

Jardin Art Performance Jana Karpíška

Ročníková práce

Akademický rok 2013/2014

Katedra divadelní vědy Filozofické fakulty Univerzity Karlovy v Praze

Vypracoval: Miroslav Šefčík

Odborně vedl: Mgr. Martin Pšenička PhD

Klíčová slova:

zahrada, performance, umění, obrazy, biozahrada, permakultura,

OBSAH

1. Úvod
2. Složitá role umění a umělce
 - 2.1 Dílo dělá umělce
 - 2.2 Malíř performerem
3. Jardin Art Performance – permakulturní zahradničení jako druh performance
 - 3.1 Malíř včelařem
4. Role náhody ve výtvarném happeningu
 - 4.1 Výtvarné happeniny
 - 4.2 Skupina Punkwa
 - 4.3 Výstava ‚Tělo jako pozemská zahrada utrpení‘
 - 4.4 Symposium výtvarných akademií v Klenové
 - 4.5 Improvizovaný happening Rudice
 - 4.6 Duše v čase
5. Teatrální prvky v koncepci díla Jana Karpíška
6. Vyznání víry brněnského malíře
7. Závěr
8. PŘÍLOHY
 - A) Komentovaná ukázka Karpíškových textů
 - B) Inspirace básněmi ‚haiku‘

1. Úvod

Nechci a ani nemohu hodnotit jeho výtvarné počiny formou odborné kritiky. Nechci touto prací zabíhat ani do konkrétních obrazů, zpracování témat určitými technikami či vyslovovat své názory na ně. Není mým cílem charakterizovat Jana Karpíška jako malíře, výtvarníka. Proto jeho obrazy jsou pro mne jen jedna ze složek jeho umění, jakási umělecká stopa – artefakt. Rád bych se podíval na celou osobnost tohoto umělce, jeho konceptuální přístup k tvorbě a životu. Musím poznamenat, že umělce osobně neznám, proto se budu opírat jen o jeho činnost, dosah jeho výtvarných prací i publicitě, která je pro současného výtvarníka asi nezbytná.

Hlavním úderným kamenem této práce je zahradní umění, které výtvarník Jan Karpíšek provozuje osobitou uměleckou formou v performancích, za použití moderních metod a technik (permakultura, environmentální ekologie, internetová medializace) a praktikování tradičních a původních způsobů přírodního hospodaření.

Popsat tvorbu mnohostranného výtvarného umělce Jana Karpíška je velmi složité. Abych co nejlépe vyjádřil jeho přístup k umění, způsobu tvoření, principu přemýšlení a technikách, zvolil jsem taktiku opisování těch jevů, které se kolem něho, jako umělce vyskytují. Ty se snažím dávat do souvislostí a spojovat je navzájem k propojenosti celku umělcovy osobnosti a jeho tvorby. Snažil jsem se utvořit jakýsi rámec pro celou dosavadní tvorbu Jana Karpíška, shrnout jeho dosavadní počiny, názory a hlavně vývoj, kterým prošel. Bylo by to velmi obtížné bez pomůcek, kterými pro mě byla studie Tomáše Rullera o performancích, srovnání s podobností u některých slavných (dnes již klasiků) malířů, připomenutí Údělu umělce Jindřicha Chaloupeckého, který se je stále platný v každém uměleckém hledání. Musel jsem se znovu zamyslet nad tím, co je umění a jaký má dnes význam v našich společenských konotacích a odtud vysvětlit i některé Karpíškovy kroky a způsoby, jak v současném umění obstává.

Jan Karpíšek je umělec, který na sebe upozorňuje svými obrazy, na přírodní témata, pozorování okolí a jevů v životě s ohledem na aktuálnost. V malířské tvorbě přemýšlí o civilizačních, lidských tématech. Jihlavský rodák Jan Karpíšek po studiu na třeboňském gymnáziu navštěvoval výtvarný atelier Malba II. prof. Mainera Fakulty Výtvarných umění VUT (FaVU) v Brně. Zde rovněž absolvoval roční stáž Performance u prof. Rullera. Umění performance, vyučuje člověka v situaci, akci, druhy spirituální dimenze, mytizované události a rituály. Roku 2005 obhájil diplomovou práci na téma Čas – časnost sérií obrazů a teoretickým pojednáním. Jan Karpíšek patří k umělcům, co aktivně podporuje životní prostředí a ochranu přírody. Chová se ekologicky ve své malířské tvorbě a dále se svým dílem účastní také aukcí pro přírodu. Martin Mainer řekl o svých žácích na FaVU, kde studoval Jan Karpíšek: „Všichni jsou výraznými talenty...“¹⁾

1) MAINER, M.: Studenti vystavují se svým učitelem, pohled pedagoga a výtvarníka, Mladá fronta DNES – 8.7.2007

2. Složitá role umění a umělce

Současná společnost se nalézá v období úpadku. Způsob života se příliš zracionalizoval, člověk obklopený vědou a stroji již není schopen pocítit svou vlastní existenci. Různá náboženství, prostřednictvím nichž se člověk v minulosti na svou podstatu upamatovával, se v moderní době značně zformalizovalo a člověk si nedokáže odpovědět na otázku po smyslu života. Východisko z duchovní krize vidí Chaloupecký v umění. *Lidský život nebyl člověku dán již hotov, ale je potřeba ho utvářet.* Umění by proto mělo zobrazovat věci kolem nás, aby se jejich prostřednictvím člověk upamatovával na sebe sama. Tak se může umění podílet na konstituci lidského jedince, za předpokladu, že se stane neoddělitelnou součástí jeho života. Člověk prostřednictvím tvorby nalézá cestu k „původní zkušenosti“, která je mimo tento svět, cestu k transcendentnu. Umění chápeme jako čistě subjektivní projev a tak i klademe důraz na osobní přístup kritika k interpretaci díla. Vnímáme, že umění zrcadlí nejenom osobní stanoviska tvůrců, ale reflektuje i život určitých sociálních skupin, vrstev i kulturních celků. Obhajoval nové a dosud neznámé zjevy na výtvarné či literární scéně. Přikloníme se k názoru Chaloupeckého: „*že tendence směřující k bezpředměté malbě rychle přešla, stejně tak jako tendence přímo opačná, kdy se předmětem umění stal nejnvtřnější život člověka a umění bylo definováno jako výtvor podvědomí.*“²⁾ Obklopený stroji, vědou, formálními náboženstvími, povrchní společností podléhá moderní člověk příliš racionálnímu způsobu života. A v případě, že by umění, jak jsme výše naznačili, odkazovalo za člověka, znamenalo by to, že jej v jeho životě v civilizaci opouští. Člověk potřebuje být naopak vrácen životu, najít odvahu *být* a zároveň nerozumět. Umění je schopno vrátit člověka záhadě, zmatku, životu; za předpokladu, že se vrátí k věcem, mezi nimiž a s nimiž člověk žije. V *umění zacházet s věcmi, se světem*, vidí oprávnění a veškeré ospravedlnění moderního umění. Zde se znovu dostáváme k důležité myšlence – věci kolem nás jako prostředek upamatování se na sebe sama. Ptám-li se po významu umění – musím dojít k otázce, zda je ono umění přirozeným či umělým projevem člověka. (v dotvoření k dotažení uměleckého díla do konkrétní podoby, do podoby artefaktu, v tom spočívá jeho umělost; zatímco touha tvořit, inspirovat se, hledat a ptát se – to jsou zřejmě vrozené instinkty každého člověka) Lze souhlasit s tím, že umění vzniká z vnitřního přetlaku v člověku, ale také to, že umělec hledá pro svou myšlenku nejvhodnější formu vyjádření, v níž by mohla co nejlépe ona myšlenka rezonovat; tuto formu pak konstruuje uměle.

Umění jako slovo v sobě skrývá neutajovanou umělost a odlišnost od přirozenosti. Pokud bychom chtěli sdělit v uměleckém díle nějakou myšlenku, pokusem o její sdělení už vytváříme něco jiného, nového.

Chce nám umělec sám ze sebe něco sdělit, nebo tvoří, aby se něco procesem tvoření dozvěděl? Umění roste jako nová bytost z těla svého tvůrce. Aby se realizovalo umělecké dílo a posléze i životní úkon, je zapotřebí umělé platformy. Právě umělost je důsledkem každého životního konání, fiktivnost a realita v umění jsou na sobě přímo závislé. Z toho nám vyplývá a tedy význam umění v životě. Nejde o to, kolik a jak umělecké dílo z člověka vyrůstá, ale kolik a jak jeho zkušenost tvoří. Mělo by být pomůckou v životě, návodem jak žít, pomáhat člověku, aby *byl*. Umění tedy nevytváří člověk, aby něco věděl. Spíše naopak. Chaloupecký mluví o možném dvojím přístupu. První pokládá umělecké dílo

2) CHALUPECKÝ, J.: *Úděl umělce Duchampovské meditace*, Torst Praha 1998

za něco druhotného, mající příčinu v umělci, který vytváří jakýsi lyrický komentář života. Druhý zdůrazňuje cosi prvotního, důležitějšího než veškeré další události v životě. Jakkoli je ve svém nejprvnějším počátku umělecké dílo nejniternějším projevem bytí svého tvůrce, jeho vyhotovováním tvoří umělec především sám sebe: „nabývá jím příležitost, aby byl“. Člověk tedy není hotový a úplný sám od sebe, ale nastává svou objektivací, již je jakýkoli životní akt. „Život není člověku dán, ale musí jím být teprve vytvářen.“ Dnes je již běžnou praxí v praktické psychologii, že člověk a jeho konfrontace se světem jsou nahlíženy skrze jeho umělecké projevy.

Umění je prostředkem očisty a obnovy života a světa. Člověk jednoduše v něm z hotového udělaného světa přistupuje k děláni věcí a k děláni svého vlastního života. Společnost se racionálním způsobem života odcizila své podstatě – člověka jako bytosti. Člověk je obklopen stroji, vědou a zformalizovanými mravokárnými poučkami, které sice nepozbyly svou platnost, zato účinnost. Je zaměřen na úspěch, kterého i když v této povrchní společnosti dosáhne, nebude šťastný. Smyslem umění je najít cestu smyslu své existence, poskytuje sebereflexi (nejpravdivější jsou díla podobnosti); mělo by být neoddělitelnou součástí života a mělo by pomáhat utvářet lidské životy. Mělo by jít z galerií a muzeí za člověkem, ukázat se mu, ukázat svou platnost, potřebnost, smysl. Paradoxem často zůstává, že to potřebné a živé umění, které našlo svého člověka je opomíjeno, živoří na okraji, je zesměšňováno, neuznáno.

Neukazuje přímé abstrakce ale objekty, jež můžeme poznat, rozeznat a laickým okem popsat. Možná to je úlitba a nakročení ke komerční líbivosti, neboť malování umělce také živí. Jeviště zpodobuje postavy a figurativní umění na jeho obrazech! Prospekty u Karpíška? Jsou obrazy konečné, nebo nás přenášejí do svých světů bez konce? Prostorem těchto obraz není intimita zátiší, ale nekonečný prostor mýtu.

2.1 Dílo dělá umělce

Umělec je hrdina mezi Bohem a nicotou a odpírá oběma; nesmiřuje se s konstatováním absence významů. Umění je otvírání světů, kde nevládne čas ani prostor. Žít znamená věřit. Věří v neviditelné a zkoumá, jak toto neviditelné učiní viditelným? Ano? Pak je plní úděl malíře.

Civilizace oblouzněná technikou, odsunula duchovní hodnoty stranou, obsah uměleckých děl se vyprázdnil a náboženství se zformovalo. Namísto přirozených reakcí má teď pravidla a zákony. K řešení situací nepoužívá cit, ale soustavy typizovaných jednání. Tvořit v civilizaci je tak snadné a nezávazné, zbavené odpovědnosti, dělané bez hříchu, bez vzdoru. Člověk dochází k názoru, že umění ve svém životě vlastně nepotřebuje. Tak se umění vyčleňuje mimo společnost – do muzeí a na výstavy, kde má svou hrstku příznivců a kam se na něj dále chodí dívat ti, kteří chtějí být v duchu doby také moderní. Je-li znamením (každé) doby úspěch, nemůžeme hledat hodnotu života v soukromí, ale právě na veřejnosti. Umělci jde o uznání a o slávu. Stejně tak je i pro ostatní hlavním smyslem života společenský úspěch a nedosáhnou-li ho, dostaví se pocit životní prohry. Proč lidé chodí na výstavy? Chtějí se účastnit kulturního (společného) života? Doufají, že se tak pozvednou do sféry, která je v porovnání s jejich obyčejným životem vnímána jako společensky vyšší. Úctou ke kulturním hodnotám se tak lidé domnívají vykupovat z vlastního neradostného a prázdného života.³⁾ Podle Viktora Šklovského „věc umělecká je věc vytvořená schválně proto, aby vyváděla z automatismu vnímání“.

3) CHALUPECKÝ, J. Krásné umění. In Obhajoba umění, s. 24, 9-15

Pro zbytek veřejnosti se stává líbivým doplňkem bytu, laciným přívěškem života. „Čím více bude veršičků a obrázků, tím lépe bude na světě, a až budou už jen samé veršičky a obrázky, pak bude na světě krásně, můj bože... Tak krásně. Tak krásně. (...) A svět pojde na skrčeninu.“⁴⁾ Což odkazuje ke konzumnímu umění a kýči, který zaplavuje naše životy ze všech stran.

Podle Jindřicha Chalupického „vědomí hotovosti, stav, kdy člověk uskuteční zplna svou skutečnost.“ Prázdnota a marnost v lidských životech je způsobena „pocitem neuplatněné možnosti a povinnosti uskutečnit svou skutečnost“. Člověk potřebuje nalézt cestu, jak svůj život žít doopravdy. Kdo mu pomůže, když společnost toho není v dnešní době schopna? Chalupický právě věří, že tuto roli může zaujmout umění. Jistě je tomu tak i v případě Jana Karpíška. Umění má takovou moc, protože je jen samo sebou, jen aby bylo, bez důvodu a otázek proč a nač. Cíl zde splývá s příčinou. Tak umění dává člověku pociťovat jeho vlastní existenci.

