevo, kov, v. 86cm, soukromá sbírka, Foto: archiv autora

[19] Aleš veselý, *Bare Image I*, 1962, kombinovaná technika, 130x150cm, nesignováno, soukromá sbírka USA, Foto: archiv autora.

[20] Jan Svoboda, *Prostory výstavy Stigmatické objekty v Alšově síni*, 1963, fotografie, 20x29cm, archiv autora.

[21] Aleš Veselý, *Stigmatický objekt I/1*, 1961, asambláž, dřevo, kov, 56x65cm, Galerie Slupsk, Foto: archiv autora.

[22] Aleš Veselý, *Stigmatický objekt II/3*, 1961, asambláž, dřevo, kov, 52x42cm, Galerie Slupsk, Foto: archiv autora.

[23] Aleš Veselý, *Enigma IV*, 1965-1966, dřevo, kov, v. 236cm, Národní galerie v Praze, Foto: archiv autora.

[24] Aleš Veselý, *Židle Uzurpátor*, 1963-1964, kov, dřevo, v. 224cm, Národní galerie v Praze, Foto: archiv autora.

[25] *Prostory výstavy D roku 1964 ve Voršilské ulici: Enigma II, 1963, Židle Uzurpátor, 1963-1964, Enigma I, 1963, xerox fotografie, 21x30cm, Foto: archiv autora.*

[26] Aleš veselý, *Indeterminace kruhu a přímky*, 1963, dřevo, kov, svislá část v. 475Cm, kruh průměr 220cm, dnes neexistuje, Foto: archiv autora.

[27] Aleš Veselý, *Enigma kruhu*, 1965, dřevo, kov, v. 337Cm, průměr 197cm, Národní galerie v Praze, Foto: archiv autora.

[28] Aleš Veselý, *Enigmatický záznam*, 1964-1965, dřevo, kov, 98x69cm, soukromá sbírka, Foto: archiv autora.

[29] Aleš Veselý, *Kráječ*, 1966-1973, dřevo, plast, hliníkový drát, 123x63cm, soukromá sbírka, Foto: archiv autora.

[30] Aleš Veselý, *Kaddish*, 1967-1968, nerez ocel, v. 710cm, majetek autora, Foto: archiv autora.

[31] Aleš Veselý, *Pavoučí věž*, 1967-1968, nerez ocel, v. 370cm, Galerie umění Olomouc, Foto: archiv autora.

[32] Aleš Veselý, *Testimony*, 1967-1968, nerez ocel, v. 270cm, sochařská sbírka Olympijského parku, Seoul, Foto: archiv autora.

[33] Jan Svoboda, *Kaddish na výstavě Socha a město v Liberci*, 1969, fotografie, 20x29cm, archiv autora.

[34] *Pohled do instalace výstavy Weinner secesion*, 1969, xerox fotografie, 21x30cm, Foto: archiv autora.

[35] Aleš Veselý, *Trouba z Jericha*, 1973, nerez ocel, 210x390x230cm, Nově sedlo u Karlových Varů, Foto: archiv autora.

[36] Aleš Veselý, *Fontána II*, 1974, nerez ocel, v. 220cm, ukradena, dnešní stav není znám, Foto: archiv autora.

[37] Aleš Veselý, *Příliš proměnlivá náklonnost*, 1971-1979, pero, tuš, tužka, červená křída, 86x60cm, signatura vlevo nahoře: Aleš Veselý 71/79, soukromá sbírka, Foto: archiv autora.

[38] Aleš Veselý, *Takové divné dopisy*, 1979, pero, tuš, akvarel, 59,5x41cm, nesignováno, soukromá sbírka, Foto: archiv autora.

[39] Aleš Veselý, *Zuřivý pes*, 1976, pero, tužka, 42x30cm, signováno vlevo nahoře: Aleš Veselý, majetek autora, Foto: archiv autora.

[40] Aleš Veselý, *Stanice první pomoci*, 1966-1974, železo, dřevo, guma, nalezené předměty, 180x250cm, majetek autora, Foto: archiv autora.

[41] Aleš Veselý, *Křeslo - Panna*, 1972, kov, dřevo, krejčovská panna, 260x85x130, dnes neexistuje, Foto: archiv autora.

[42] Aleš Veselý, *Židle s kramlemi*, 1973, dřevo, železo, bronz, 230x80x70cm, majetek autora, Foto: archiv autora.

[43] Aleš Veselý, *Postel s klubkami lan*, 1978-1982, železo, železná lana, 128x188cm, majetek autora, Foto: archiv autora.

[44] Aleš Veselý, *Křivý vůz*, 1982, železo, 230x420x200cm, majetek autora, Foto: archiv autora.

[45] Aleš Veselý, *Vůz - Obydlí*, 1980 dřevo, železo, 450x175x330cm, majetek autora, Foto: archiv autora.

[46] Aleš Veselý, *Vůz - Kára*, 1978, dřevo, železo, v. 240cm, majetek autora, Foto: archiv autora.

[47] Aleš Veselý, *Klubko bestií*, 1976, olej na plátně, 110x130cm, soukromá sbírka, Foto: archiv autora.