O uměleckém díle se musí vědět, jen tak nabývá svou reálnou platnost a stává se součástí života individua. „Užíváno odděleně, je nemravným únikem z reality do fikce, je sněním, zapomněním, udržuje člověka v agitativním bezvědomí.“⁵⁾ Stane-li se však součástí života lidí, dotkne-li se jich, pak jim může být pomůckou k jeho uskutečnění. Nelze jím ale nahradit přímo společnost, není spásným médiem, nýbrž odpradávná naprostou součástí. V nedávných časech ještě bylo umění a náboženství vyučováno a vydržováno, aby individuu pomáhalo překlenout rozpor mezi společenským a soukromým a přispívalo tak k řízení a naplňování povadlého soukromého života. Posléze začalo i tuto úlohu ztrácet a dnes jen řídce pro někoho má hlubší význam. Proč? Polevila životní vůle člověka, který nic víc od života nežádá a spokojí se s tím, jaký je. „To pak je člověk dnešní, a to je umění dnešní: umělecký kýč odpovídá životnímu kýči, člověku, který se marně pokouší o život.“⁶⁾

Výtvarníci, kterým často jde jen o vytvoření krásného umění, které nás potěší a na chvíli zabaví, se úmyslně vyhýbají „velkému dobývání, experimentu hledajícího, kostru nového života, stavěnou z nezdolné potřeby života“. Jan Karpíšek přistupuje k dílu vždy od začátku, snaží se realizovat svou myšlenku a hledá prostředky, jimiž co nejkonkrétněji vyjádří, co chtěl sdělit. Co činí umělce tak výjimečným? Žije přece ve stejné společnosti jako my, i on pociťuje její negativní vlivy i tlak doby. Disponuje sice velkým nadáním, ale o něm bychom se nemuseli dozvědět, pakliže by neměl dostatečnou vůli - projevit se. Geniální tvůrce se totiž „nevzdává tak brzy existenční lhostejnosti“. I přes velký úpadek společnosti se stále objevují výjimečné umělecké osobnosti. Jejich vůle obětovat svému uměleckému úkolu doslova vše, svědčí o tom, že jejich dílo má jiný než jen estetický význam. Lidé konzumní současné společnosti bojují s vnitřním pocitem vlastní neuskutečnění. Umělec, protože má umění, dokáže se dorozumět tam, kde ostatní nemohou. Přivádí k řeči to, „čemu říkáme iracionální, náhoda, nebo osud, onen zbytek, který uniká našemu rozumu a který přese vše vždy znovu se vyjevuje jako moc, která neodvolatelně rozhoduje o naší budoucnosti.“⁷⁾

4) CHALUPECKÝ, J. Generace. Život, 1941 – 42, roč. XVII, s. 106

5) CHALUPECKÝ, J.: Pohádka nebo mýthus. Život, 1942, roč. XVIII, s. 68, 97 – 98

6) tamtéž

7) CHALUPECKÝ, J.: Pohádka nebo mýthus. Život, 1942, roč. XVIII, s. 97

Chybí dnes mladá generace, která by volala k pořádku? Pokud se zamyslíme nad tím, co taková generace znamená, zjistíme, že je to skupina lidí, podobně reagující na určité projevy ve společnosti. V uměleckém prostředí vznikaly reakce například na impresionismus, orfismus, kubismus. Na co ale reagovat nyní, je-li v moderním umění už vše vyzkoušeno a dovoleno? Můžeme s uměním jen tak skoncovat a spokojit se s tezí, že se vše bude v menších obměnách už pouze opakovat? Laciná a povrchní tvorba může sice potěšit divákovu oko, ale nic víc. Píle a vytrvalost systematicky zaplňovat plochu obrazu nám také mnoho nedá. Ale vytrvalost a vůle klást si otázky, překážky a jiná omezení ano. Pouhé náhody a nápady nelze pokládat za umění.

Posláním umění je přivolávat vědomí. S jeho pomocí se člověk dorozumívá se svým osudem. Člověk bez umění nerozumí svému osudu, a ten se mu „*stává nesrozumitelným a nepochopitelným*“. Řekne-li někdo, že umění nerozumí; jeho postoj souvisí s pocitem „*nebezpečnosti požadavků, jež na ně umění klade*.“ Podvědomě tuší, kdyby si jej trochu více připustil k tělu, podhlodávalo by jeho malé vnitřní bezpečí. Vytvořil se totiž v tomto nevládném světě alespoň skromný bod, ze kterého se orientuje, ale umění mu ho chce zničit! Vkrádá se do člověka, něco po něm chce, dráždí ho a probouzí jej k vědomí! „*Aniž to svým rozumem zpozoruje, divák se stává před obrazem jiným, a opakuje-li se důsledněji tato zkušenost, její stopy se vrší v trvalé proměňování*.“⁸⁾

Často ale umělec přisuzuje svému umění magickou moc, kterou umění nemá. „*Hrubý odpor lidí vůči umění není nic jiného než strach z obrazu, jenž se jim hrozí zjevit jako jejich vlastní zobrazení, strach z jejich nebezpečného světla, ohlašujícího katastrofu jejich ubohé jistoty*.“⁹⁾ Každé umění má být jiné od zbytku světa, dráždící a provokující, vedoucí k zamyšlení. Nepřečunujeme jej? Má opravdu i v dnešní době svou účinnost? Může člověkem pohnout a někam ho směřovat? Nebo není-li umění na dnešního člověka slabé a málo již účinné? Je snad potřeba nového uměleckého druhu? Nebo stačí jen pozměnit umělecké zaměření a témata, jimiž se umělci zabývají?

Proč umělec tvoří, z nutnosti nebo z vůle? Povinnost tvořit, v sobě ukrývá nikoli podmíněné chování, mající za cíl uchovat sebe a rod, ale zvláštní způsob povinnosti náboženské a rituální. V hluboké minulosti národů byly i náboženské praktiky spjaté s uměním, pomáhalo člověku žít uvnitř společnosti jeho soukromý život. Morálka stanovovala zákazy, náboženství a umění „*dávalo rozhršení touhám zakázaným*“.¹⁰⁾

Společnost ztratila vědomí o svém významu monumentální koncepce člověka, domnívá se, že její význam je ve společném hospodaření. Dnes nestavíme velké chrámy, které by neměly praktický smysl a využití, jen by demonstrovaly monumentální pojetí člověka, dovolávající se božských hodnot. Jan Karpíšek není z umělců, který by chtěl dokazovat nadlidský um, přesahující chápání. Jeho velká myšlenka spočívá v návratu do zahrad, původního Edenu, odkud byli lidé vyhnáni, snaží se v duchu osobního příkladu ukázat jednu z možností životního stylu. Soukromého hospodaření, které je vlastní a tedy srozumitelné naší společnosti, spojuje ho ale s nalézáním štěstí v kruhu své rodiny, s nalezením cíle, ve spokojenosti, na rozdíl od uspěchaného a bezcílného běhu životem, jaký je zaběhlou praxí. Lze usvědčit z biedermeierovského myšlení, ale není snad biedermeier jedinou relativně možnou variantou pro vyřešení spokojenosti lidí na světě?

Dnešní nový přístup k realitě se odvrací od smyslové podoby světa. Proto hlavním významem

8) CHALUPECKÝ, J.: *Úděl umělce Duchampovské meditace*, Torst Praha 1998

9) tamtéž

10) tamtéž

abstrakce je vrátit svět jeho podstatnější skutečnosti. A děje se tak i nyní, kdy se v novém světě rodí nové umění, které člověku připadá zvláštní a nezvyklé, stejně jako nový svět je zvláštní a nezvyklý. Vzniká umění, jehož námětem a cílem je současnost – i za cenu toho, že už nepřipomíná nic, co se nazývá uměním. Proč nic nepřipomíná? Protože k tomu, aby bylo schopno vyvarovat se s novou společností, musí jít za veškerou dovednost, znalost a umělost a tam začít znovu od začátku. Takové umění má pak člověk tendenci odsoudit, protože na něj nemůže uplatnit známá estetická měřítká. Slýcháme-li výrok: Takovou mazanici bych zvládnul taky!; abstraktní obraz je nesrozumitelný proto, aby přivedl člověka a diváka k novému pochopení konkrétnosti světa. Zásadní stanoviskem pro všechna umělecká díla jsou nápady a témata. Samotné dobře namalované dílo, obraz smyslem nenaplní. Pro současnou společnost je typické, že se na ni umělci obrací s velkým množstvím témat. Mnoho umělců koná své umění v rámci svých možností, dělají dobře své poslání. Dělají to, co na nich svět žádá, obracejí své dílo ke světu; pravému umělci však více záleží především na světě. Jindřich Chaloupecký to dokládá na příkladu Marcela Duchampa a jeho ready-mades. Pro Duchampa se uměním stávají i artefakty všedního života, umístěné na jiné nepatřičné místo! Vytržením z kontextu těchto dennodenních předmětů a zbavení jich jejich praktické funkce, se snaží přinést nové vidění světa, určitou anti-informaci, překážku v nahlížení na prostor, jistou závadnost, narušenost, nepatřičnost. I tak málo stačí pro tvoření uměleckého díla: přenést předmět do jiného nezvyklého prostoru. Dalo by se říci, že nové umění si vytváří svůj vlastní prostor – především v hlavách lidí. To je nutný transcendentální přesah, který by mělo umělecké dílo současnosti již mít. Můžeme si všimnout, jak v současné době mizí i funkce umění, zdobit konkrétní prostor; vystavovat díla v galeriích, kam chodí hledat něco nového čím dále méně lidí; úkolem obrazu není již vyplnit prázdné místo na stěně, ani samotné sběratelství, se svou touhou vlastnit ony hodnoty a mít je doma na očích a po ruce – i když i tyto funkce nadále plní. Úkolem současného umělce je vidět něco nového, jiného, nevšedního v obyčejných věcech, v každodennosti, v předmětech používání. Transcendentnost se dá vysvětlit jako to, co přesahuje smyslové i rozumové chápání člověka.

Současné umění mluví k člověku řečí dnešního světa. Už nestaví proti nekrásné skutečnosti neskutečnou krásu, ale přehodnocuje prvky zdejšího „světa v estetické jevy tak, že se tento svět skrze ně sám na nás obrací znovu s neznámou důtklivostí“. Nové umění by mělo být nepraktické, jeho jedinou praktickou funkcí snad má být přehodnocování navvyklých postojů a názorů v tomto světě, nové pohledy a nazírání na život a svět, objevování jiných pohledů na známou skutečnost. Má svou nepraktičností poněkud paradoxně vyzývat k nové praxi v životě, kritika civilizace a svazování člověka určitými postupy a stereotypy, být návratem k metafyzice.

2.2 Malíř performerem

Pravé umění je vždy konkrétní a individuální, je v něm proces zrodu a tvoření, kus poznání, utrpení a posun. Malíř se stává při své práci prvním divákem svého obrazu, básník svým prvním čtenářem. Básník se ale nenechá strhnout slovy! Přesně ví, co chce zaznamenat, nenechá se strhnout, ale slova mu tím víc slouží, čím lépe a obratně jimi umí vládnout! Umělec se postupem své práce stále více dává vést tím, co se před ním zjevuje v jeho díle; obrací se k němu, svěřuje se jeho vedení, protože od tohoto díla očekává něco důležitého, co by bez něho neměl. Co je médiem v jeho tvorbě? On sám - kontemplativní umělec východoasijského stříhu. Myšlenka díla i způsob, jímž se pokoušel ji postihnout, byly bez příkladu. Nemohl být si ani jist, zda to, čeho se odvažuje, patří vůbec ještě do umění, ani kam jinam by to mohlo patřit. Přeje a přál být si vždy umělcem, ale přitom jako by mu záleželo pořád na něčem jiném než na tom, co může obsáhnout umění. Jsou i modernisti, kteří se

proslavili svým procesem tvorby, nikoli dílem samotným, uzavřeným a hotovým – má něco takového životního rozdělané i Karpíšek? Pracuje stále na něčem formou zdokonalování, zlepšování, k mírnému posunutí ale bez záruky další spokojenosti a uzavřenosti díla – bude v něm pořád pokračovat, protože to dílo ho dráždí a provokuje k dalším úpravám, nemusí ho dokončit, ale chce ho pochopit – existuje něco takového? Dílo je průkaz uměleckosti každého umělce – jím poukazuje svou legitimitu, zaštiťuje se. Tvorba je významná sama o sobě, jde v ní o kontinuální proces vynalézání, osahávání a pohrávání si s významy. Jsou důležitější významy, které nese? Nebo sama významnost umění? Může najít jednu svou cestu v tom všem, po které se svobodně vydá – nebo si může zvolit všechny cesty – a najít všechny významy. Umělecké dílo je artefakt, který jediný přetrvá, dosvědčí nám, že jsme se v určitou dobu, do určité hloubky něčím konkrétním zabývali, dosvědčuje nám, že už tehdy jsme chtěli být umělci a samo dokládá - i jakými.

Alegorie je abstraktní pojem znázorněný něčím konkrétním. **Symbol** je zvláštní prezentací konkrétního. „*To je pravá symbolika, kde zvláštní představuje obecné, nikoli jako sen a stín, nýbrž jako zjevení nezbadatelného v živoucím okamžiku*“ (Goethe). Romantikové se dlouho zamýšleli nad povahou a cenou symbolu. Symbol je nekonečnem v konečné podobě. Karpíškova tvorba je nejen plna metafor ale i symbolů.

Uvažoval jsem, zda by se nedaly Karpíškovy zahradní aktivity pokládat za happeningy svého druhu. Ono slovo *happening* odkazuje k anglickému slovesu *to happen* – *státí se, přihodit se*, základ lze vysledovat i ve slově šťastný – *happy*. Což souvisí i s funkcí vysmát se.

Umění se uzavírá ve své vlastní kategorii, nepodílí se na konstituci současné civilizace. Umělec nabývá dojmu, že ho současná společnost již nepotřebuje. Má-li dělat něco užitečného, musí odvrhnout dosavadní způsob užívání umění, rozbít kategorie a formy, dát svému dílu nový tvar. To se Janu Karpíškovi povedlo ve formě vysychavých kaluží barev. Nevím, jak je realizoval, za to vím, že tato forma není příliš typická pro mnoho umělců, rozhodně ne mnoho rozšířená. Existuje videozáznam na internetových portálech, kde Jan Karpíšek se účastní uměleckých setkání, jakýchsi happeningů. Zde se například maluje na starý koberec, výsledný obrazec se pak přeloží a obtiskne – vytvoří tak zrcadlově symetrický znak.

Vznešené je něco, co přesahuje míry rozumu. „vznešené předměty mají rozsáhlé rozměry, krásné je poměrně malé; krása má být jemná a úpravná, vznešené má být drsné a nedbalé. Jsou to ovšem ideje velmi rozdílné, jedna vytvářená bolestí, druhá příjemností“ „zděšení je nejvyšším stupněm vznešeného, nižšími jeho působeními je obdiv a zbožná úcta.“ Píše ve své knize *Filozofické zkomání o původu našich idejí* vznešeného a krásného roku 1757 Edmund Burke, který ovlivnil tím i Kantovu Kritiku soudnosti. V romantismu vzniká vědomí o potřebě nového generačního umění, kterému budou současníci rozumět, „čas starého umění a náš čas nespojuje žádná živá tradice, umění musíme znovu vytvořit“ řekl Schelling, teoretik romantiků. Hledejme tu rozpory, které provázejí začátky mladého malíře a zakládají velký talent!

Pro romantiky bylo umění způsobem symbolického chápání světa. Na rozdíl symbolického vědomí a pojmového rozumění se snad dá nejzřetelněji ukázat na specifičnost umění či alespoň na specifičnost moderního umění v moderním světě. Od dob Descartesa se moderní věda, moderní technika a moderní svět ukazuje prostřednictvím jasných a distinktivních idejí. Svět symbolu je světem mýtu. Pro moderního člověka mytický svět neexistuje. Vyprávěním, fiktivní příhodou se stává mýtus teprve dodatečně a vlastně až tehdy, kdy už ztratil původní smysl a cenu. Co vlastně mýtus původně je či byl,

dá se těžko vysvětlit. Karl Kerényi ve své knize o antickém náboženství říká, že mýtus je jako hudba a dá se jako hudba stejně málo popsat. Je výrazem symbolického významu světa, obrazem jeho důvěrné přítomnosti, ještě více než v symbolickém poznávání je svět mýtu s námi a my s ním; vypráví o světě a o nás zároveň; nabádá nás a učí, jak v tomto světě a s tímto světem žít. Nečiní to pomocí pojmů a nedá se tedy formulovat do mravních příkazů. Sám člověka nese životem – jako hudba.

Náboženství však mnohdy začíná z malomyslnosti. „Především strach udělá bohy“ je staré vysvětlení náboženství. Strach opuštěnosti člověka ve světě, metafyzická úzkost. To charakterizuje hlavně křesťanství. Teologové mluví o tajemství, které nás oslňuje a dává nám radost z nepoznatelnosti, zahalenosti, skrytosti a nemožnosti objevu a manipulace. Náboženství není jen z hrůzy a radosti, ale z obojího!!

„Technika nás rozhodně zatopí. Individuální rychle mizí. Za chvíli nebudem než očíslovaní mravenci.“ Říká Marcel Duchamp roku 1966 Doře Ashronové. *„Umělci jsou jediní, kdo mají naději zůstat občany světa, aby vytvořili svět dobrý pro život. Nemají závazků a mohou být svobodní. Dalo by se říci, že umělec už není umělcem, je jakýmsi misionářem.“*¹¹⁾ V podobě setkání umělců a jejich nápadů vznikají dílny, kde se skutečně tvoří – i Karpíšek se jich účastní.

Umění je rozumu nepřátelské? Moderní umění je dokonce nebezpečné, transcendentní není iracionální. Obecně se také často v malířském cechu traduje, že malíř nemá vykládat své dílo: říkat, co to je, co vytvořil; jak se to má vnímat. To záleží totiž na schopnostech každého diváka. Interpret uměleckého díla nemůže však více, než k uměleckému dílu uvést, pak musí diváka opustit; nechat ho s dílem samotného. *„Susan Sontagová píše v eseji Proti interpretaci, že dnešní interpretace uměleckých děl jsou namnoze pomstou intelektu na umění. Místo vykládání potřebujeme umění milovat. V umění je zajisté nějaké poznání, nějaká moudrost; jestli filozofie je, jak čteme u Platona, milováním moudrosti, patří tedy přemýšlení o umění spíše filozofii než vědě.“*¹²⁾

Můžeme říct, že Karpíškovo dílo je pro nás srozumitelné? Není na něm na jednu stranu nic, co by se nedalo pochopit. Navíc, myslím, že on sám chce být srozumitelným. Jeho malířský jazyk není triviální, ale je, až na pár výjimek, srozumitelný. Obrazy mají téma, nesou v sobě znak konkrétního, které lehce poznáme. Neobsahují pouhou imanenci, ale i transcendentno; přenášejí nás k úvahám nad určitou problematikou. Najdeme i výtvarné práce, které v sobě nesou něco, co bych nazval výtvarným příběhem, který odvíjí svůj děj před očima a odhaluje různé aspekty daného tématu. Co však zůstává stejné, co se ani vývojem nemění v tvorbě Jana Karpíška, nejsou proměny výtvarných způsobů a stylů, ale hlavně jeho neustálé tázání se svých obrazů, hledání, zkoumání předmětů, otázky po smyslu existence – ať člověka, rostlin, druhu hmyzu, existence barev a jejich pravýznam, smysl tvorby vůbec i smysl malování a důležitosti obrazů pro lidskou kulturu.

Umělec se snaží o metody, které by mu otevřely skutečnost ve vší její nepředvídatelnosti. Vytváří umělý návod, konstrukci, jejímž jediným smyslem je vyloučit možnost jakéhokoli záměru. Náhoda zde hraje systematickou roli. Zmizením příčinné souvislosti následuje stav, který není předurčen, nastupuje nezávisle. Vznikne situace bezdůvodná i bezúčelná. Během procesu těchto experimentů může nastat cokoliv, co nelze předvídat natož očekávat! Každé nastání je původní, vzniká samo ze sebe a jeho platnost spočívá plně jen v tom, že právě existuje. Člověk přestává se vměšovat do věcí

11) CHALUPECKÝ, J.: *Úděl umělce Duchampovské meditace*, Torst Praha 1998

12) tamtéž s.151

svou vůlí, imanentně tvořit záměr z určitého konceptu, ale objevuje nový svět, hraje si, stává se dítětem a sleduje reakce toho, „co to udělá“. Umění je tedy bezúčelnou *hrou*.¹³⁾

Obyčejné setkání na zahradě se může stát happeningem, neboť princip happeningu ve stručnosti znamená ozvláštnění situace. Je procesem tvorby i akčním uměním, integruje do společnosti. Prostřednictvím webových stránek a mediální komunikace se událost šíří a dozvídáme se o ní, že proběhla. Dá se tedy říci, že celý život a cokoli v něm se může stát estetickým faktem. Happening umí využít i nudy¹⁴⁾ jako estetického faktoru, ale akcentuje ji, upozorní na ní, musí být viděna. I takové banální malování na zahradě, celkem běžná činnost, může být uměleckým happeningem, nehledě k tomu, že malování vytváří další umělecké dílo uvnitř procesu *události*. Tvořit se dá na různých místech, samotné *ozvláštnění*¹⁵⁾ není jen pouhým vytržením jednotlivého ze souvislosti, ale nahlížení světa skrz určitý nový rámec, přidělení jiné kategorie a míry. Prostřednictvím akčního umění (happeningů) svět překračuje tyto hranice a fascinuje nás svou nesmírností.

V případě Karpíška umění nechybí, neboť on sám je jeho nositelem, středobodem, který ordinérní předměty, věci kolem sebe přetváří v určitém čase a prostoru v uměleckou hodnotu, na kterou upozorní příznačným názvem, tématem či akcentem. Nejedná se jen o obrazy, ale také o kreativní přístup, přemýšlení a samotný akt uměleckých výstav a své prezentace.

Uspořádání výstavy **Oheníhit**¹⁶⁾ v Galerii U Mloka při P-Centru, má další „neznámý a neplánovaný kontext. P- Centrum slouží k prevenci, léčbě a integraci osob ohrožených drogovou závislostí.“ Jan Karpíšek popisuje svou zkušenost s drogami a závislostí, v bouřlivém mladém období, kdy se formovaly základy jeho osobnosti a rysy osobitosti: „*V roce 2001 jsem se dostal za spolupůsobení přírodních halucinogenů a intenzivní meditační praxe do stavu neslučitelného se společenskými konvencemi, které e přičilo běžnému vnímání reality. Významným projevem mé tehdejší poruchy bylo rozdávání majetku a peněz a měla výrazný náboženský, spirituální rozměr. Prožíval jsem něco jako přítomnost Boží v každém projevu skutečnosti, v každém jevu i myšlence. Extáze se ovšem neprojevovala nějakým tichým spočíváním v sobě, ale ztrátou kontroly a uvědomování si hranice mezi magickým snem a skutečností. Domnívám se, že odborná lékařská zařízení, kterými jsem prošel, si s psychospirituální krizí (extází) jednoduše neví rady, lépe řečeno jakoby neexistovala jiná potřeba společnosti, než rychle a účinně vrátit vykolejeného poplatníka daně a konzumenta zpět do normálně fungující společnosti. Není třeba se ptát, není třeba mluvit, není třeba něco hlubinně řešit a poznat, stačí prášky a injekce. (...) Jsem nicméně rád, že mám podobné experimenty za sebou a prožívám své jáství v zázraku reality plně a již ne jako „blázen“.* Přemýšlím nad souvislostí bouřlivých zážitků a současným ztišeným přivrácením k zemi, zemitosti a podzemí.“¹⁷⁾ V těchto upřímných a pravdivých vyznáních Jana Karpíška pozoruji snad i základ vztahu k půdě, zemi a zahradě a poutání k materiálnímu podhoubí.

13) CHALUPECKÝ, J. Umění 1967, In: Cestou necestou.

14) Příklad například Spánek Andyho Warhola. Kamera zde sleduje šest hodin spícího člověka. Nebo film Empire, který trvá devět hodin, zaměřuje Empire State Building v New Yorku.

15) *CHALUPECKÝ, J. Happening a spol. In: Cestou necestou. *) Chalupecký byl výtvarný kritik a teoretik. Stýkal se s významnými malíři a básníky tehdejší doby, stál u zrodu Skupiny 42, jíž byl i teoretikem, organizoval výstavy u nás i v zahraničí, pět let vedl Špálovu galerii. Byl art-writer, který celý život se zabýval významem a smyslem umění a jeho přesahu.

16) Název výstavy Oheníhit pochází z kryptogramu z mobilního telefonu, který se náhle Janu Karpíškovi zjevil pro slovo *mignight*.

17) KARPÍŠEK, J.: Oheníhit – Freegan art of time paintings?, Galerie U Mloka při P-Centru, Olomouc, 21.10.2009

„Přál bych si dnes, abych byl býval tenkrát převezen na pracoviště podobné P-Centru v Olomouci a ne uzavřen několik měsíců v psychiatrickém „vězení“ utlumen silnou medikací.“¹⁸⁾ dodává po svých zkušenostech vyzrálý umělec.

Na této výstavě ukazoval svá velká plátna z výtvarných performancí z Klenové. Ilustrace do knih Václava Cílka o podzemních řekách pro mrtvé čtenáře. Deštěm zatápná vysychavá kaluž s přírodními pigmentovanými barvami z Rudice. „A u vchodu do podzemí sklepa, nitra galerie, hlídá Paní Svita, mírná chladná řek z lesů s rozevlátými kudrlinkami vlasů, malovaná červeným jílem rovněž z Rudice. Stojí na louce mezi rozkročenými stopami ležícího muže. Ty stopy patří mně a otiskly se v lednu v Blansku. Nemůžu na to zapomenout, bylo to skvělé, bydlet v obrovské městské galerii, když za okny byl zasněžený zámecký park a velké mrazy. Soustředit se jen na své malířské poslání, v klauzuře nového místa, a později poznávat nové lidi a starý klid... Vnikl tam i kostelík, vlastně „Střecha z pole“, což jsem si uvědomil kdesi na vsi, že místní postavili svatý stánek přiblížení se k nejvyššímu místu z materiálu, pocházejícího z pod jejich nohou, kde pěstují své obilí.“¹⁹⁾ Z celé výstavy je patrný pocit uzemnění, klesání, skleslosti, podvržení, sklepní nálada. Obří plátna času spojena se zaměřením na zemitost výstavy a sklepních prostorů, v níž se to akce odehrává, dává opět nové asociace pro vnímání. Výstava není pouhou přehlídkou tvorby, je organizovaným a promyšleným happeningem, tedy událostí, ve které záleží i na způsobu vnímání a pochopení propojených kontextů.

O nutnosti a naléhavosti této potřeby „dělat“ činnost, kterou mu dává jeho umělecká profese, hovořil již ve své rané studijní slohové práci na Fakultě výtvarných umění: „Potřebuji tuhle vůni, je to vzduch, bez kterého se nedá žít, je to přirozenost mého bytí v tomhle vesmíru a vím, že malováním se zvedá čerstvý vítr, který tento kyslík přináší.“²⁰⁾

Jak se nechává jeho mysl unášet do čím dál volnějších asociací svých plánů, řetězení myšlenek. Ještě před založením své zahrady v Soběšicích, píše v srpnu 2006, o tomto svém záměru. „A tak si třeba plánuju permakulturní zahradu, pozemek dostatečně velký a na dostatečně pěkném místě, který si jako úspěšný malíř koupím zdejme tomu dvacetosm velkých pláten o duchovní cestě a pošetlostech světa, tam si postavím malý domek z přírodních materiálů, z nepálené hlíny a presované slámy, ale konstrukce bude trémová, modřínové dřevo z nedalekého lesíka za potůčkem, jo nosná konstrukce trémová, samozřejmě kořenová čistička, napojení na IS už z dnešními poznatky starých technologií není potřeba, atelier tam bude dost velký a světlý, hlavně pak kolem se rozkládající nádherná trvale udržitelná a bezúdržbová zahrada, která zajistí samostatnost, někteří odborníci říkají, že stačí hektar, já budu hektar a půl, ještě kousek na symposia a přírodní rituály, oslavy a meditace, nebo radši dva, tři hektary, nakonec to koupím celý a nebudou jezdit auta a lidi se nebudou hádat, ale jen se svobodně potulovat projevem, který pomalu plyne k tepelné smrti, nebo snad ne?“²¹⁾ Nechává se unášet automatickým psaním, dává svobodu a volnost svým myšlenkám bez všech dbalostí pravidel a řádu. Ovšem i v této jeho fantazii nalezneme Kromě toho, že je Karpíšek malířem, tak je také člověkem. Tím byl ještě předtím, než začal malovat, studovat malbu. Karpíšek – člověk předznamenává pozdějšího Karpíška – malíře a performera.

18) KARPÍŠEK, J.: Oheníhit – Freegan art of time paintings?, Galerie U Mloka při P-Centru, Olomouc, 21.10.2009

19) tamtéž

20) KARPÍŠEK, J.: Slohová práce do oborového atelieru na téma „Co bych si přál v malbě“, Brno 2002

21) KARPÍŠEK, J.: K problematice prezentace výtvarného umělce z hlediska vlastní zkušenosti, Brno Lesná, 18.8.2006

3. Jardin Art Performance – permakulturní zahradničení jako druh performance.

Jan Karpíšek popisuje, jak získal svou současnou zahradu, jak se uspokojila jeho dlouhodobá potřeba mít i svůj prostor, svůj kus země. „Už mnoho let nedžapuji zaníceně mahámantru ani nevyhledávám změnu vědomí pomocí lysohlávek kopinatých, za to jsem se rozhodl realizovat nutkavou touhu přesunout konečně stromky, krčící se léta na balkoně paneláku, do volné půdy, na které bych si mohl také pěstovat vlastní bio zeleninu a ovoce a stvořit si svůj prostor pro styk s původními silami Země. V létě 2007 jsem koupil 902 čtverečních metrů země v Soběšicích, části Brna ležící na sever od sídliště Lesná, kam jsem se přistěhoval z CHKO Třeboňsko. Na internetu jsem dlouho hledal něco, co by bylo poblíž a nestálo milion. Jednu možnost jsem odmítnul a druhý pozemek, který jsem navštívil, už byl ten pravý. Zahradu dostalo v restituci, resp. V dědickém řízení po restituentovi sedm spolumajitelů, takže to bylo úplně jako v pohádce (nemyslím zrovna Sedmero krkavců). Na pozemku protéká Soběšický potok a v okolí je kromě zahrad s chatami a ohrad s koňmi především les. První návštěva byla jen krátká a mně se líbilo, že zde je mnoho vzrostlých stromů a keřů, které bohatě plodí několik let bez jakékoliv údržby, prostor byl celý zarostlý přes metr vysokými plevely a jeho pány byli hlavně ptáci a mravenci.“²²⁾

O původu potřeby zahradničit a vlastně i vztahu k zahradničení se nám také zmiňuje: „Moje babička měla nevelkou zahradu v zahrádkářské kolonii v Třešti asi od poloviny sedmdesátých let, takže jsem již od začátku svého radostného života měl možnost získat pěkný vztah ke kytičkám a rostlinkám a sáhnout si na syrovou hlínu, přímo poznat různé drobné živočichy a přirozené plynutí času v přírodě. Se vztahem k přírodě souvisí i rodinná houbařská tradice, prababička, děda i táta les vroucně milovali a „na huby“ mě brávali snad dřív, než jsem začal chodit. Když jsem v lese sám, mám dobrý pocit, cítím, že jsou poblíž. Zásadním způsobem mě také ovlivnila chalupa druhé babičky a dědy, v malé výsce Zlíčko u Hronova, v překrásném Jiráskově kraji, kam jsem jezdil na romantické letní prázdniny. Díky náhodám, které mě jako dítě přivedly k zájmu o východní spiritualitu a bojové umění jsem se také asi od dvanácti let staral o několik stromů v miskách a jakkoliv jsem na tvarování a omezování dřevin v průběhu času změnil názor, japonské zahrady a bonsaje mě stále silně fascinují. Později se přidaly další mocné vlivy, tendence a pozoruhodné jevy, které formovaly můj vztah k přírodě a zemědělství, budu jen stručně jmenovat: byt mých rodičů plný máminých pokojových květin, statek v Dlouhé Brtnici, patřící babiččině rodu.“²³⁾ Zdá se nutné uvést především, odkud pramení a kde klíčí jeho začátky, neboť to výrazným způsobem ovlivňuje pozdější zacházení s půdou, přístupy k zahradě a v tomto případě i k přírodě.