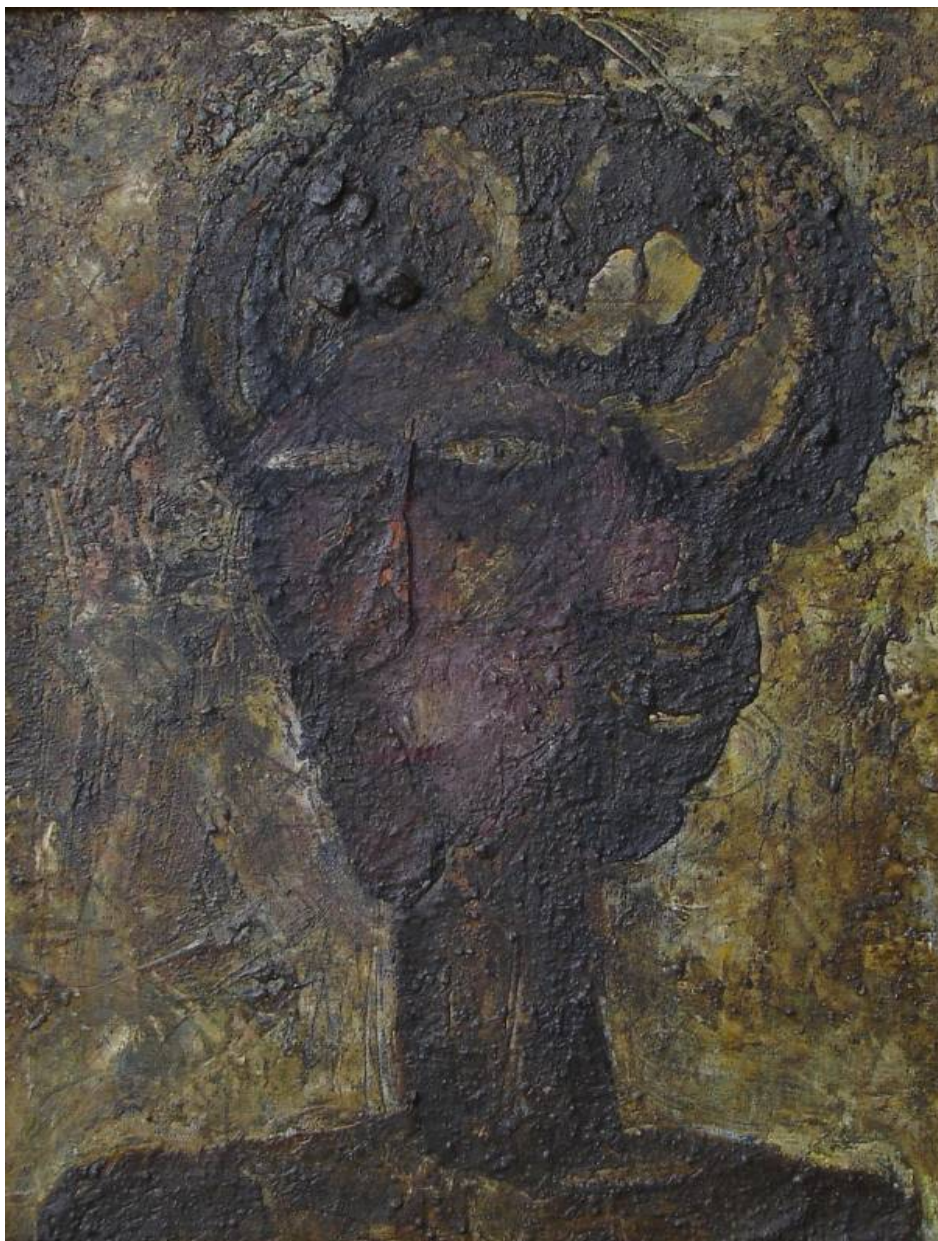


[48] Aleš Veselý, *Iren Report*, železná socha ze souboru tří železných soch, 1979, železo, 750x900x220cm, městský park Bochum, Foto: archiv autora.

[49] Aleš Veselý, *That One*, 1979, nerez ocel, v. 12m, před školou Ed. Sprangera v Hammu, Foto: archiv autora.

[50] Aleš Veselý, *Projekt pro velkou sochu*, 1980, tužka, pero, kvaš, 60x42cm, majetek autora, Foto: archiv autora.

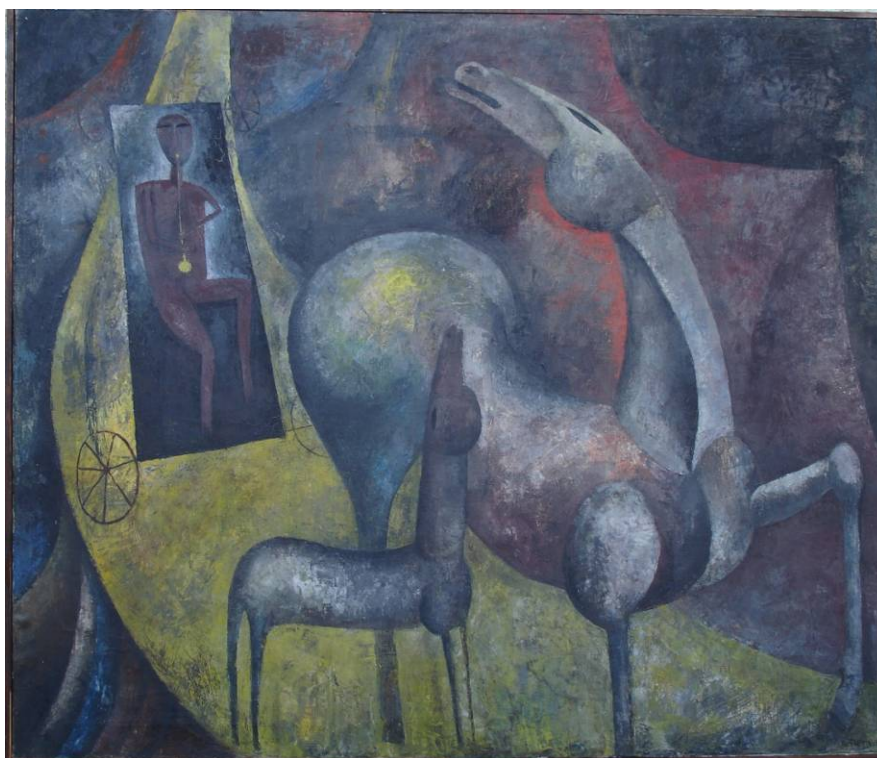
Obrazové přílohy:



1. Aleš Veselý, *Hlava*, 1958, nitrolaky, hlína, kamení, olej,  
43,5x38cm.



2. Aleš Veselý, *Setkání*, 1959, olej na plátně, 110x130cm.



3. Aleš Veselý, *Vozka*, 1959, olej na plátně, 110x130cm.



4. Aleš Veselý, *Převozník*, 1959, kvaš, pero, tuš, 415x580cm.



5. Aleš Veselý, *Peří na stromech*, 1959-1960, olej na plátně,  
110x130cm.



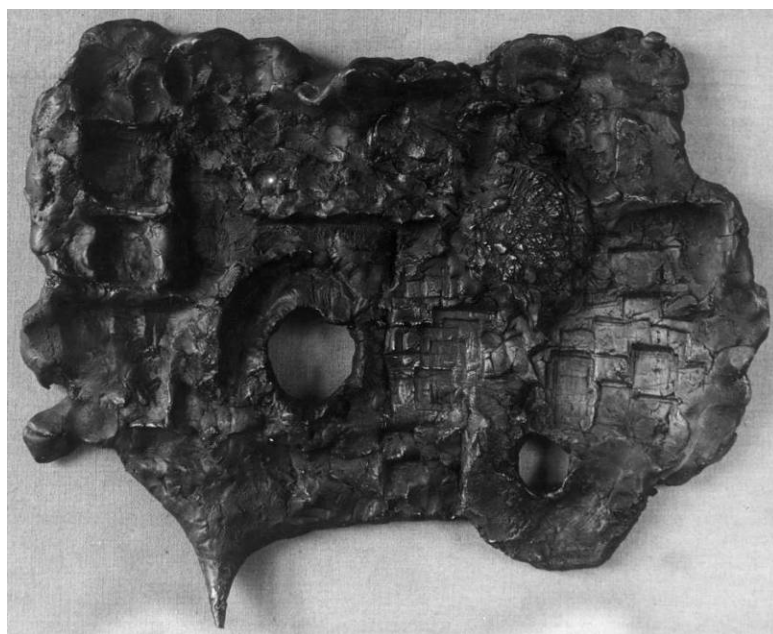
6. Aleš Veselý, *Objekt - Předmět*, 1959-1960, Akronex, Nitrolak, textil, písek, hlína, měděný plech, lepenka, 25x35cm.



7. Aleš Veselý, *Objekt - Předmět*, 1959-1960, Nitrolak, písek, hlína, tmel, piliny, na překližce, 62x53cm.



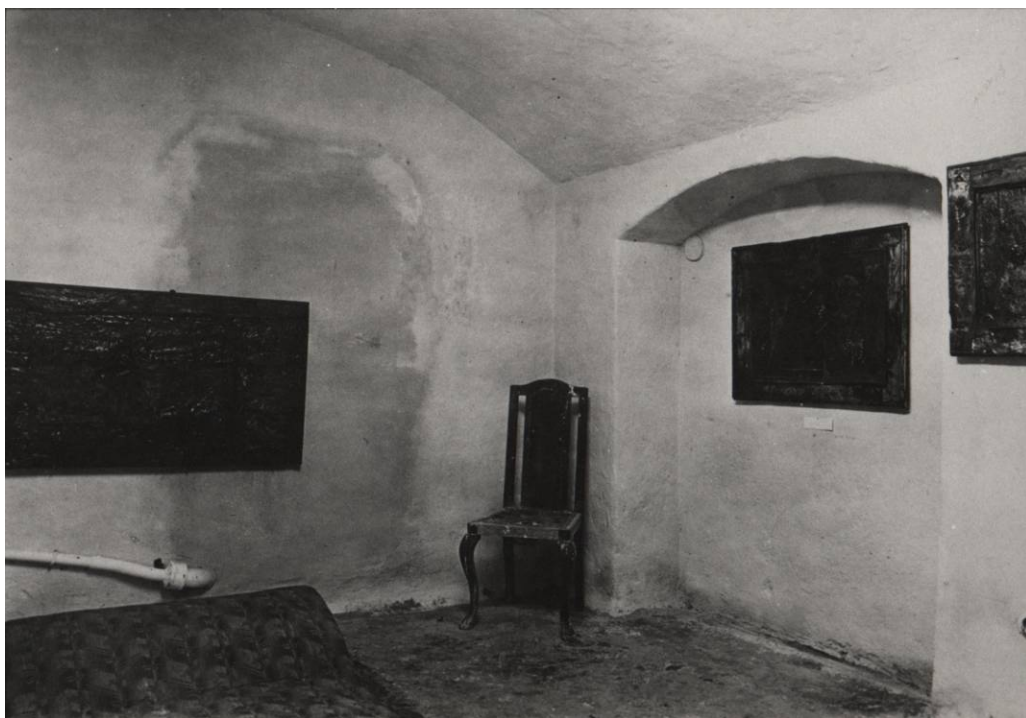
8. Aleš Veselý, *Objekt - Předmět*, 1959-1960, Akronex, textil, hlína, pigment, kamínky, na překližce, 54x30cm.