Jedna z důležitých a nezanedbatelných složek umění Jana Karpíška je právě *dokumentace*. Bez ní bychom nemohli vidět samotný proces tvorby, fázi vzniku, ale při nejlepším jen výsledný artefakt. Toto samozřejmě náš Jan Karpíšek ví, uvědomuje si to, zachází s tím podle svých představ a snaží se nám podle svého uvážení, zážitek - nebo alespoň informaci o průběhu tvorby, zprostředkovat. Každý vznikající artefakt má svůj vlastní příběh, který se píše od jeho začátku; je jeho historií, podmínkou zrodu. Ten příběh nás diváky zajímá, zvyšuje přitažlivost artefaktu, poučuje o vynalézavosti umělce, o tom, jak to dělá, jak je podnikavý, vynalézavý a pracovitý; o tom, jakou roli v časových a instrumentálních hodnotách svého vlastního života, hodlá svému koníčku či povolání zasvětit. Dozvídáme se z této *dokumentace*, jak mnoho si váží své práce; kolik proň umění znamená a co chce

22) In: <www.jankarpisek.cz/art-icles/biozahrada-brno-2008.html>

23) tamtéž

pro samotné tvoření a následné vytváření ze sebe obětovat.

Novější události vystavuje také na facebook a sociální sítě, lze i tohle považovat za virtuální happening svého druhu? Nekonáme i my ostatní, co se prezentujeme na internetu také určité sebestřednost a sebestylizaci? Mít své vlastní stránky se zaměřením na vlastní tvorbu, která je především vizuálního charakteru, je trochu něco jiného. Tvorba je zde přehledně dokumentována a okomentována. O webové stránky se Karpíšek vzorně stará, opravuje, inovuje. Půjdeme-li dál, připomenou nám funkční nástroj prezentace, vyvěšení informací tak slouží jako plakát, který sám o sobě je médiem. Co Karpíška odlišuje od ostatních malířů své kategorie, spočívá ve způsobu své prezentace, dovedném využití mediálních nástrojů.

Malířský génius Henri Matisse nemá hlavní úběžník ve svých obrazech. Jeho malba člověka obklopuje a ten se stává její součástí, obraz nemá počátek a konec, ztrácí se v nekonečnu. Ona bezperspektivnost ukazuje, že hlavním bodem a středem jsme my sami, co se na obraz díváme a rozhodli jsme se stát na chvíli jeho divákem. Zadáme-li se na některé Karpíškovy obrazy, odhalíme tajemství chybějícího hlavního úběžníku. Totéž lze aplikovat i na jeho dílo v biozahradě – není tam žádný úběžník, podle kterého svou kreativitu řídí, ale on sám je ústředním bodem, ze kterého vše plyne.

V současné době však mluvíme o události, která již proběhla. Představování kontinuálního vývoje, agrikulturního modelu se zaměřením na ekologii, mělo uzavřený časový rámec (od – do). „V sekci biozahrady je již nezveřejňuji, přišlo mi to nafouknuté a samoúčelné. Letos jsem na zahradě v Soběšicích postavil s bratrancem chatu. (...) Propojení tvorby a života s permakulturou a včelařstvím je naopak užší a těsnější“²⁴⁾

Proto nelze už nyní mluvit o jeho environmentálních zahradních performancích v současné době, neboť tento druh uměleckého vyjádření mu přerostl v něco velmi osobního a soukromého, navíc vezmeme-li v úvahu i fakt, že přestal své další kroky veřejně prezentovat. Období pocitu nutnosti sdělovat prožíval v době pořízení zahrady, medializování jeho počinů Českou televizí a také období zvýšeného dokumentování svých počinů.

Dílo trvá jen potud, pokud trvá jeho nehnotný význam, tedy pokud tu bude někdo, kdo bude tento význam chápat, chtít a potřebovat. „jsou to diváci, kdo dělá obrazy“ říkal Marcel Duchamp, kterého cituje J. Chaloupecký.²⁵⁾

Karpíšek dělal ve své době něco, jež si dokázalo získat své diváky. Bylo to ojedinělé, zvláštní a poutalo pozornost. Každého diváka, který třeba ani nechce být divákem, dráždí nějaké vábné ono, co nemůže poznat racionálním výkladem, na co nelze aplikovat nějaký vzorec.

Umělcovo soukromí je součástí jeho tajemství. Karpíšek poznal, že si na své zahradě vytvořil něco víc, než jen obraz sebe. Zahrada mu přerostla z nástroje sebevychování do existenční potřeby pro život. Pokud bychom dále viděli v jeho někdejších zahradních aktivitách permanentní umělecké dílo, pak ho lze opět srovnat s Marcelem Duchampem. Duchampova duchovní závěť mladým umělcům: „sestupte do neznámosti, aby nikdo nevěděl, co děláte!“²⁶⁾

24) osobní korespondence emailem s JK, 16.10.2013

25) CHALUPECKÝ, J.: *Úděl umělce Duchampovské meditace*, Torst Praha 1998

26) DUCHAMP, M.: *L'oeuvre de Marcel Duchamp*, Musée National

Ten odmítl sociální statut umělce, zůstával chudý a o uplatnění a uznání přestal dbát a bránil se mu, stejně jako akademickým poctám. Tvrdí, že umělec v našem věku musí jít do podzemí, do ilegality, do neznámosti. Chce-li se obhájit, nemůže než se dovolávat té své neshody s dnešní společností. V tom jediném může spočívat význam jeho práce.

Na druhou stranu nemůžeme si myslet, že by Karpíšek do budoucna chtěl jít do neznámosti, nebo do uměleckého utajení nesrozumitelných šifer nebo celkově do ilegálního tvoření.

V první zkušenosti je svět pro člověka živou přítomností. Není tu vlastně ještě subjekt a objekt, jsou tu dva subjekty či přesněji řečeno dvě subjektivity a ne proti sobě, nýbrž pospolu. Objekt má vždy hranic; jeden objekt vůči druhému a soubor vši objektivit vůči subjektu: to je, co je činí objekty a objektivitou. Subjekt je naproti tomu vždy bez hranic; rozprostírá se, aniž se dá říci až kam, jako je lokalizován, aniž se dá určit nějaké jeho centrum. Ve styku dvou subjektivit, ať jsou to dva lidé nebo člověka jeho živý vesmír, rozhoduje právě tato necentrovánost a bezhraničnost. Nemajíce hranic, nemohou se dotýkat navzájem ani svými okraji; a nemajíce středu, stýkají se v celé své intenzitě, celou svou plností. Náboženství začíná tam, kde člověk objeví za tím vším zjevováním živého vesmíru souvislost a vyvodí si z ní existenci setrvalého duchovního působitele. Čím je náboženství mocnější tím je strnulější a méně schopno uchovávat formy zbožného chování. Z náboženství víry, naděje a lásky se měnilo na náboženství krutosti, násilí a zoufalství.

Karpíškovo zahradní umění nemá a nebude mít konce. Jak se jednou pro ně rozhodl a byl jím lapen, nepřestane s neustálým dotvářením svého zahradního díla. Na jeho zahradě bude pokaždé něco k vylepšení, změnění a lepšímu *fungování* onoho přírodního mechanismu. Na jedné straně sice příroda pracuje za něj, mnohé si za pomoci přirozených cyklů obdělá sama, avšak v některých situacích není plně s vůlí člověkovy vize. Zde musí opět zasáhnout člověk-umělec a pomoci těmto mechanismům tam, kde by měly být, aby nedošlo k záhubě jednoho druhu a přemnožení toho druhého. To je asi nejdůležitější moment, nevyváženost, zplanění rostlin, disharmonie, chaos, ztráta kontroly nad ‚svou‘ oblastí, kdy ruka umělcova v pravý čas zasáhne do díla.

Karpíškova zahrada jako artefakt nemá konce, je to trvalá práce, úsilí, umělecké dílo, které není nikdy ukončeno. Trvalý zápas za hotovost a dokončenost nikdy neskončí; jakmile dodělá jednu část, živé mechanismy přírody zapůsobí občas negativní snahou a hrozí zaplavení celé zahrady jedním druhem. „*Je jedním z tajemství přírody, proč z nejlepšího travního semínka roste nejbujnější a nejježatější bejlí; snad by se mělo zasívat semínko plevelu, aby z něho vypučel pěkný trávnik.*“²⁷⁾

Karpíšek je svého druhu správcem svého území, který nesmí postrádat nadhled nad každým kouskem tvůrčího prostoru – ať se jedná o malířské plátno nebo půdu k obdělávání. On uznává nárok přírodnin na svobodný růst a život a jeho zásahy se omezují jen na nezbytně nutné kroky. Samotný fakt, že rostliny samy rostou, zelenají, kvetou a uzrávají, je jejich bytostný jev; usnadňuje zahradníkovi práci, nemusí růst za ně.

Zahrada slouží k mnoha podobnostem. Samotné budování zahrad má velmi prastarou tradici, městské zahrady, zámecké parky, sady, vinice, chmelnice, obory. Vezmeme-li v úvahu ještě i to, co všechno může být zahradou. Celý svět může být zahradou, přijmeme-li tuto tezi. Je v tom i kus hrdosti na svůj vlastní kousek *země*.

27) ČAPEK, K.: Zahradníkův rok, Borový, Praha 1947

Jan Karpíšek se nechával volně inspirovat také japonskými prvky; má v oblibě japonské verše ‚haiku‘, jeho poetické, krátké lyrické texty, podobné deníkovým záznamům, nad tím co na zahradě vidí, prožívá a dělá, se trochu nesměle dají přirovnat k těmto básnickým druhům. (více viz v příloze) Nemohl ve svém tvoření taktéž přejít učení a teorii Masanobu Fukuoky.²⁸⁾ Mezi přiznané další inspirační zdroje patří ekologie, globální oteplování, původní venkov, ochrana původních druhů a chráněných živočichů, problematika odpadu, japonské zahrady, nauky přírodních národů, mytologie.

Jeho promluvy a komentáře nad uplynulými činnostmi a plány do budoucna připomínají fejetonistické vyprávění Karla Čapka v knížce Zahradníkův rok.

Karel Čapek píše rovněž svůj Zahradníkův rok jako vyznání se ze své lásky k přírodě, vášni ke kousku své země a svých květů a plodů. Kde však vzniká tato touha a vztah k zahradám? Jan Karpíšek v jednom z rozhovorů uvedl, že kouzlo zahrady poznal již ve svém dětství u babičky, pak několik let nemohl mít vlastní zahradu, žil v odloučení s tímto médiem, následně poznáváním přírody na různých malířských srazech a setkáních, které se konaly povětšinou také v přírodě nebo v blízkosti přírody. *„Dokud jsem byl malý, měl jsem k otecké zahradě poměr vzpurný, ba i škodolibý, protože jsem měl zakázáno šlapat po záhonech a trhat nezralé ovoce. Podobně Adam měl v Zahradě Ráje zapovězeno šlapat po rabátkách a trhat ovoce Stromu Poznání, protože nebylo ještě zralé; jenže – stejně jako my děti – si natrhal nezralého ovoce a následkem toho byl z ráje vyhnán; od té doby je a vždy bude ovoce Stromu Poznání nezralé.“*²⁹⁾

V rokokové době 1783 – 1786 byla vystavěna v areálu Versailles malá vesnička ‚Hameau‘ o dvanácti domech, kde královna **Marie Antoinetta** realizovala své představy o ideálním životě na venkově. Mlela zde svou mouku, pěstovala zeleninu, rybařila u jezírka. Šlo spíše o manýru znuděné šlechty než o umění v pravém slova smyslu; pěstovala se zde idea původnosti, čistoty, neposkvrněnosti. Královna milovala pastýřské idyly, které obdivovala v hrách předvedených na jevišti, sama toto vidění přenášela do skutečnosti a přehrávala znovu pro sebe v reálných kulisách této romantické uměle idylizované vísce. Její představy o pastýřské idyle neměly dlouhého trvání, za tři roky ji i její život přerušila velká revoluce (1789). Byl tohle jeden z posledních spektakulárních jevů francouzské královny 18.století, která rozverným a nákladným životem prošla bohatou škálou okázalých zábav, pompézních slavností, divadelních, hudebních podívaných, plesů i mileneckých dostaveníček. Možná právě proto, že měla bezpočtu možností, jak trávit čas, rozhodla se trávit ho drobnou fyzickou prací

28) Masanobu Fukuoka, japonský přírodní vědec, zemědělský filozof, propagující ‚natural farming‘ bez používání obvyklých suplementů, jež ‚pomáhají‘ přírodě zvýšit výkon.

29) ČAPEK, K.: Zahradníkův rok, Borový, Praha 1947

„Každý pěstitel se dušuje, že má na své zahradě docela špatnou půdu, že nemrví, nezalévá ani na zimu nepřikrývá; patrně tím chce říci, že jeho květiny tak dobře rostou z pouhé náklonnosti k němu. Něco na tom je; v zahradnictví musí mít člověk šťastnou ruku nebo takovou jakousi vyšší milost. Pravý zahradník může jen tak vpíchnout do země kus listu, a ona mu z toho vyroste kterákoliv kytká...“ (s.114)

„Člověk se skutečně nestará, po čem šlape; žene se někam jako blázen a nanejvýš kouká, jaká jsou tuhle nahoře krásná oblaka nebo tamhle vzadu krásný horizont nebo krásné modré hory; ale nepodívá se pod své nohy, aby řekl a pochválil, že tu je krásná půda.“

„My, zahradníci, žijeme jaksí do budoucna; kvetou li nám růže, myslíme na to, že příští rok nám pokvetou ještě líp; a za nějakých deset let bude z tohohle smrčku strom.“ dodává Karel Čapek.

ve své selance, uskutečňovat zdánlivě banální, nepotřebnou činností běžných lidí sen o kráse venkova, jeho nepokřivenosti, nezkaženosti a kráse nedotknutelného venkova. Jednalo se ale o umělé kulisy, hračku pro královnu, zcela pohlcenou počítáním úrody svých vypěstovaných artyčoků, cibule, mrkve a kapusty. Toto se odehrávalo v prostředí zámku Malý Trianon, který byl součástí někdejší bažinaté vesnice, která byla vypleněna pro účely takových královských zábav. Ačkoliv mnoho lidí tehdejší Francie žilo podobným způsobem, jaký Marie Antoinetta předehrávala na své zahrádce, bylo daleko více těch, pro něž byla i taková vypěstovaná sklizeň nedostupná a vzácná. Ještě víc bylo těch, kterým denně kručelo v žaludku, hlad a zima nahrazovaly denní chléb. Královský dvůr neměl tolik možností, jakým bohatství byl schopen disponovat. Není divu, že zábavou se stala nápodoba obyčejného života, jaký vedl kdekjaký provensálský rolník či gaskoňský zelinář. Samotná vesnička „Hameau“ nemá svou členitostí daleko k japonským zahradám; najdeme i zde zurčící vodu, stromy, kameny, malé travnaté loučky, plodinové záhony, sýpky, altány, stodoly, sady, meliorační příkopy i rybníčky s kachnami. Fauna i flora zde žijí v harmonii a symbióze, kolorit doplňují studna, povozy, holubníky, dvorky, můstky, lávky, mlýnské kolo, ploty, hrazení, brány. Vesnička, či spíše osada sloužila jako odpočinkové místo, sídlo volného času, obdoba našich současných chat, chalup a vesnických staveb. Těžko soudit, zda se tu také žilo doopravdy, nebo sloužila jen svému „jako“ životu. Přirovnat ji můžeme ke skanzenu lidové tvořivosti, za kulturní památku, která jako ostrůvek a pomník nezkaženosti přírody, který ne s tímto úmyslem postavila Marie Antoinetta, přetrvávala do dnešní civilizace, nebo ji lze připodobnit ke zbytkům pokryteckého divadla, nevěrohodnosti, dobové rozmařilosti, specifickému druhu potěmkinovských vesniček a falešné či mylné představě šlechty o venkovském životě. Historický význam, ať v jakémkoli smyslu, zůstává dnes nezměněn ve svých nevyčíslitelných hodnotách.

Jan Karpíšek alespoň ve svém zahradnickém a včelařském umění zůstává celoživotním umělcem typu Marcela Duchampa, který na svých největších projektech (Velké sklo, Je-li dáno...) pracoval celý život, a nikdy je nedokončil; a vždy nacházel za pouhým umným šálením a povrchem i nějaký hlubší smysl. Ten nachází i Jan Karpíšek ve své tvorbě, neboť ví, že se může skrývat za každým počinem. Vlastní fantazie a imaginace je hlavním popudem k hledání hlubokomyslnosti.