9. Aleš Veselý, *Objekt*, 1959-1960, modurit, 30x40cm.



10. Jan Svoboda, *Prostory Konfrontace II*, žižkovský ateliér Aleše Veselého v Praze, 1960, fotografie, 20x29cm.



11. Jan Svoboda, *Prostory Konfrontace II*, žižkovský ateliér Aleše Veselého v Praze, 1960, fotografie, 20x29cm.

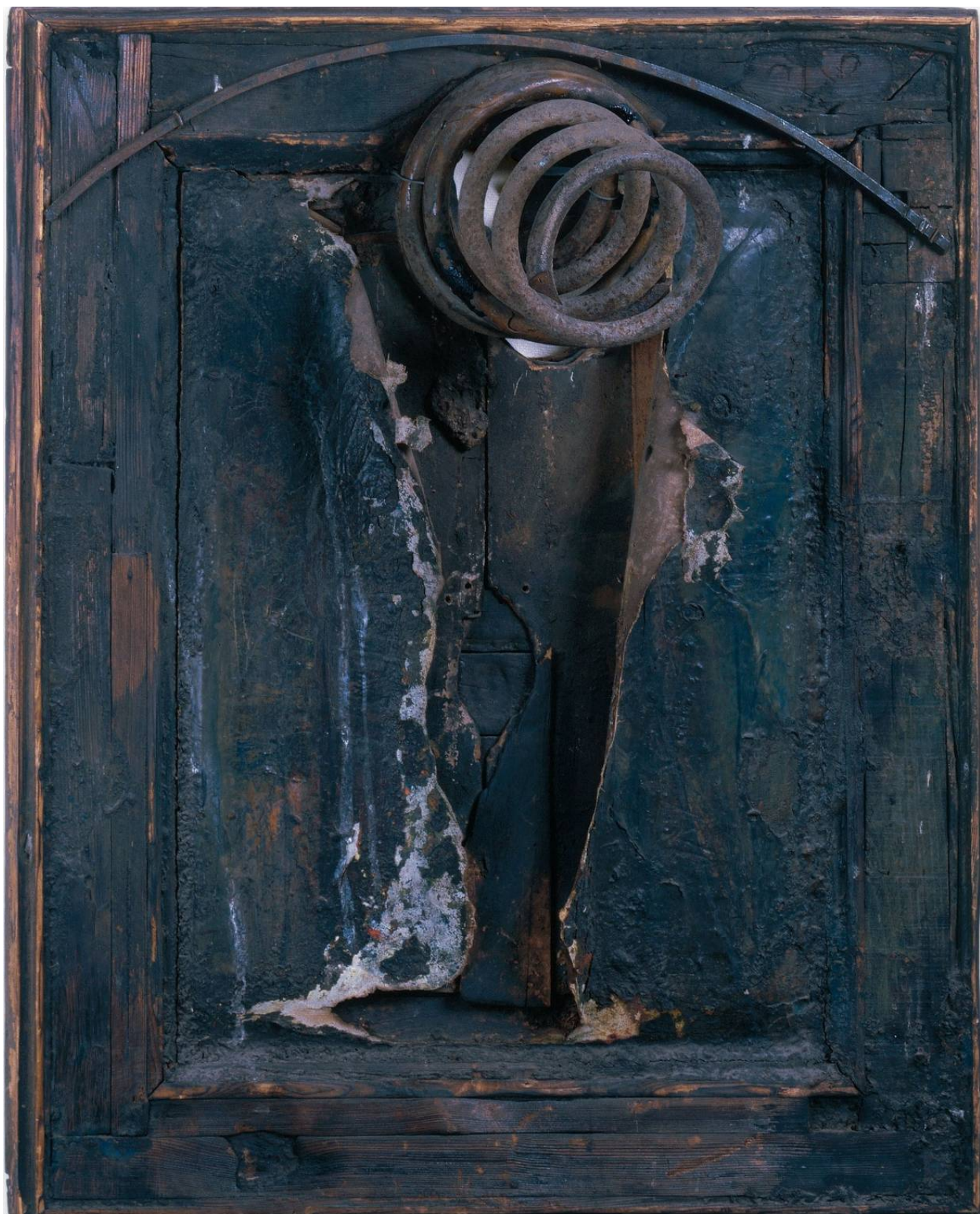


12. Aleš Veselý, *Magický obraz*, 1960, kombinovaná technika,  
deska, 70x90cm.



13. Aleš Veselý, *Magický obraz (Obraz-Obětina)*, 1960,  
kombinovaná technika, deska, 60x50cm





14. Aleš Veselý, *Objekt s pružinou*, 1960-1963, asambláž,  
akronex, kombinovaná technika, deska, 74x60x25cm.



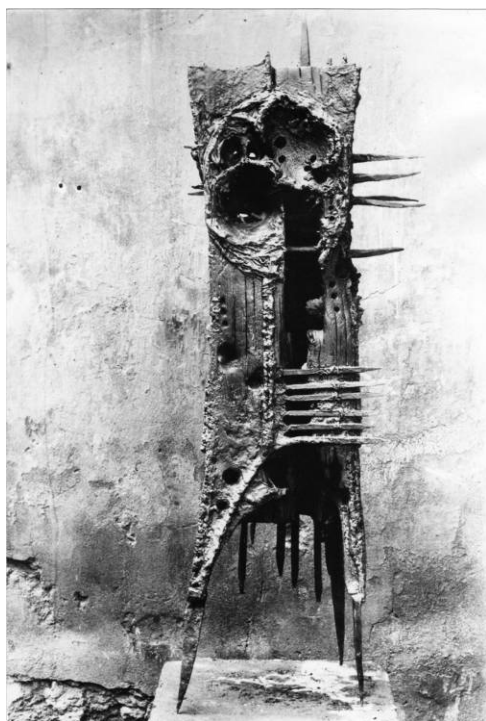
15. Aleš Veselý, *Stigmatický objekt VI/15*, 1963, asambláž,  
dřevo, kov, průměr 94cm.



16. Aleš Veselý, *Stigmatický objekt X/16*, 1963, asambláž,  
dřevo, kov, 119x97cm.



17. Aleš Veselý, *Stigmatického objektu XIII/9*, 1962, asambláž,  
dřevo, kov, 135x81cm.



18. Aleš Veselý, *Stigmatický objekt XII*, 1962-1963,  
asambláž, dřevo, kov, v. 86cm.



19. veselý, *Bare Image I*, 1962, kombinovaná technika,  
130x150cm.



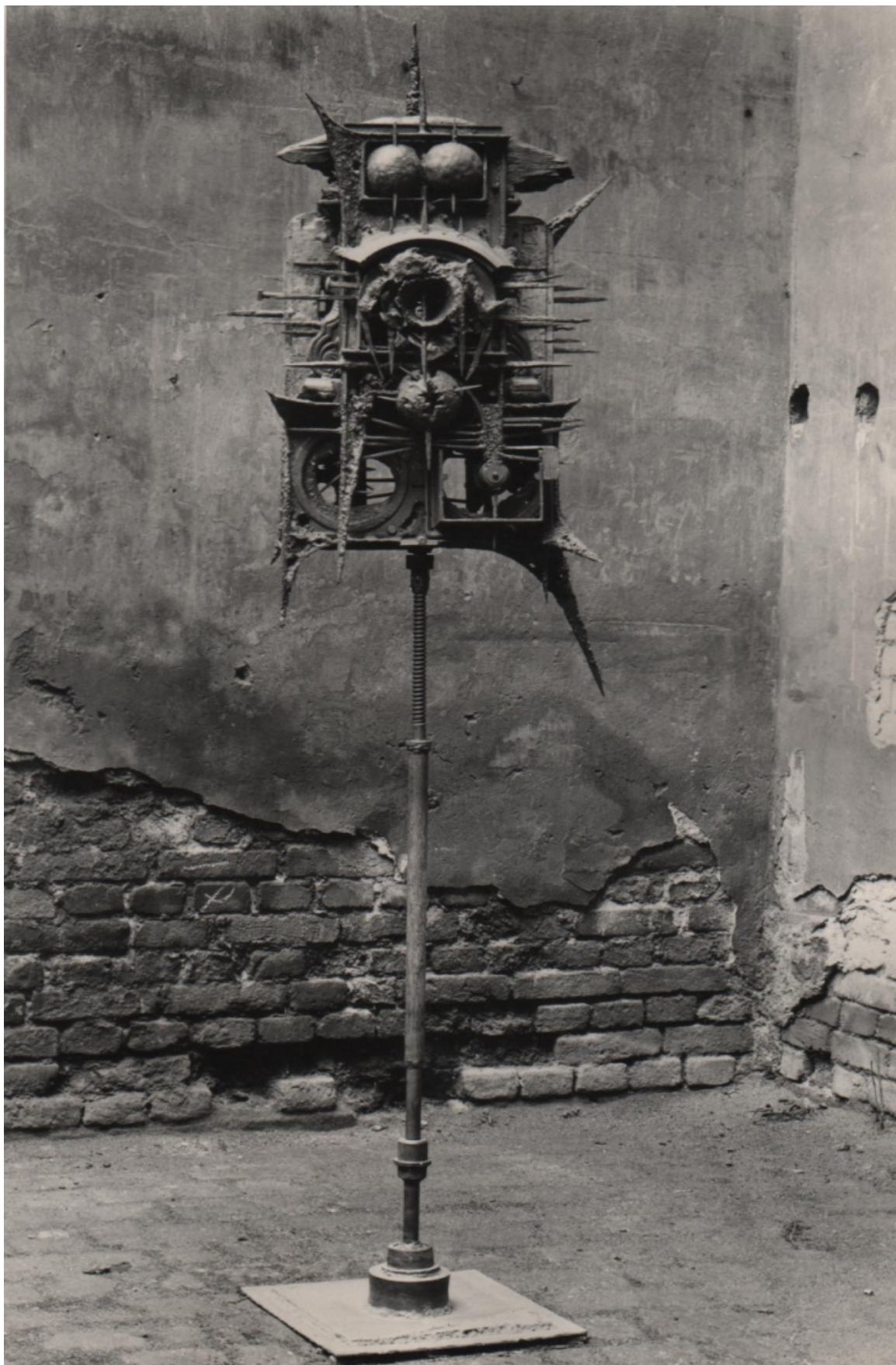
20. Jan Svoboda, Prostory výstavy Stigmatické objekty v Alšově  
síni, 1963, fotografie, 20x29cm.



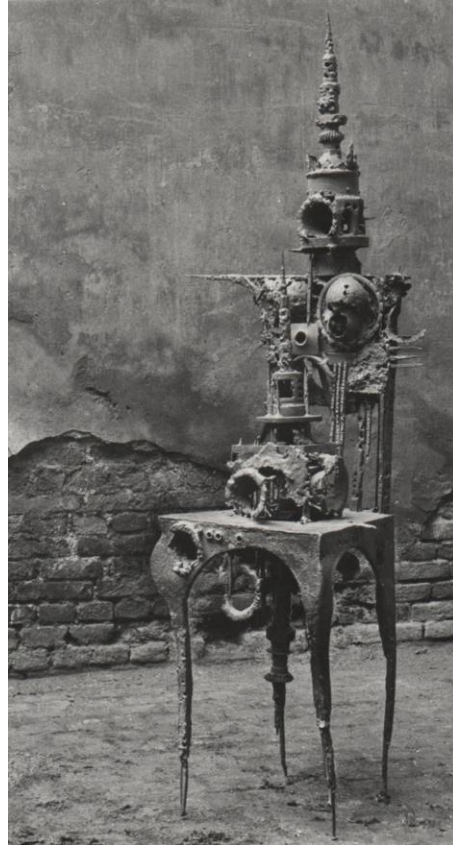
21. Aleš Veselý, *Stigmatický objekt I/1*, 1961, asambláž,  
dřevo, kov, 56x65cm.



22. Aleš Veselý, *Stigmatický objekt II/3*, 1961, asambláž,  
dřevo, kov, 52x42cm



23. Aleš Veselý, *Enigma IV*, 1965-1966, dřevo, kov, v. 236cm.



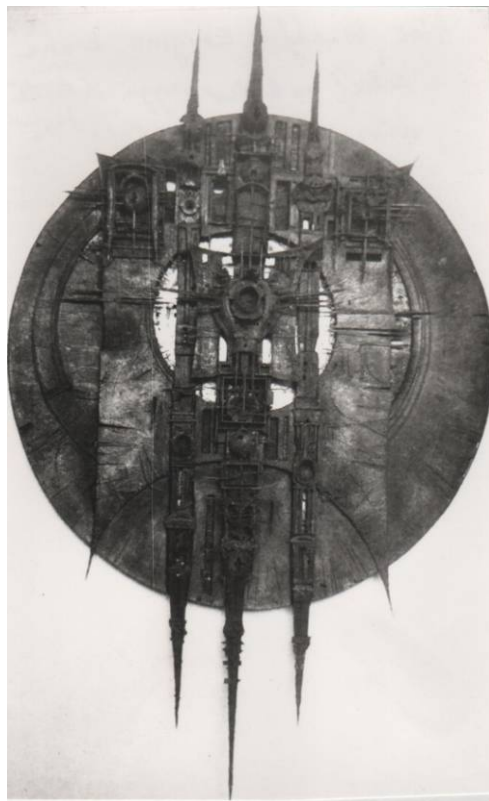
24. Aleš Veselý, *Židle Uzurpátor*, 1963-1964, kov, dřevo, v.  
224cm.



25. Prostory výstavy D roku 1964 ve Voršilské ulici: Enigma  
II, 1963, *Židle Uzurpátor*, 1963-1964, Enigma I, 1963, xerox  
fotografie, 21x30cm.

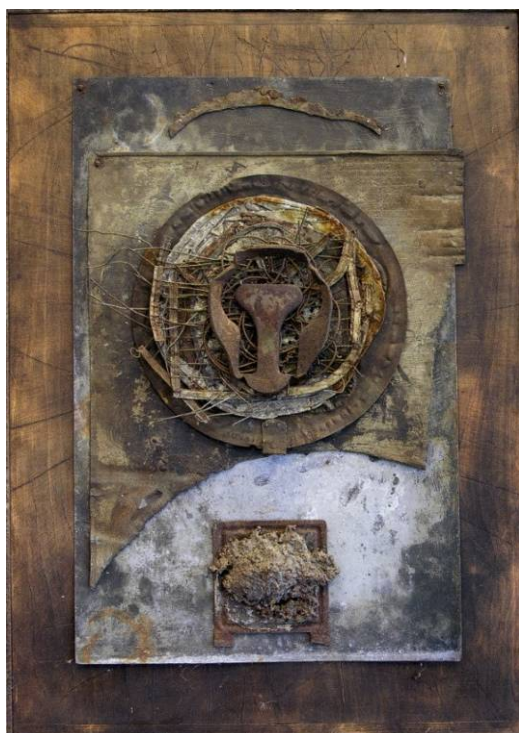


26. Aleš veselý, *Indeterminace kruhu a přímky*, 1963, dřevo, kov, svislá část v. 475Cm, kruh průměr 220cm.



27. Aleš Veselý, *Enigma kruhu*, 1965, dřevo, kov, v. 337Cm, průměr 197cm.





28. Aleš Veselý, *Enigmatický záznam*, 1964-1965, dřevo, kov,  
98x69cm.



29. Aleš Veselý, *Kráječ*, 1966-1973, dřevo, plast, hliníkový  
drát, 123x63cm.



30. Aleš Veselý, Kaddish, 1967–1968, nerez ocel, v. 710cm.



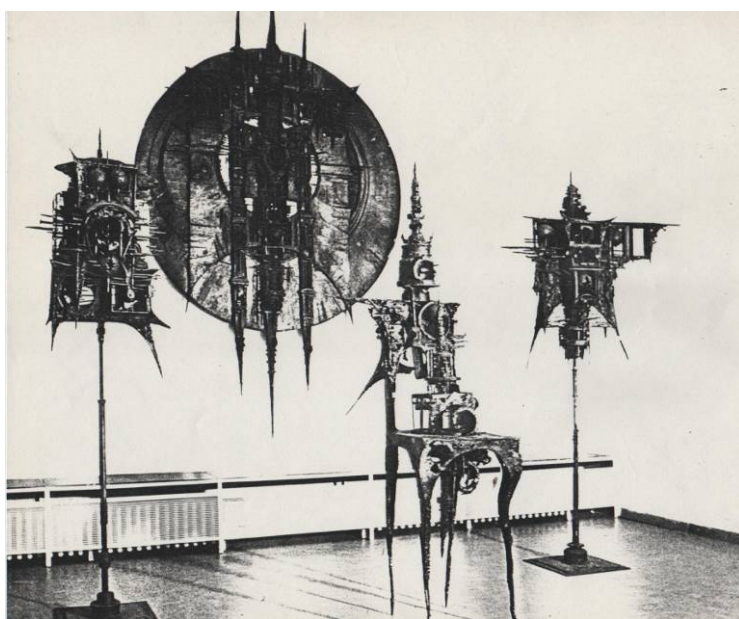
31. Aleš Veselý, *Pavoučí věž*, 1967–1968, nerez ocel, v. 370cm.