Přátelské vztahy s dr. Václavem Cílkem udržuje Karpíšek skrz lásku k přírodním jevům, náklonnosti k zaznamenávání přírodních úkazů, hledání důkazu věčnosti přírody a jejího smyslu pro kreativitu. Karpíšek ilustroval knihy Václava Cílka (Orfeus/Kniha podzemních řek; Tři svíce za budoucnost). Jeho zahradní umění je zaznamenáno v krátkém filmu Jolany Matějkové *Ekoprůkopníci*, který natočila Česká televize (2008). Zde Karpíšek promlouvá jen několik slov a objevuje se opět při činnosti. Jeho slova, jako obvykle (např. na záznamech z výstav, při malování), jsou stručná, jednoznačná, bez zbytečných slov a rozvádění. Více se soustředí na to, aby promlouvala jeho činnost, dílo a následný artefakt. Není hercem v pravém slova smyslu, nehraje sebe formou reprezentace. Je aktérem ve smyslu služebnosti tématu, akce, performance. Nepředvádí své ego, nepoutá pozornost na svou osobu zbytečně, pokud nemá, co říct. Jazyk jeho sdělení je v činnosti, v předvedení přesahu, nikoli ve slovech a prezentaci. Díla hovoří sama za sebe, a tak autor nechce smazávat významy, které namaloval a přetírat je těmi slovními. Pokud představuje své obrazy, hovoří krátce a s pauzami, dává čas svým divákům na vjem a soustředění pozornosti na daný jev. *„Velmi jsem vítal, když chodily do galerie školní družiny a paní učitelky s dětmi místo hodin výtvarné výchovy nebo dokonce optiky. Nepodceňoval jsem ani trochu ty nejmladší, nejobteřvenější z nich a vykládal rovnou svoje náměty a*

ideje ke každému obrazu tak, jak se artikulovaly mně samotnému.“³⁰⁾ Dělá to proto, že chce, aby si lidé našli čas na prohlídku těch konkrétních děl, pozastavili se a nechali alespoň krátce obraz na sebe působit. Změnili své prvotní dojmy na malby a přistoupili na komunikaci s obrazem.

„Nejsem freegan, i když nemám auto, ale mám biozahrádku a recykluju, jenže pořád toho kupuju moc, i když vybírám obezřetně. Sotva stačím reflektovat, jako zanechávám stopu a jak moc se účastním na systému, který není trvale udržitelný a který škodí. Využívá lidské nenasycenosti, dočasného nadbytku levné energie a víry, že každý může mít všechno. Chci se vymanit a to co nejrozměnněji. Myslím, že šetrnost se bude čím dál víc dostávat do popředí zájmu rozumných lidí. V tom mi již dneska září vzory starých včelařů, šetrných pragmatiků. Možná, že ještě než skutečně přijde ropný zlom a nastane soumrak peněz, jak o něm píše třeba John Michael Greer, budou lidé blíže freeganství, sobě i Zemi.“³¹⁾

Lze namítnout, že zahradní umění v Karpíškově pojetí má rysy **biedermeieru** - soukromého skromného provozování včelstev a originálních metod pěstování rostlin a půdy; možná i únik z veřejného života ke klidu domova. Ale dá se dnes umění provozovat jinde než v klidu malých uměleckých komunit, spřízněných duší a rodin umělců? Pokud existuje nějaké velké umění, které spojuje širší společnost, tvoří obecné uvědomění a kulturní povědomost o svých vizích, tak je obvykle následováno a brzy poté zkomoleno v prodejný, levný, masově rozšířený kýč.

3.1 Malíř včelařem

S jeho zálibou v zahradách souvisí i **včelařství**, které aktivně začal provozovat. *„přivezl jsem si v létě 2009 na svou zahradu tři produktivní včelstva od místního včelaře. Ten prostor rázem jako by byl korunován, získal nový smysl, když v jeho koutě pulsuje život tak zajímavého společenstva.“³²⁾ Jestliže snad své zahradní umění prezentuje na fotografiích, poznámkách a komentářích, kde se věnuje vývoji svého ekosystému, pak včelařství je záležitostí více cyklickou a odbornou. Včelaření není tolik rozšířeno mezi lidmi, zdaleka ne každý má kladný vztah ke včelám, a málokdo aktivnímu včelaření rozumí. Karpíšek našel způsob, jak prezentovat i tuto činnost, promítnout ji do uměleckého vyjádření a hlavně najít způsob, jak tuto aktivitu, která je pro něj neméně důležitá než ostatní, vyjádřit coby součást své tvořivé povahy. Na jedno z pláten umístěných přímo ve včelích rojích nechal včelám možnost uměleckého projevu. *„Plátýnko bylo surové, napnuté na rámeček, vloženo do včelstva, aby včely začaly „malovat“ první. Reagovaly na plátno vykousáváním a jemným propisovým povlakem. Vzniklé tvary jsem okomentoval akvarelem a v půli procesu ho zde vystavil. Plánuju ho ještě povoskovat a znovu předložit včelám. Střídání včel a malíře v tvorbě může probíhat vícekrát.“³³⁾ Karpíškův med je vyhlášený v okolí Soběšic; tato činnost se stává prostředníkem v komunikaci a příležitost k setkávání. *„Postupně se chystám počet včelstev dále rozšiřovat a rád bych se dokonce v budoucnu prodejem medu částečně živil. Je to ideální naturálie, která se dá několik let snadno skladovat a po které je vždy velká poptávka.“³⁴⁾ Propojuje příjemné s užitečným, umělecké s živým a životným. *„Včelstev má 11, donesly skoro 300 kilo medu, a zvlášť ten melecitózni je letošní specialita, chutná jako zralé fíky.“³⁵⁾****

30) KARPÍŠEK,J.: Oheníhit – Freegan art of time paintings?, Galerie U Mloka při P-Centru, Olomouc, 21.10.2009

31) tamtéž

32) KARPÍŠEK, J: Včely a zazen, 9.1.2012

33) KARPÍŠEK,J.: Redukované abstraktní a přírodní obrazy, autorský komentář k výstavě (zdola po schodech nahoru) Brno, Kamenná 30.5.30.6. 2011

34) tamtéž

35) osobní korespondence emailem od JK, 16.10.2013

Pro vytváření včelích obrazů nezpracovává i zbytky plástů, přebytečná plátina, nepoužitelný odpad z úlů, ale samotný vosk, který v tomto ojedinělém případě tvoří celou plochu tmavě žlutého až béžového základu. „Včera jsem zalil voskem od vlastních včel pecičky třešní/mirabelek vykousané drobnými hlodavci, které jsem našel na zahradě. Sestavil jsem je do dvou soustředných kruhů, ve vnějším jsou pecičky orientované výkusem dovnitř, ve vnitřním kruhu dírkou ven. Je to symbolika obalu, kabátu, oddělujícího vnitřní a vnější, de facto jen imaginárně, něco co ve skutečnosti oddělného není, to jen teď moje velké téma.“³⁶⁾ Celý obraz je zasazen v dřevěném rámu a působí harmonicky a barevně vyváženě, ruralisticky s nádechem viditelné ‚hand-made‘ hodnoty. Obraz tohoto formátu vytvořil Karpíšek dosud jen jeden. Avšak zmíněné téma zpracoval i formou malovaného obrazu, a sice člověka zabaleného v zeleném kabátu, vedle něhož leží schoulený pes.

4. Role náhody ve výtvarném happeningu

Umění prezentace v ateliéru Tomáše Rullera znamená „*esenciální prostředek současného umění navazující na happeningy, události, performance a aktivismus, hraniční forma výtvarného a dramatického umění, zaměřená přímo na tvůrčí čin v časoprostorové situaci, ve skutečném čase a přirozeném prostředí, intermediální projev propojující některé tradiční postupy divadelní taneční, hudební, literární, výtvarné i architektonické, v současném vztahu akce – prostředí zahrnující nové komunikační technologie, vedoucí přes medializaci k mediaci, integrující virtualitu.*“³⁷⁾ Techniky umění prezentace rozvíjejí schopnosti kombinovat a integrovat nejrůznější prostředky v jednoduše umělecké dílo. Osvojené metody pak vedou umělce „od senzace přes imaginaci a inspiraci až k intuici“. Ovládnutí technik prezentace umožňují k osahání schopností kreativního zasahování do skutečnosti, pozorování hranice iluze a reality, umělecké techniky a vlastního tvoření, tělesného ztvárnění artefaktu a vznik duchovního přesahu. V uměleckém ztvárnění se umělec smí odvážit čerpat ze všeobecných souvislostí, znalostních přesahů – filozofických, ekologických, ekonomických, rozvíjet vlastní tvůrčí přístupy. „*Interdisciplinární výzkum situace člověka v mnohorozměrnosti prostředí od fyzického přes mentální (emocionální, racionální i spirituální), až po sociální a kulturní vazby a interakce v informačním a ideovém prostoru, kde je protagonista nejen účastníkem, ale i spoluautorem proměn fungujících na protagonista na principu zpětné vazby.*“³⁸⁾

Performer jedná sám za sebe, ze sebe tvoří a představuje svoji vlastní roli, v dané situaci nese kůži na trh, bezprostředně se angažuje i v sociálních vztazích a za své jednání je plně sám zodpovědný. Přímou zasahuje do reality dění (v skutku uskutečňuje skutečnost), nepotřebuje vytvářet iluze, popisovat, vyprávět příběhy, ale reálnou akci modeluje situace a děje.

Performance je tedy ta (základní) část *herectví*, kdy skutečná osobnost předstupuje před diváka/publikum a v reálném čase na skutečném místě přirozeně rozvíjí situaci – „scénu“. Performance je tedy ta část scénografie, kde situace – „scéna“ vzniká z místa, rozvíjí se akcí v prostoru a interaktivně se rozprostírá v prostředí. Taková „scénografie“ nepotřebuje kulisy (stačí místo samo o sobě), nepotřebuje rekvizity (může využít jakýkoli předmět), není závislá na textu, scénáři, partituře, choreografii, protože užívá přímou řeč, přirozené zvuky, gesta a pohyb.

36) osobní korespondence emailem od JK, 16.10.2013

37) RULLER, T.: Prezentace/situace – akce, studijní brožura Ateliéru performance

38) tamtéž

Vztah mezi divadlem a výtvarným uměním lze tedy spatřovat v herectví a scénografii, zacházení se sebou a výtvarnou modelací prostředí okolo sebe.

Každé představení staví na pozornosti k formování pole v inertním mezi-prostoru (prázdnou) a mezi-čase (tichu), vytváření klimatu podmiňující indukci. Performance je v jazykovém smyslu nekomunikativní, zaujímá místo ještě před jazykem; je pojetím bytí, uměním postoje a přístupu. Hra beze slov ontologickými doteky, s tím, co se mění a trvá. Performance postuluje hodnoty v dialogu spolu-práce: Pozornost jako mezioborový princip tvorby, Otevřenost jako potenci přijímání a dávání, Soustředěnost jako způsob sebepoznávání a sebenalézání uvnitř i vně. Performance překračuje kulturní hranice zvoleným vztahem součinnosti dvou individualit, z níž ani jedna si ničeho nepřivlastňuje, nýbrž v *dialogu* se sobě navzájem odevzdávají a tvoří soustředěné spolu-bytí, analogický model sociálního po-rozumění. Tu pak je performance uměním v životě. Otevřený dialog, který by měla každá slušná performance vyvolat, předpokládá komunikaci založenou na pozornosti, sociálních vazbách a síťové kultuře. (náměty a nápady těm je Jan Karpíšek stále přístupný a otevřený).

Samotná situace je otevřená. Možná čekající na náhodu a její sehranou roli. Vše je možné, a tak jsou záchytnými body performance gesta a vztahy a tvarovanou formou atmosféra. Oč tu jde, je hra s proměňující se životní energií. Umění v skutku. Účinkující nejednají jako skupina a nepracují podle scénáře, nevyprávějí společný příběh. Každý přináší svůj osobní vklad s vědomím sounáležitosti. Spolu-práce probíhá v reálném čase a prostoru, mezi historií a budoucností, napříč kulturami i hranicemi. (vzájemná inspirace u zahradního umění i v malbě obrazů). Budoucnost je tu otevřená.

Každého performerera musí zajímat skutečnost, tedy co, jak a proč se děje, „*skutečnost uskutečňovaná v skutku, sestávající ze světla, zažívaná jako osvícený svět.*“³⁹⁾ Spatřovaná jako životní energie zračící se v rozzářených očích, energie tvoření spolu-sdílená v tvůrčím aktu a projev pozornosti odpovídající vědomí. Vyjádřitelná představa- zobrazení, přítomně se objevující v akci (v konkrétním místě) tváří v tvář aktu (uvádějícímu se činem), poskytující se jako dar. (ukázky vlastní práce prezentované na webu, komentáře ke svým obrazům na výstavách, ukázky svých vypěstovaných plodů ze zahrady i svých vlastních dětí).

Tomáš Ruller nazývá tento druh umění vzhledem k prostupující performativitě novější a trochu odlišnější výraz - umění prezentace, protože je „*zaměřené na podstatu tvůrčího činu. Prolíná všemi formami současného uměleckého projevu. Aktuální performativita se vyjadřuje jakýmikoli médii. Od akcí individuálního uvědomování, přes tělo i nové technologie, až k sociálním interakcím a environmentálnímu aktivismu.*“⁴⁰⁾

Komplexnější systém symbiózy života a umění vyznával i zakladatel antroposofie Rudolf Steiner. Umění mu, stejně jako dalším uměleckým druhům přerostlo do samotného běžného života, ten byl již bez uměleckého tvoření nepředstavitelný. Umělecká kreativita prorůstala jednotlivými akcemi životních cest. (Allan Kaprow – Splývání umění a života). Místo tvoří energii, náboj, který nese silové pole, jež přichodí vtahuje (nebo odpuzuje). Je formou výzvy, která vede k překonání distance a ke vstupu do otevírajícího se prostoru, hmotného, ale zároveň i prostoru mysli a prostoru duchovního. Nabývá smyslu akcí, obřadem postaveným na událostech, v němž jednají namísto jazyka gesta, vztahy a činy. Je naplněné teprve přímou účastí, protože tu jde vždy spíš o sdílení než o sdělování.

39) RULLER, T.: Prezentace/situace – akce, studijní brožura Atelieru performance

40) tamtéž

Událost náš život v pravém slova smyslu zakládá, přichází s vědomím pomíjivosti, doprovázeným dobrodružstvím přeměny, radostí ze hry a údivem z náhody. Artefakt (zahradní umění) přestává být zastavením, ožívá v čase jako otevřený proces, v němž jde o přechod jednoho v druhé.

4.1 Výtvarné happeniny

K performancím sám Karpíšek uvádí: „*Často mi jako malíři, který usiluje něco sdělovat a komunikovat, chyběla bezprostřední silná odezva od diváků. Chtěl jsem cítit kontakt a zpětnou vazbu, být viděn a vidět. Nestačilo mi zpívat (resp. spíše jaksí mňoukat) a bubnovat na fakultním večírku, oblečený jen v upnutých dámských šatech červené barvy, ačkoliv se to tenkrát setkalo s velkým ohlasem, ale směle dávat to, co jsem zvyklý dávat v obrazech – to nejdůležitější a nejzajímavější, co zrovna zažívám, převážně z oblasti spirituální.*“ Na jiném místě vyjadřuje určitou obavu a doslova píše: „*Jakobych se bál na té nové půdě, na půdě performance, přidržel jsem se ještě známého – média malby, anebo mi to možná jen přišlo přirozené, aby z konkrétní akce vznikl také určitý hmatatelný artefakt.*“ Pak ale přestane váhat, uvědomí si své pevné místo, jistotu, kterou jednou nabyt ve svém malování a s otevřeným koncem konstatuje: „*Od určité chvíle jakoby tato extrovertní tendence zase utichla, ale kdo ví, možná někdy opět dostane prostor se projevit...*“⁴¹⁾

4.2 Skupina Punkwa

Členem umělecké skupiny Punkwa byl v období únor 2005 - 10.1. 2009.