32. Aleš Veselý, *Testimony*, 1967–1968, nerez ocel, v. 270cm.



33. Jan Svoboda, Kaddish na výstavě Socha a město v Liberci,  
1969, fotografie, 20x29cm.



34. Pohled do instalace výstavy Weinner secesion, 1969, xerox  
fotografie, 21x30cm.



35. Aleš Veselý, *Trouba z Jericha*, 1973, nerez ocel,  
210x390x230cm.



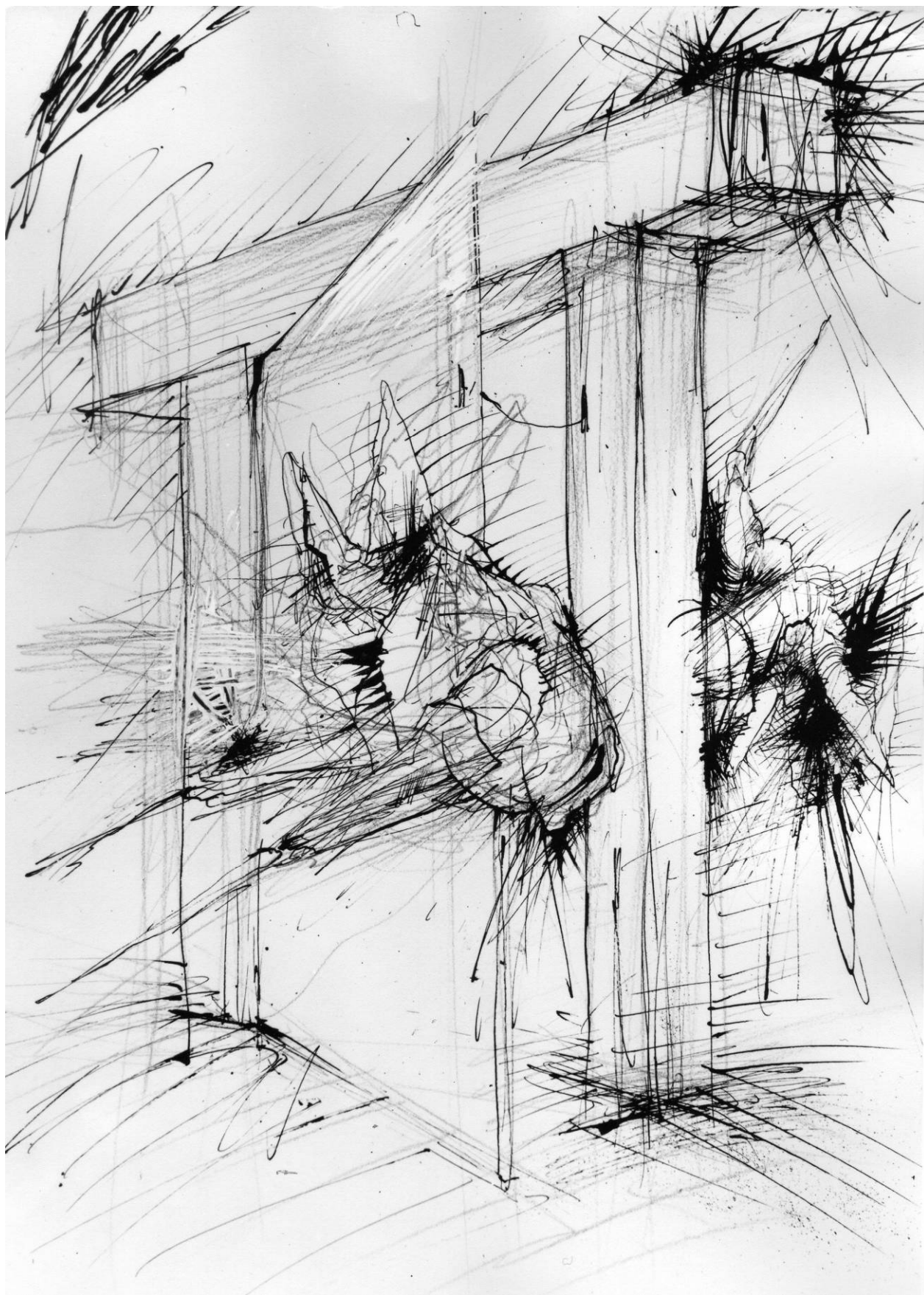
36. Aleš Veselý, *Fontána II*, 1974, nerez ocel, v. 220cm.



37. Aleš Veselý, *Příliš proměnlivá náklonnost*, 1971-1979,  
pero, tuš, tužka, červená křída, 86x60cm.



38. Aleš Veselý, *Takové divné dopisy*, 1979, pero, tuš, akvarel, 59,5x41cm.



39. Veselý, *Zuřivý pes*, 1976, pero, tužka, 42x30cm.





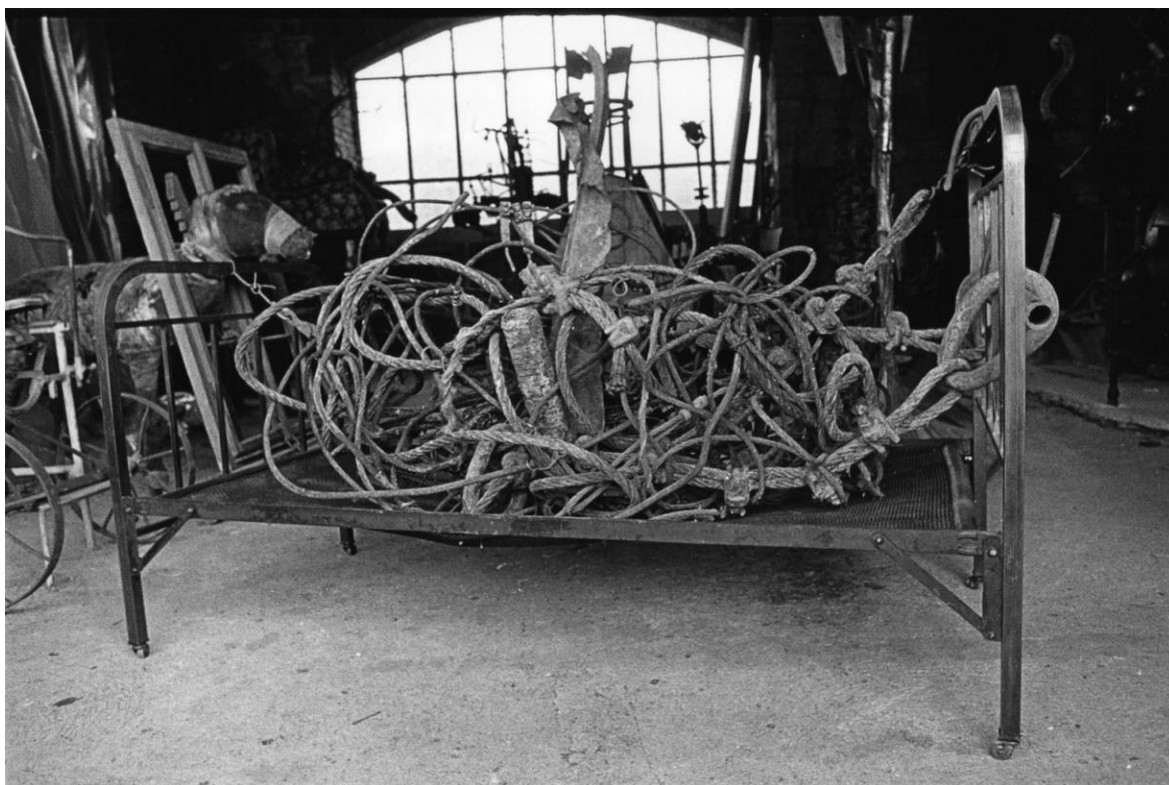
40. Aleš Veselý, *Stanice první pomoci*, 1966–1974, železo, dřevo, guma, nalezené předměty, 180x250cm.



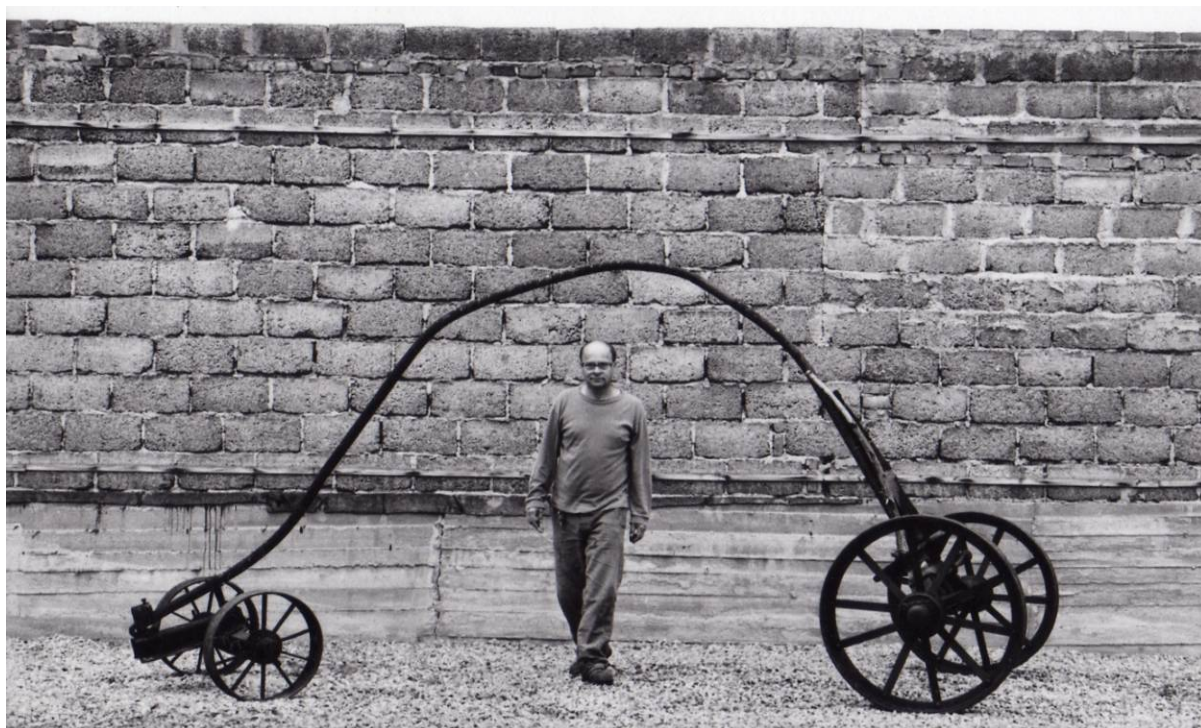
41. Aleš Veselý, *Křeslo - Panna*, 1972, kov, dřevo, krejčovská panna, 260x85x130.



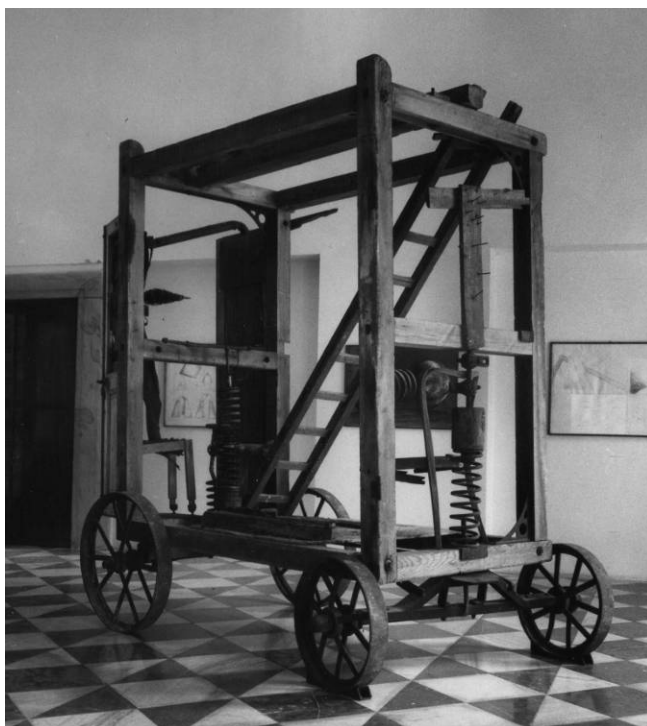
42. Aleš Veselý, *Židle s kramlemi*, 1973, dřevo, železo, bronz,  
230x80x70cm.