Výstava s prvky happeningu (5.1.2009) se konala po příjezdu do Blanska, kde v místní galerii měla skupina Punkwa. Byla pozvána veřejnost, aby mohli lidé opět pozorovat samotný zrod obrazů. Na programu zde byl i projekt „Každý s každým“ společné malování ve dvojicích a program o přírodních pigmentech spolu s geologem Václavem Cílkem. „*Užíval jsem si první dny, večery a noci, kdy jsem většinu času sám v rozlehlé budově věnoval jen obrazům a základním životním potřebám. Pokrok na plátnech mě, coby výtvarníka čtvrtý rok po vysoké škole zaměstnaného i IBM jako IT specialista, přesvědčil, že je možné udělat dost práce, aby byla šance se uměním uživit. Především to ale byl nádherný návrat ke svému vnitřnímu světu, nevyrušovaný laciným rozptýlením, elektrosmogem, reklamou. Po zkušenosti ticha se člověk začne jinak dívat na neustálý příval popichování vynucující si pozornost nebo přinejmenším se vkrádající do našeho podvědomí a snů, našeptávající do tichého privátního přemýšlení*“⁴²⁾

Skupina Punkwa se setkala na výstavě s názvem Smečka netopýrů. Když přijel i Lukáš Karbus, další s aktérů malířské dílny „všechno se jeho příjezdem dost proměnilo a také jsem si uvědomil, jak na nás chvílemi padala tíha dvojice, kdy jsme byli odkázáni jen jeden na druhého. Paradoxně nejhůř jsem se ale cítil, když se splnilo mé přání a představa a dorazili další. Stezky některých z nás se liší nesmiřitelnou měrou a tak se různorodost, která se kdysi snad zdála být silnou stránkou sdružení majícího styčný bod v osobě Martina Mainera, který nás na brněnské FaVU všechny učil, ukázala jako nesnesitelná. Ovšem přineslo to mnohé nečekané zkušenosti. Noc před sobotní vernisáží byla vysloveně dramatická.“ Jeden z výtvarníků se nepohodl s místním kurátorem výstavy. „*Přetekla číše trpělivosti s až antagonisticky odlišným přístupem k práci, vzal do ruky sprej a vzdorovitě vynesl svůj protest přes své obrazy letadel na igelitech i okolní zdi galerie a byl po následné výměně invektiv*

41) In: <www.jankarpisek.cz/czech/perc.html>

42) KARPÍŠEK, J.: Dovolená v Blansku, Brno 26.1.2009)

panem doktorem vyhnán na krutý mráz.“ Karpíšek to dále hodnotí slovy: „*Ten dětinský počín si říkal o navrácení svobody, které si v anarchistické skupině hluboce cení a kterou ctí a již mu dosud nezvyklá role kurátora usurpovala a v tom byla svým způsobem heroická a možná i vznešená. (...) Díky takovým konfrontacím se učíme přijímat sami sebe, vidět dříve nejasné determinace své osobnosti, které visí v nezčehém vědomí jako linie vymezující jen jednu dobře pochopitelnou a obhajitelnou polohu vedle jiné.*“⁴³⁾ Po uvědomění rozdílnosti a zároveň neslučitelnosti uměleckých názorů, především velká rozdílnost pohledů na tvorbu se rozhodl Jan Karpíšek spolu s Lukášem Karbusem skupinu opustit. Podle řeky Svitavy, která je blíže Brnu a křižuje se u Blanska s ponurou říčkou Pukvou, nazvali oba umělci nově založenou skupinu Svitava s nádechem nadcházejícího ‚svitu‘.

„Ohleduplnost a zájem o názor druhých, přirozená potřeba komunikace a bytí spolu nikoli vedle sebe, to je způsob, jakým pojímat smečku.“⁴⁴⁾

Často kromě spirituálního zaměření si všímají výtvarní kritici inspirací erotismem. Mně samotnému erotické výjevy na Karpíškových plátnech připomínají raná období rakouského malíře začátku 20.století Egon Schieleho. Podobně jako Schiele znázorňuje přirozenost a nahotu v prostředí přirozeném i fantastickém. Hovoříme-li o figurativním umění, tak je Karpíškova tvorba zaměřena na jednoduchost linií, nadreálné a částečně nahodilé črty, inspirované v 60. letech a začátcích post-moderny a někdy i reklamní plakátové inspirace.

4.3 Tělo jako pozemská zahrada utrpení

Závan středověkého uvažování o těle nalezneme v plakátu k výstavě „Tělo jako pozemská zahrada utrpení“, ⁴⁵⁾konající se v Plzni (Nádraží Jižní Předměstí, 22.4. -5.5. 2012). Vystavovali tu jeho kolegové na určité téma, Jan Karpíšek tu měl dva obrazy. Arunčala (2008), Tři muži (2011). Oba obrazy vystihují, kromě tématu výstavy – těla, duchovní zacházení s tělem, meditaci skrze tělo, které zřejmě poukazuje na jednu z cest, jak pozemsky netrpět.

Obrazy jsou nejasné a nic nevysvětlují ani neusnadňují. Požadují od diváka vnitřní prožitek, jehož intenzita je už zkušeností mimo obrazovou, protože jen podle pocítování vlastních vztahů s jinými lidmi, vidí člověka své tělo a přírodu, jako nádhernou a darující nebo naopak jako zrůdu, která ničí.

4.4 Symposium výtvarných akademií v Klenové

Na symposiu výtvarných akademií v Klenové, kde si mohl vyzkoušet v učednických létech zaznamenávání otisků sebe na různé materiály s využitím pigmentů a otisků přírody. Velká plátna měla rozměr (150x200cm). Všechny akce měly zadání ‚Plynutí času‘. Malba na perský koberec a obtisk na druhou půli téhož materiálu; výsledek byla zrcadlová kopie téhož namalovaného útvaru.

Házecí akce, kdy se s určité vzdálenosti hází přírodní materiál (hlína, kousky dřeva ze země, kameny) na šikmo postavené obdélníkové bílé plátno. Výsledný dojem dává různě velké kaňky černé barvy, které mají určitý sklon a směr, autor je nazval „Průlety okamžiku“.

43) KARPÍŠEK,J.: Dovolená v Blansku, Brno 26.1.2009

44) tamtéž

45) Tématem samotné výstavy byl člověk a jeho tělo, pojaté jako příroda (zahrada, les), kde se spojuje krása s ošklivostí, život (růst, vznik) se smrtí (zánikem), sexualita a lidské vztahy se samotou a utrpením. Tyto světy existují podle stejných zákonů vedle sebe.

Malba deště, ve které nanáší rezavé a rez uvolňující předměty různé velikosti a tvaru na horizontálně umístěné bílé plátno většího rozměru v přírodě. Tento pokus měl zřejmě za cíl prozkoumat i kyselost dešťů. Jednalo se o temporální projekt, kdy po dobu jednoho týdne se nechala působit vzdušná vlhkost a srážky na výsledné dílo. Kromě časového omezení šlo o (polo)řízený pokus, kdy hlavní úlohu sehrála příroda pod rukou a dozorem člověka. Přírodní pigmenty (rez) se vpíjela a propouštěla na plátno, a tak vytvářela určité obrazce. Výsledek se celkem zdařil, zřejmě opravdu šlo o kyselý déšť. Podtitul názvu byl ‚Týden‘. Podobný výtvarný happening vytvářel Jan Karpíšek i v Chebu o rok dříve před tímto pokusem v říjnu roku 2003. Performance se nazývala „Plynutí času“, uskutečnila se v pátek 17.10. 2003 v 19:00h v Produkčním Centru Kamenná v Chebu jako součást festivalu Nová média 2003. Podle obrazového materiálu, který je k dispozici na webu Jana Karpíška v záložce Performance, lze vysledovat, kterak se Karpíšek vydává do samotné sběrný starého železa, či kovošrotu. Vybírá nejvhodnější objekty, které mu poslouží pro jeho výsledný artefakt. Následuje výroba dřevěného rámu na uchycení plátna, a dokončení příprav na samotný umělecký rituál. Představení se koná před publikem, v úloze protagonisty je opět sám Mistr Karpíšek. Na scénu, před diváky k bílému plátnu přistupuje již kostýmován, ba co víc do kostýmu zcela zahalen. Kostým se skládá ze dvou částí modro-kostičkové látky, vrchního a spodního dílu, suknice a přehození přes trup. V samotné akci stojí a sedí hlavní aktér zády k publiku, před ním jsou tři misky. V jedné kyselina citronová v přírodním celku, v druhé bílá kuchyňská sůl [pravděpodobně -(pozn. aut.)], ve třetí pak voda, kterou dolévá během happeningu z konvice a na začátku také ochutnává. Za hlavní část lze považovat kladení kovových rezavých objektů na bílé plátno. Jde o skutečné aranžování, obřadní omočení a skrácení tekutinou těchto dřívě ještě kovových odpadů. Konečný výsledek byl uspokojivý, neboť objekty zanechaly stopy pigmentu, ačkoliv šlo relativně o krátkodobou sešlost. Plynutí času proběhlo tehdy v tomto duchu, čas zanechal stopy v podobě rzi na předmětech, ty otiskly své šrámy do bílé textilie. A samotný happening se svým časem možná načas zaznamenal do paměti přihlížejícího publika.

Plynutí času – Dvakrát, což je podtitul další akce symposia v Klenové s názvem Vozidlo. Šlo o jednoduchou záležitost, kdy upravil plátno v rámu tak, aby „se na něm cesta zachytila“ podle jeho představ. Plátno opatřil kolečky a lankem a vydal se na procházku skrz místní krásnou přírodu v okolí. Plátno prošlo loukami, vysokou travou, kupkou bláta, lesní cestou, kopcem i strání, listím, kaluží i blátem, borůvkám, řepkovým polem. Slovo ‚Dvakrát‘ má připomenout dvoupólovost, kdy se vydal na procházku s plátnem podvakrát. „*Nejprve kvůli prožitku, podruhé s foťákem kvůli dokumentaci.*“ říká sám Karpíšek, který si uvědomuje důležitost dokumentování – co by znamenalo poskvrněné plátno krásami luhů a hájů bez dokumentace těch luhů a hájů, fotografií těch nástrah, kterými muselo plátno projít! K prokázání legitimacy znečištění tohoto plátna; sloužíc jako průkaz strážně oné cesty.

Čas a prostor i v tvorbě performancí hrají důležitou roli, snad dají se vyjádřit slovy Martina Bubera: „*Veškeré pravé žití je setkávání. Setkávání nenáleží času a prostoru, ale prostor a čas náleží setkávání.*“ Svou diplomovou práci v teoretické podobě věnoval právě tématu Času a jeho pojetí v dějinách lidstva, doplnil ji praktickou částí svých obrazů.

4.5 Improvizovaný happening Rudice

Výlet do pískovny a kaolínového lomu Rudice podnikl Jan Karpíšek spolu s geologem a speleologem dr. Václavem Cílkem již jedenkrát. Jednalo se o malování přírodními pigmenty, které se zde nacházejí a dají se z nich vyrobit přírodní barvy. Po roce se sem vypravuje Jan Karpíšek v doprovodu několika

svých uměleckých druhů. Pozoruhodné zůstává, jak náhoda sehrála opětovně svou roli. Tento happening má i fotografickou část, zaznamenávající jednotlivé události, jak jdou za sebou. Karpíšek se tu setkává opět s dr. Václavem Cílkem, který zde s pomocí České televize natáčí dokument o globálních změnách. Z tohoto dne existuje mediální záznam, který mimo fotografického materiálu svědčí o skutečnosti toho dne. Co však předurčilo, jak se celý výlet změní v happening? Náhoda, která je dobře načasovaná. Dramatická fantazie, která se chopila iniciativy dne, rozpoutala mezi účastníky pozoruhodnou podívanou. „*V jednom momentě jsem zachytil obnažený ocásek příležitosti a svlékl pohotově neviditelného hada Spontánnosti z křehké košilky, mytické tělo symbolického výkladu Bláznovství se blýsklo, byť nejasně, což je samozřejmě lépe. Stalo se to takhle: jistý mladý odborník na pravěké náboženství přikládal dřevo do ohně mezi kusy paliva se vyskytlo tlusté krátké poleno ve tvaru trůnu. Okamžitě se mi vybavila vize britského korunovačního trůnu s pozoruhodným kamenem vespod, kdosi ale zmínil vizi jinou o mrtvých králech, které Vikingové po smrti spalovali na lodích. Ihned jsme se do toho s Lukinem a Markem dali. Vytvořili jsme v rychlosti sošku krále z materiálu všudypřítomného, který zároveň poskytoval dobrou paletu barev, a figurku posadili na trůn. Nejlepší detail byl okrový Úd s červenou hlavou a bílým ejakulátem. To, co se pak dělo s pozorovatelnou hmotou v ohni, jsem coby spontánní magor, opřen jemně v duchu o inspiraci Germánskou Knihou mrtvých, jak ji vykládá Holger Kalweit, oženil si hravě asi takto:*“⁴⁶⁾ Nyní začne Karpíšek líčit své poetické vyprávění, na způsob básni v próze, se svou znalostí dávné pohanské a severské mytologie, líčením lyrických výjevů přírody a cyklů života a moci člověka. Zde slovy představuje, co se děje se „soškou“ při hoření v ohni, performativně poukazuje na bezvýznamné zpopelnění a rozpadnutí na prach jedné hodnoty, která ještě před chvilkou opanovávala svět (král z hlíny na dřevěném trůnu), a jak dochází k destabilizaci a zhroucení, pádu a proměny nic a obrat v prach. Kolik symbolů a odkazů na mytologické, historické, umělecké příběhy bychom našli v tomto banálním cyklu, který se uskutečnil v jedno bezvýznamné odpoledne 12.4.2008 v kaolínovém lomu Rudice.

46)

„Pro vstup na Práh potřebuje Král míti Kouli a Zmrzlinu.
V okamžiku překročení Prahu Král upouští naň Kornout,
však Kouli ponechává při sobě.
V jednom okamžiku se jeho tělo pokryje potem,
v následujícím ztratí svou původní barvu a získá jednolitou černou,
jež pohlcuje celé světlo.
Radostně odevzdá plamenům své nohy jako první.
Odkládá opouštěné dimenzi tu část, kterou již nebude v té další potřebovat.
Potom královy ruce puknou v ramenou.
Jeho tělo popuká a odhalí se srdce, které shoří.
Ovšem Oči jsou stále živé a Král se nepřestává tlemit.
Stejně tak Zlatá Koruna na jeho hlavě sedí nepohnutě.
Ruce upadnou a rovněž od pasu dolů se tělo odlomí
a Král stoupá vzhůru (do Plazmy).
Na vrcholu výstupu se odštípávají a odletují do popela kousky Královy kůže.
Odhaluje se růžové maso, nitro v skrytu.
Oči zůstávají živé, i úsměv za popukanými trhlinami povrchu.
Král se vrací zpět na zem, naklání se i s trůnem dolů,
a padá tváří do popela.
Oheň vychládá.
Celé tělo se rozpadá na prach.
Král je cele zpátky doma ve své Království.“

In: <www.jankarpisek.cz/art-icles/vaclav--cilek-kaolin-rudice.html>

4.6 Duše v čase

Kateřina Pařoutov píše o výstavě v galerii Dolmen v Uhersk Hradiřti s názvem „Malíř, lověk“ 29.9. – 26.10.2007 a neuměle popisuje Karpřkv „Duchovní obraz s časem“. Na bledě modrm pozadí je linkou zachycen bezmyšlenkov kuřk marihuany, anorektick dvka blzící se svou vyzblost podobě stařeny, otly muž s měšcem. Horní část obrazu je vyplněna čárkami podobjící se plynoucí řece, se ztrácí jeřtě jedna postava jakoby sebran proudem času a plynoucí pryč. Nic, co je tady, a je marné, nemá dlouhého trvání.“ Tento specifick Karpřkv vynález, jak zaznamenávat as pouřil i u dalřho obrazu. Spíše neř plynoucí řeku připomn plochu právě seřzlého dřeva, kde jednotlivé dýhy značí pozůstatky letorostů stromů. Kresba dřeva i v tomto obraze prořla technickými úpravami a rukou člověka, kdysi byla vřak stromem rostlm několik let. Jako připomnka svěho veku a času jsou viditelné dýhy a rky tohoto pozadí. rky střdj zesilující a zeslabující části konců, ty se za sebou střdj a mořn odkazují k silnějřm, lepřm a tu slabřm a horřm období řivota. Karpřek lnek autorky doplňuje svými poznámkami, ale o svě malřsk technice času se nezmiňuje. Tyto obrazy jsou i díky tomuto rastrovanmu pojetí času v pozadí děje obrazu, dominantn a ‚karpřkovsk‘ poznatelné. K obrazu Karpřek dodává svou interpretaci: *„Zde je pro mě podstatné, ře tato postava zakryt rastrem času se drř za ruku s někým mimo plátno, a tento prostor mimo formát je klčov prvek, stejně jako to, ře oči této zhadn postavy resp. oči na jedné z jejich dvou! hlav se dvj jedna na druhou, symbol meditace, zaměřen pozornosti na pozornost, zatímco zbývající postavy sledují těmito svýma „očima“ (vědomm!) předměty světa. Snař se v nich pochopitelně marně, najít řtěst a trvalou spokojenost. Symbolika o-vědom je podpořena tm, ře jsou namalovány lesklou metalickou barvou, ta září, dopad-li na ně světlo.“⁴⁷⁾*

„Zděřen je nejvřřm stupněm vzneřenho, niřřmi jeho psobenmi je obdiv a zbořn úcta“ tak prav sám mistr Henry Matisse.⁴⁸⁾ O kterých obrazech Jana Karpřka lze říct, ře bud zděřen? Nejsou to snad ty, které hned a zcela nepochopíme; nerozumíme jim, co znzornj; nejsme si u nich jísti správností svě interpretace? Ano. Právě i takové lze najít u Jana Karpřka.

5. Teatrln prvky v koncepci díla Jana Karpřka

„omezn vyplývající ze závislosti zabývat se **sebe prezentc** povařuju za vřnou překřku v duchovní práci a tvrci činnosti.“ Na jednu stranu vysvětluje obeznámenost s tím, jaké pojetí sebe prezentace je strastné, přinřejcí utrpení, „lpěn na jáství, které je ale jen přeludem, omylem slořenm ze samých ne-já slořek“ a na druhou stranu se přiznv, jak je obtřn vyhnout se této útrpn cestě. „Je to peklo. Někomu může být sympatick vzít to pokročile a zprudka to osmahnout na pánvi humoru. Kěř by to řlo. A nejde?“ uvařuje nahlas Karpřek. „Anebo se vytancovat a pěkne zkouřen nahzet obrazy, které mě tř do řeky.“ dodává. Je si nejst svm posláním umělců, pochybuje o správnosti zvolen cesty. V, čím je ale i m chce být. *„Duchovní umělec, ideál ke kterému lnu, se nepotřebuje prezentovat vůbec, (...) tvoří, protože je to jeho přirozenost. Ale vlastně ani tvořt nepotřebuje, vřechny vlny svě mysli, touhy a představy vidí jako nepodstatné vlny, prořv se mysticky jako vědom a byt, je sjednocen s absolutnem.“⁴⁹⁾*

47) PAŘOUTOV, K.: Duše v čase, poznámkami doplnil Jan Karpřek, z výstavě „Malíř, lověk“ v galerii Dolmen Uhersk Hradiřtě 29.9.- 26.10.2007

48) CHALUPECKÝ, J.: *Úděl umělců Duchampovské meditace*, Torst Praha 1998

49) KARPŘEK, J.: K problematice prezentace vtvárnho umělců z hlediska vlastn zkušenosti, Brno Lesn, 18.8.2006

Krátký **dialog** se sebou samým udává v části post scriptum své úvahy. Forma dialogu mu zjevně přišla jako nejuvýstižnější a zároveň nejkratší pro sdělení své meditativní kontemplanace. Není tu uveden jmenovitě, kdo je on, co se ptá, ani kdo mu odpovídá. V dramatické formě řeší, nejen otázku, jak je pro něj permanentní malířská práce důležitá, ale snaží se naskicovat reálnou situaci, jaký by byl jeho život bez tvůrčí činnosti a bez zanechávání stopy svého vývoje.

„Trvale v Brahman, trvale v Brahman, to je sice pěkný, ale to už jako nemalujete? To je škoda, ne?“

„Ale jo, občas si něco nakreslím. Jen je mi to od jistého dne úplně fuk.“

„Jsem si všiml, že už ani na internetu nejste. To www.jankarpisek.cz nefunguje.“

„Jo to myslím už exspirovalo a já to zapomněl prodloužit. Chcete ještě druhé nálev?“⁵⁰⁾

Ve své ještě studijní práci popisuje, kromě stavu „na dně“ také samotný vnitřní (lze použít termínu - dramatický) čas v procesu malby. Obrazy se mu na plátně vyjevují, způsob samotného malování je performativní událostí pro něho samotného. Sám říká: *„při malbě jsem přítomen **tady a teď**...kladu barvu za barvou, jedním štětcem, pak druhým, pozor, teď je tenhle červený, musím ho oprat, pomaličku, tu spodní vrstvu chci zanechat atd., vědomě registruju, co se přede mnou na plátně děje a to může nahradit ztracenou meditační praxi. Mysl při malování leckdy poletuje jako opice, ale zároveň při své uvolněnosti je i ukázněována, je to zlatá střední cesta – požehnaný stav, navíc mě stále baví a někdy i ve výsledku naplňuje, činí mne spokojeným a mohu se považovat za užitečného a šikovného, což je opak deprese.“⁵¹⁾* Maluje, aby svou mysl překvapil a potěšil, zároveň zabavil a pozvedl ji do vyšší úrovně. Ušlechtilost jakékoliv práce nespočívá ale v momentálním zabavení, ale sebeoslavě a vyzvednutí; které je legitimní prostřednictvím stvořeného díla. Při tvorbě se tady a teď prezentují umělcovy schopnosti, vlastnosti jeho charakteru, důkaz opravdovosti.

Lze tu aplikovat příměr k jinému oboru: Když hudebník dovrší svou skladbu, vrátí se mu zas ten věčný hlad, který ho hnal do tvorby, a musí začít jako dítě znovu od začátku. Hudba je vyšší svět vědění, který sice člověka objímá, ale který člověk nikdy nedokáže pojmout. Karl Jaspers dal této zkušenosti filosofickou formulaci takovouto: V hraničních situacích života člověk se blíží vrcholné realizaci svého „dasein“ svého pobývání na světě, a zároveň naráží na nemožnost k ní dospět. Metafyzická zkušenost vrcholí v „šifře ztroskotání“.

Kromě toho, že dr. Pavel Ondračka označuje Karpíška, při komentáři k jeho kompozici Mars na Bienále v Národní galerii, za jednoho z „ostrůvků pozitivní deviance“. Všimá si a píše důležitou věc, že Karpíškovi je malba nástrojem a nikoliv účelem. Nedělá malování proto, aby si dokázal, že to umí; nedělá obrazy proto, aby vystavoval jen v Národních galeriích, nebo proto, aby si mohl říkat umělec a malíř. Všimá si dále i neméně důležité věci: *„Ačkoliv jeho obrazové cykly i z nich vyňaté solitery dokázaly mluvit samy za sebe (sic! pozn.aut.), autor jim podsouval nejen složité názvy, ale vždy mu záleželo na jedině správném vyznění.“⁵²⁾* Složitě názvy obrazů, nemusí být vždy a pro všechny přece pochopitelné, navíc mohou stát v kontrastu proti obrazu a vytvářet tak žádané napětí a rozpor. Na jedině správné vyznění má autor také nárok, přičemž musím uvést, že stejně jako divák má nárok na

50) KARPÍŠEK, J.: K problematice prezentace výtvarného umělce z hlediska vlastní zkušenosti, Brno Lesná, 18.8.2006

51) KARPÍŠEK, J.: Slohová práce do oborového atelieru na téma „Co bych si přál v malbě“, Brno 2002)

52) ONDRAČKA, P.: Čas malby Jana Karpíška, Galerie Artkontakt, Brno 16.9. – 15.10.2005)

svůj názor na obraz každého umělce. Zde se velmi zajímavě střetávají dvě svobody: umělcova a divákova. Co má právo vidět v obrazech Jana Karpíška divák může někdy být i skrz složitý název velmi odlišné od toho, co autor zamýšlel. Pokud chce Jan Karpíšek spolu se svými díly předkládat i svou (a vlastně jedinou správnou) interpretaci svých děl – což mě osobně je velmi sympatické – musí přiložit i jasný způsob vysvětlování obrazu, jakýsi návod k použití.⁵³⁾

„Přece jen přesvědčivější je v obrazech pro sebe archetypálních, jako jsou Třešně, průřez třešněmi, energiemi, vlastní hlavou a sebou, uprostřed konkrétní české krajiny. (...) Jejich vznik z čistého a radostného automatismu potvrzuje schopnost „vystopovat“ linii v prostoru a ploše v Mocnostech světla a tmy, objevit ji ve stopách slimáků a především udělit svým čistě barevným formám vlastní život. Co by za tuto schopnost mnozí dali.“⁵⁴⁾ Tímto je vysvětlen kus velkého tajemství tvůrce, jeden úhel jeho talentu. *„Karpíšek ji popírá, protože ještě neví, že „umělec“, stojící hrdě před obrazem a vykládající své teze, je jenom předstupněm „básníka“, demiurga, který umělé světy vytváří a ony dokážou žít v proměnách samy. Své malířské ingenium se snaží neustále zatlačovat zkázňovat, nedokáže se smířit s tím, že vlastní tvoření vehementně popírá roli učitele a věštce, na které si zakládá. V Janu Karpíškovi bojuje svérázný ideolog „páter s modrými očima“ s výsostným malířem.“⁵⁵⁾* Těmito slovy zahlédáme neviditelné. Je to touha umělce dosáhnout absolutna, další rys jeho uměleckého talentu, smysl pro koncepci a organizační duch pro výstavy a performance, orientace pro svět umění a získávání publicity. Rozpor tohoto talentu na citlivé vnímavé hledající duše pohroužené v kontemplaci a vedle toho snaha o přesnost vyjádření, nenarušování jednotícího řádu, který si umělec vytyčil a určil, důslednost dokonávání věcí, nezměrná touha po harmonii, sklizni své setby a uchopení jasného výsledku tvorby; nekonečná energie, která prostupuje vším, co dotýčný dělá. *„Ať jeho boj dopadne jakkoliv, jeho současné dilemata obracejí pozornost od malby jako média relikvujícího k malbě, jejíž čas nastal a která v sobě nachází svá dramata.“* V tomto boji pramení touha a síla tvořit, něco měnit, hledat a odevzdávat.

Jak reaguje, když si jeho obrazy publikum vyloží jinak, než jak si ho vykládá on? Snad proto možná komentuje své dílo, aby nebylo marné, neminulo se cílem, nedošlo k chybě. Na druhou stranu je to vždy problém, když sám autor říká, co udělal a není to poznat ze samotného díla. Karpíšek má jasnou vizi o svém díle, zná důvody každého detailu na svém obraze a nechce, aby docházelo k dezinterpretaci, povrchovému konzumování bez hlubších souvislostí a přemýšlení nad tím, co se nám zjevuje, co lze vidět jen v transcendenci. *„Těžko zvládám, když někdo nerozumí mým obrazům. Nikdy nemeditoval a přijde mu to nuda, neví, o čem to pořád melu.(...) Čím jsou moje originální metafory mající za cíl divákovo uvedení na stezku, ne-li přímo zapříčinit Záblesk, zajímavější než realisticky vyvedená krajinka nebo barevný akt.“⁵⁶⁾*

Sám pak doznává nemožnost stejného interpretace u všech lidí, bere v úvahu momentální rozpoložení, nálady a rozlišné povahy lidí. Má blízko k tomu, aby to pochopil. „Brzy na to se stydím za tu snahu se

53) Lze se plně vcítit do role umělce, který obětuje svůj čas pro tvorbu, promýšlí svá témata, vystavuje za účelem sdělení jistých poselství, která se nedají interpretovat zjednodušenou formou, a tak musí být řečena uměleckými prostředky; a nakonec jeho témata jsou vysvětlena jiným způsobem nebo i zcela opačně, než si umělec žádal a zadal.

54) ONDRAČKA,P.: Čas malby Jana Karpíška, Galerie Artkontakt, Brno 16.9. – 15.10.2005

55) tamtéž

56) KARPÍŠEK,J.: K problematice prezentace výtvarného umělce z hlediska vlastní zkušenosti, Brno Lesná, 18.8.2006

ukázat a vysvětlit. Není to přece vůbec duchovní. Na této úrovni ztotožnění s myslí a tělem je všechno zatraceně proměnlivé, takže i pohled na správnou formu prezentace podléhá okamžitým náladám, různé míře odpoutanosti či naopak připoutanosti k touze být přijat jako malíř anebo jako duchovnědec, což mezi sebou variuje jako atmosférický tlak.“⁵⁷⁾

Zahlédnout podstatu vidění, to co vidět není. Karpíšek jakoby se snažil uchopit samotnou pozornost, samotné vidění a usvědčit je z existence. Chce dokázat, že jsou a to tak, že je i přes jejich neviditelnost ukáže. Malba je mu nástrojem k dosažení vyššího smyslu, transcendentna; stejně jako pro básníka je psaní nástrojem pro konkrétní Myšlenku, kterou chce Světu vyslovit.⁵⁸⁾

„Nenápadný obraz soustředných růžových elips s tmavším středem se nazývá Zimní zahrada a vznikl působením povětrnosti na přírodní pigmenty, nastavené jako vysychavá kaluž přes zimu 2008/2009.“

„Akvarelová kresba Zdola nahoru se spoustou kořínků a žízal představuje, jak by mohl vypadat pohled ze země nahoru k nebi. Mám na mysli konkrétní místo na zahradě pod borovicí.“ 58)

6. Vyznání víry brněnského malíře.

Vůle k pravdě. Studovat pravdu a cvičit zazen. Následovat Buddhu. Příímý zásah tady a teď. To jsou hesla zazen a buddhismu, ve kterých se Karpíšekovo vědomí našlo. S upřesněním, jak vnímá buddhismus Karpíšek, přiznává se, že tato víra je pro něj druhem cvičení, „*praktickým návodem k uměřenému dobrému životu.*“ Nezajímá se o stav reinkarnace, názory na svět a hodnocení jevů ve světě, co je dobré nebo zlé. Důležité je pro něj spojování, hledání rovnovážného stavu, který Buddha zažil, kdy jde o sjednocení mysli, těla a všeho okolního světa. Souhlasí s tím, že strast tkví ve „*lpění a v nadbytečném zdůrazňování instinktivní představy já.*“ Kritizuje také představu duše jako nesložené nesmrtelné podstaty jedince a snahu o dosažení nějakého zvláštního duchovního stavu. Souhlasí s doporučeními, „*jako například, abychom netoužili, neopíjeli se a nenechali se unést hněvem, protože to narušuje uměřený dobrý život a vede to ke strasti.*“⁵⁹⁾ Do jaké míry toto poselství Karpíšek dodržuje je jiná otázka.