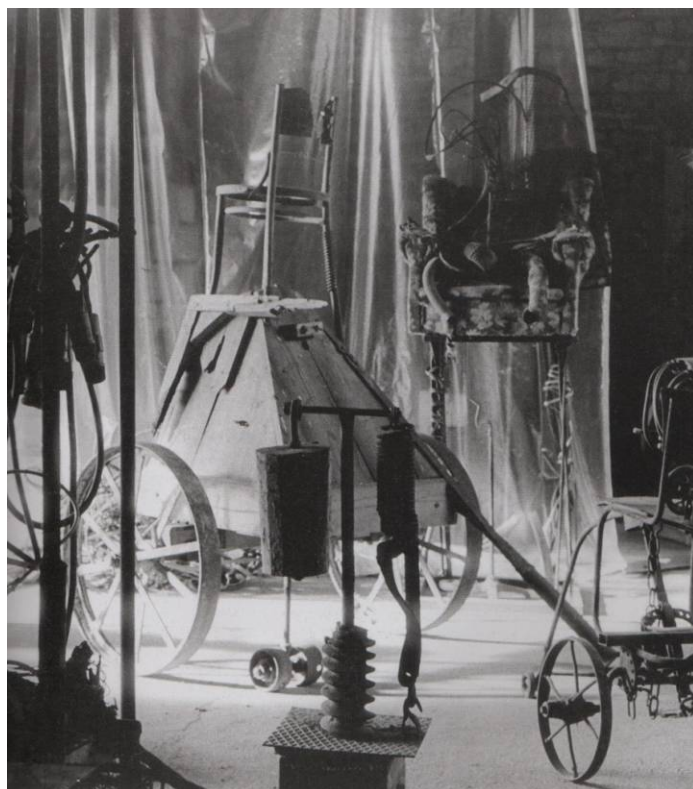
43. Aleš Veselý, *Postel s klubky lan*, 1978-1982, železo, železná lana, 128x188cm.



44. Aleš Veselý, *Křivý vůz*, 1982, železo, 230x420x200cm.



45. Aleš Veselý, *Vůz - Obydlí*, 1980 dřevo, železo,  
450x175x330cm.



46. Aleš Veselý, *Vůz - Kára*, 1978, dřevo, železo, v. 240cm.



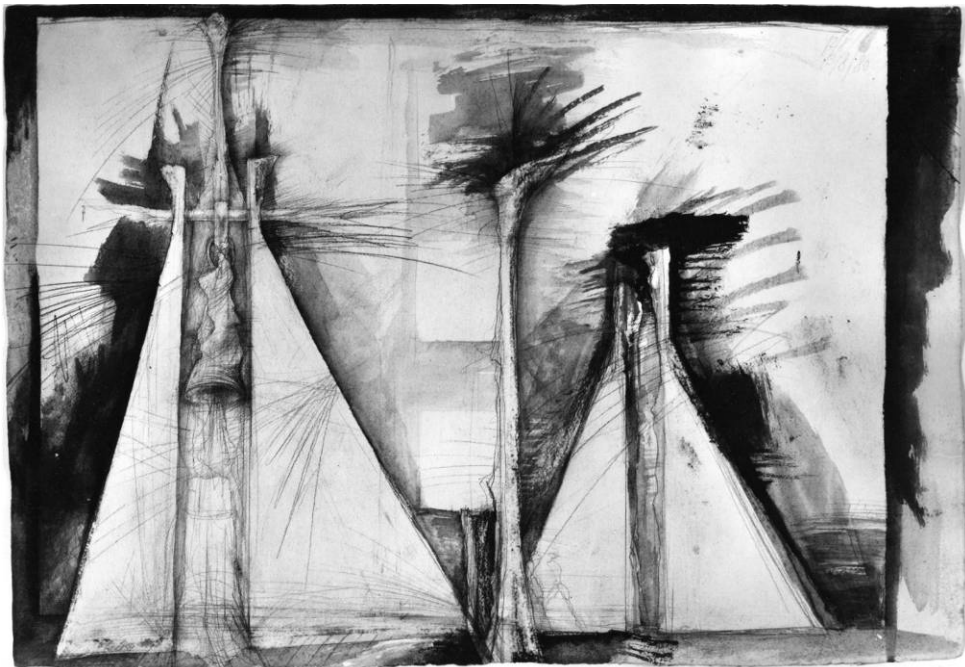
47. Aleš Veselý, *Klubko bestií*, 1976, olej na plátně,  
110x130cm.



48. Aleš Veselý, *Iren Report*, železná socha ze souboru tří  
železných soch, 1979, železo, 750x900x220cm.



49. Veselý, *That One*, 1979, nerez ocel, v. 12m.



50. Aleš Veselý, *Projekt pro velkou sochu*, 1980, tužka, pero, kvaš, 60x42cm.

## Anotace

<b>Jméno a příjmení:</b>	Alena Bartková
<b>Katedra nebo ústav:</b>	DVU
<b>Vedoucí práce:</b>	prof. PhDr. Ladislav Daniel, Ph.D.
<b>Rok obhajoby:</b>	2012

<b>Název práce:</b>	Sochařské dílo Aleše Veselého v průběhu 60. a 70. let
<b>Název v angličtině:</b>	The sculpture work of Ales Vesely during sixties and seventies
<b>Anotace práce:</b>	Tato práce se zabývá sochařským dílem Aleše Veselého v průběhu šedesátých a sedmdesátých let. Z tohoto důvodu je rozdělena do dvou zcela odlišných částí. První část se zabývá dílem, které vznikalo od počátku šedesátých let do roku 1969, kdy vznikla socha Kaddish. Druhá část vypovídá o letech sedmdesátých a končí rokem 1979, kdy byl Aleš Veselý pozván na sochařské sympozium do německého města Bochum a později i města Hamm.
<b>Klíčová slova:</b>	Sochař, moderní umění, Kaddish, asambláž

<b>Anotace v angličtině:</b>	This work deals with the work of sculptor Aleš Veselý in the 60's and 70's. For this reason, it is divided into two different parts. The first part deals with the work which originated from the early sixties to the year 1969, when he made the statue of the Kaddish. The second part speaks of the seventies and ended in 1979 when Aleš Veselý was invited to the sculpture symposium in the German city Bochum and later the city Hamm.
<b>Klíčová slova v angličtině:</b>	Sculptor, modern art, Kaddish, assemblage
<b>Přílohy vázané v práci:</b>	Dokumentární příloha, Obrazová příloha
<b>Rozsah práce:</b>	130 s. 128 585 znaků
<b>Jazyk práce:</b>	čeština