S buddhismem dospěl k tradiční meditaci – **zazenu**. Spočívá v obyčejném setrvání v předepsané poloze lotosového květu, kdy mysl zůstává v klidu, odpoutává se od všeho chtění a přemýšlení. Nesoustředí se v této pozici na žádnou činnost ani nic v sobě nepotlačuje. Přirovnává se ke sklenici zakalené vody, která se má nechat usednout. Zen stejně jako samotný buddhismus nenutí žádná dogmata ani věrolomné ideály; je to jen čistý relaxační rituál. „*Má na moji mysl podobný vliv jako dlouhá osamělá procházka, někdy jako osvěžující spánek.(...) Uvědomuju si všudypřítomný bláhový klokot a potřebu rovnováhy, být nohama na zemi a řešit skutečné problémy, k čemuž mi zazen přímo dopomáhá. Je to jedna z aktivit, která mi pomáhá vybojovat si pro sebe zpět svoji přítomnost.*“ Slouží mu tedy jako součást psychohygieny, ale i pro setkávání s lidmi a kolektivní provozování a vzájemné porozumění. „*Rádi se sejdeme a vedeme rozpravu s učitelem z Anglie, nevěší nám buliky na nos, na nikoho se nepovyšuje, nemanipuluje námi, jen upřímně předkládá své vlastní zkušenosti.*“⁶⁰⁾ dokresluje nám průběh setkání Karpíšek.

57) KARPÍŠEK,J.: K problematice prezentace výtvarného umělce z hlediska vlastní zkušenosti, Brno Lesná, 18.8.2006

58) KARPÍŠEK,J.: Redukované abstraktní a přírodní obrazy, autorský komentář k výstavě (zdola po schodech nahoru) Brno, Kamenná 30.5. – 30.6. 2011

59) KARPÍŠEK,J.: Vysvětlení sloganu a buddhismus, 27.2.2013

60) KARPÍŠEK, J: Včely a zen, 9.1.2012

Drží se dodržování své osmidílné stezky, aby jeho život nesetrvával v utrpení. „*život je utrpení, a tak následujme osmidílnou stezku a dosáhneme nirvány, chtěl bych říct, ale snad to nebude tak vážné, pane Karpíšku. No určitě ano a mnohem vážnější.*“⁶¹⁾ Oslovuje sám sebe, což vypadá, jako by si osvojoval praktikum *dialogického jednání* s vnitřním partnerem.

Nyní se dostávám na tenký led, neboť se snažím charakterizovat jádro Karpíškovy povahy, a to i přesto, že jej osobně vůbec neznám. **Svoboda** je klíčem k jeho tvorbě a poznávání; je pro něj nejvíce důležitá. Dokázal se zbavit všech nánosů civilizace, odpoutat se částečně, alespoň v uměleckém životě, od systémů. Ve svých komentářích je naprosto otevřený, nic nezastírá. Také ve svém životě necituje ani žádné klasiky, vzory nebo současníky. Nemá jmenovitou autoritu, kromě Buddha, ve kterého věří. Komentuje sice kroky svého okolí, hovoří o lidech, jmenuje, ale vždy k nim zaujímá kritický odstup, nedůvěru, pochybnost. Je pro něj charakteristické, že svět nazírá jen prostřednictvím sebe a důkazů, které dají jeho smysly a poznání. Nespolehá se na osvědčené pravdy, zaručené recepty – vše si nejradyji vyzkouší sám. Nikdy neuslyšíme Karpíška hovořit třeba řečí politiků či novinářů; není závislý na politické doktríně, sportovním klubu, vyznání víry. Buddhismus si zvolil právě pro maximální svobodu a toleranci.

I přes svou introvertní povahu mu záleží na setkávání lidí, rád nové lidi poznává. Snaží se podle svých zápisků chovat k nim vstřícně a hovořit s nimi; přibližovat svůj svět okolním lidem. Nevnučuje, násilí, byť noetické je mu cizí, snaží se doporučovat, vyměňovat si názory, komunikovat. „*Pokud v nějakém mikroregionu vznikne tvorba společného setkávání se lidí nad obrazy a sochami spontánně, nikoli z iniciativy státní, krajské či okresní organizace, která má podporu pěstování ducha v pověření je to vždy velmi hodnotné. Je mi známo, že kulturní vyžití v obci Střítež je kromě zmíněné galerie mizivé. Jsem přesvědčen, že ve vyspělém kulturním světě stojí přesně takovýto druh místních aktivit za trvalou všestrannou, zejména pak samozřejmě stabilní finanční, podporu místních politiků.*“⁶²⁾

Jaké má před sebou Jan Karpíšek výhledy? Kam se bude jeho tvorba ubírat? Zaujmu ho zcela jiné obory, které dosud nevyzkoušel, či bude pokračovat v těch stávajících? Jak bude vypadat tvorba zralých let? Dá se dnes odhadnout výtvarný a umělecký vývoj Jana Karpíška?

7. Závěr

Malování Jana Karpíška je poetické. Obrazy chtějí nám něco sdělovat, říkat pravdu, někdy i přesvědčovat. Promlouvají k nám svou jednoduchostí, dráždivostí, nepředvídatelností, ale i specifickou jemností a citem pro detail. To je také pro jejich autora příznačné! Nesahá nikdy k hrubosti tvarů, ledabylosti, brutálnosti barev – nic takového tam nenajdeme. Vše je promyšlené, náhoda má přesně určené místo, autor není ukvapen. Sledujeme ho často i při samotné tvorbě, hraje si prostřednictvím malování; uvědomuje si roli diváků, jak vzbudit u nich vztah a cit k výtvarnému umění. Tvorba artefaktů se spojuje s konceptuální osobností autora. V psaných poznámkách, úvahách a slovních komentářích samotného malíře Jana Karpíška najdeme příznačně styl skoro básnický. Poeticky se snaží zachytit významy, které diváci přehlédli, nebo jim špatně porozuměli.

61) KARPÍŠEK,J.: K problematice prezentace výtvarného umělce z hlediska vlastní zkušenosti, Brno Lesná, 18.8.2006

62) KARPÍŠEK,J.: Galerie ve Stříteži, Brno Židenice, 5.12.2012

Nepíše ale často, jen v situacích výjimečných, kdy se musí za sebe k něčemu vyjádřit a něco okomentovat. Své názory na věčná velká témata nechává na svých obrazech, v nich promíchává metafory, symboly a metonymie svého druhu, aby touto vizuální poetikou oslovil své diváky. A proto Jan Karpíšek zůstává věrným básníkem svých obrazů.

LITERATURA A PRAMENY:

ČAPEK, K.: Zahradníkův rok, Borový, Praha 1947

DUCHAMP, M.: L'oeuvre de Marcel Duchamp, Musée National

HONZÍK, K.: Tvorba životního slohu, Václav Tomsa, Praha 1946

CHALUPECKÝ, J.: *Úděl umělce Duchampovské meditace*, Torst Praha 1998

Le domaine de Marie-Antoinette – Chateau de Versailles In: www.chateauversailles.fr,

Les fabriques du Homeau – Chateau de Versailles In: www.chateauversailles.fr,

MOKREJŠ, A.: *Umění: a k čemu?*, Triton, Praha 2002

NEJEDLÝ, Z.: *Katechismus estetiky, Dějiny estetiky a teorie umění, díl I.*, Hejda a Tuček, Praha 1903

ONDRAČKA, P.: Čas malby Jana Karpíška, Galerie Artkontakt, Brno 16.9. – 15.10.2005

OPATŘILOVÁ, K.: *Malování v Blansku je taková reality show*, Blanenský deník, Blansko 8.1.2009

PAVIS, P.: *Divadelní slovník*, Divadelní ústav Praha 2003

PAŽOUTOVÁ, K.: Duše v čase, poznámkami doplnil Jan Karpíšek, z výstavy „Malíř, člověk“ v galerii Dolmen Uherské Hradiště 29.9. – 26.10.2007

RULLER, T.: *Prezentace/situace – akce*, studijní brožura Atelieru performance

SEDLÁKOVÁ, K.: *Jindřich Chalupický o umění – úvahy ze 40. a 60.let*, bakalářská diplomová práce, Brno 2009

KARPÍŠEK, J.: *Dovolená v Blansku*, Brno 26.1.2009

KARPÍŠEK, J.: *Galerie ve Střítěži*, Brno Židenice, 5.12.2012

KARPÍŠEK, J.: *K problematice prezentace výtvarného umělce z hlediska vlastní zkušenosti*, Brno Lesná, 18.8.2006

KARPÍŠEK, J.: *Oheníhit – Freegan art of time paintings?*, Galerie U Mloka při P-Centru, Olomouc, 21.10.2009

KARPÍŠEK, J.: *Redukované abstraktní a přírodní obrazy*, autorský komentář k výstavě (zdola po schodech nahoru) Brno, Kamenná 30.5. – 30.6. 2011

KARPÍŠEK, J.: *Slohová práce do oborového atelieru na téma „Co bych si přál v malbě“*, Brno 2002

KARPÍŠEK, J.: *Včely a zen*, 9.1.2012

KARPÍŠEK, J.: *Vysvětlení sloganu a buddhismus*, 27.2.2013

<www.jankarpisek.cz>

8. PŘÍLOHY

- a) Komentovaná ukázka Karpíškových textů
- b) Inspirace básněmi ‚haiku‘

- a) Na webových stránkách ukazuje obrázky svých přírodních objevů. Od léta 2007 vystavil fotografie nejprve čerstvě koupeného a zatím ještě zarostlého pozemku bez dosavadní údržby. Okolí prozrazuje i několik rančerských usedlostí, včetně bílých koní. Nechybí videoklip ze zahrádky o kosení. Po sečení jsou další obrázky s popiskem: *„Kopřivy pod stromy už by se daly sekat (dá se z nich udělat výživná nastýlka nebo hnojivá jícha)“*

Fotografie z pohledu na hrozny vína – nejprve z větší dálky, posléze z bližšího pohledu – pak již očesané ovocné plody na jedné hromádce s popiskem: *„Sladké biovíno vesele šplhalo do větví ořešáku a sršni si už pochutnávali na hroznech. Tak jsem si udělal malinkaté vinobraní a sklídlil hrozny, které nikdo nestříkal ani nestříkal celá léta. Paráda.“* I v popiscích se vyskytuje samotné hodnocení výsledků své práce.

„na radu kamaráda Z. Tesaře jsem si koupil dvě ruční japonské pily ARS. Jednu drsnozubou skládací a druhou robustnější s hákem, která e dá nasadit na teleskopickou tyč a se kterou je pak možné řezat až ve výšce 7 metrů nad zemí. Tyto výjimečné nástroje jsou nesmírně efektivní. Zabil jsem s nimi tři jabloně, které byly vysazeny příliš blízko sebe a dva smrky, místo nichž budu pěstovat stromy, poskytující více bohatství zemi, ptákům i ledem. 27.10. bychom měli postavit s přáteli novou vstupní bránu z poražených kmenů...“

Živočichové z biozahrady: *„Kdo všechno žije na mé zahrádce a v jejím okolí“* Všimněme si uvozujícího zájmena *kdo*.

- b)

Inspirace japonskými básněmi *haiku* – což je lyrický útvar s přírodní tematikou, který je tvořen zvukomalebným trojverším s počty slabik 5 – 7 – 5, dělicí pauzou a zařazovacím slovem. Jedná se o nejznámější formu japonské poezie. Největší rozkvět této formy se objevuje na přelomu 17. a 18. století. Z českých autorů se zabýval překladem některých původních *haiku*, český dekadentní básník Artur Breiski.

Forma *haiku* vychází ze starší tradice básní *renga* („řazená báseň“) skládaných skupinově. Forma řazených básní podléhá řadě pravidel s tím, že úvodní nejdůležitější sloka (jap. *Hokku*) vystihuje jako uzavřený celek téma celé řady. Následuje sloka *wakiku* s verši o 7-7 slabikách, která rozšiřuje význam předchozí sloky. Pak následuje třetí sloka opět v rozsahu 5-7-5 slabik a opět další sloka. Tímto způsobem vznikaly básně o 36,44, 50 a nejčastěji o 100 slokách. Řazené básně ojediněle dosahovaly délky 1000 až 10000 slok. Dalo by se odhadnout, že celá Karpíškova zahradní performance je složena do formy jedné *haiku*, ačkoliv nedosahuje tak závratné délky. Samotná stavba básně nesmí dle svých pravidel obsahovat tzv. „sezónní slovo“, které vsazuje báseň do kontextu konkrétní roční doby. Soubor těchto slov je tradiční. Je dán konvencí opakujících se motivů japonské poezie a umění obecně. Jsou to určité

přírodní jevy (déšť, mlha, sníh), ale i rostliny a živočichové (kůň, víno, kopřiva, žížala) a ještě určité mezníky změny a přechody (zazimování, kosení trávy kosou). Některé akty by si nezahladily ani s určitými tématy ruralistické či lidové slovesnosti (obyčej, pranostiky, úsloví, rčení), která je nejprve předvedena a učiněna v reálném prostoru a čase s odpovídajícími podmínkami. Samotné akce jsou plánovány v přirozeném cyklu, jak je příroda načasovala. Pausy, které jsou v poezii haiku rozděleny na hlavní a vedlejší, Karpíšek řeší na svém webu odstupem času, kdy se na svou zahradu vrací a opět vykoná část sezonní práce. Zaznamenává jí data, nezbytnou fotografickou dokumentaci a popisem představovaných jevů. Japonské haiku nepotřebuje rýmů, přísného skládání slabik do veršů pomocí daktylotrochejského rytmu českého jazyka (střídání dvou a tří slabičných skupin s přízvukem zpravidla na první slabice); vychází z přirozeného rytmu japonského jazyka, kde se střídají nejčastěji pěti a sedmislabičné úseky. Navíc současné použití této formy umožňuje i variantu ‚volný haiku‘, kde lze nakládat se slabikovým systémem ještě o něco pružněji. Co se týče lyriky, ta se nachází věrně tam, kde se mluví o přírodě.

Pod obrázkem Mulč z větve smrku: „*těžké větve smrku poslouží k zamulčování míst, kde vytrvale roste nezdolná tráva ostřice s dlouhými oddenky. (Později jsem zjistil, že to nefunguje a vrátil jsem se ke kosení.)*“

„zasel jsem k plotu semena dřínu, nasbíraná v Lužáneckém parku.

Zakryl jsem je suchým listím z pokácené jabloně a navrch ještě zamulčoval mladými kopřivami. Dřínky, třešním ne nepodobné zdravé plody dřínu, skvěle chutnají!“

„snažím se svůj první kompost skládat racionálně, aby nehnul ani neplesnivěl.

Vždyť na místě, kde stojí, ještě není příliš mnoho namnožených mikroorganismů, aby zrál spolehlivě jako nějaký veterán...“

„z větších kusů dřeva a kůry ze špalků pod keři vznikl úkryt pro brouky a další spolubydlicí.“

„Obřad první ohně, až do 2.září jsem tento živel na zahradě nepřizval.

Popel ze dřeva obohatí kompost o uhlík, draslík, fosfor...“

„Hnojívku z kopřiv, tu připravuju opravdu rád. Když po 14 dnech opravdu voní,

Naláká do své pěny i spousty nazlátých hovniválů!“

„inspirace: návštěva na zahradce kamaráda Pavla Pražáka na Kraví hoře.“

„Drobná oprava zrelého kůlu z plotu, Iněným olejem chráněná dřevěná protěza snad vydrží déle než rok.“

„Opravil a rozšířil jsem branku. Výsledné řešení je provizorní recyklace starých vrátek.“

„cesta na zahradu mě vždy rozzáří,

jdu podél sadu, zahrad, kolem koňské ohrady, potkávám houby a vůbec všechno...“

„Podzimní pohledy prosvětlené sluncem. Je to blaho pobývat na zahradě!

Poslední obrázek je z lesa u zahrady, z místa, které jsem pojmenoval Mrtvá rokle.“