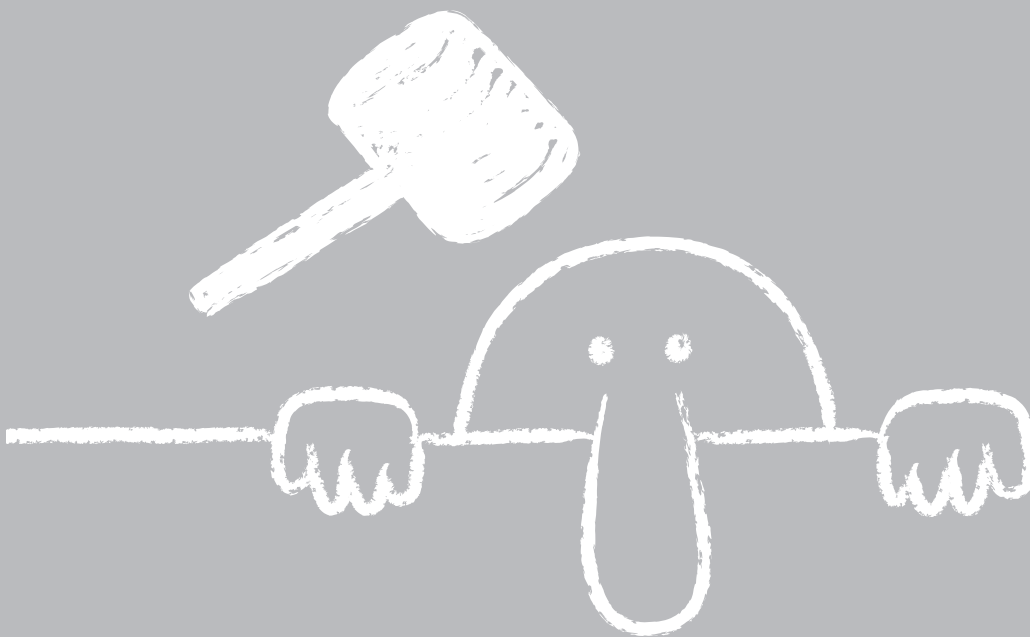


30. mikulovské výtvarné symposium "dílna"

30th mikulov art symposium "dílna"
9/7-5/8 2023

Byli jsme tady!
We Were Here!



txt	pict	
		úvod
9		Petra Korlaar
11		Jaroslav Róna
12		Barbora Půtová
27		Tvrdohlaví
29		rozhovory / interviews
30	33	Jaroslav Róna
35	37	Zdeněk Lhotský
40	43	Stefan Milkov
45	47, 49	Petr Nikl
51	55	František Skála
56	59	Laco Teren
61	63	Michael Jan Bublík
65		práce a akce / works & events
	66	ostatní díla / other works
	97	akce / events
120		shrnutí
121		poděkování
122		English texts



di na
MIKULOV
ART SYMPOSIUM

Město Mikulov
KANT

30. mikulovské výtvarné
symposium "dílna"
30th mikulov art symposium "dílna"

9/7–5/8 2023

Jaroslav Róna
kurátor / curator

Barbora Půtová
texty / texts

www.artmikulov.cz

Texts: Barbora Půtová

Reviewed by: Petra Hoftichová, Milan Svoboda

Photos: Daniel Kamenár, Oto Palán, Martin Frouz, Jan Miklín, Jan Vanýsek, Ondřej Herčík

Translation: TA-Service, s. r. o.

© Město Mikulov, 2023

Město Mikulov

ISBN 978-80-908713-3-5

Nakladatelství KANT – Karel Kerlický

ISBN 978-80-7437-420-3





Identita města

Petra Korlaar, místostarostka

Mikulovské výtvarné sympozium "dílna" vzniklo v době, kdy se o městě Mikulov ještě nemluvilo jako o idylickém místě. Druhá polovina dvacátého století násilně přetrhala kulturně-hospodářský rozvoj města i životy jeho obyvatel a zahalila jej do šedi. A snad právě ona zašedlá sláva, velké kulturní bohatství a porevoluční svobodomyšlná atmosféra přispěly ke vzniku tohoto zcela výjimečného projektu.

Od roku 1994 dílna každoročně vstupuje do veřejného prostoru i života místních lidí. Skrze sochařské a výtvarné intervence komunikuje s městem, jeho obyvateli i návštěvníky, vznikají vazby místních na umění či umělců ke krajině Pálavy. Dílna se postupně vepsala do DNA města tak moc, že se nám občas stala jakousi samozřejmostí. Ovšem není tomu tak. Mikulovské výtvarné sympozium je mnoho věcí, ale samozřejmostí rozhodně ne. Dílna pomohla našemu městu si vybudovat jeho novou, porevoluční identitu – takovou, jakou má jen pár výjimečných měst v naší zemi. Dnes je toto výtvarné sympozium jedním ze základních pilířů opět umožňujících kulturně-hospodářský rozvoj města.

Za třicet let existence sympozia přijelo do Mikulova tvořit na sto padesát předních osobností české i evropské výtvarné scény a každý z umělců tu skrze své dílo zanechal stopu. Postupně tak vznikla unikátní městská umělecká sbírka v přímě vazbě na genius loci našeho města, s jedinečnou výpovědní hodnotou o naší společnosti a současné středoevropské umělecké tvorbě.

Mikulov je dnes živým místem, kde opět vznikají hodnoty, na kterých budou moci stavět následující generace, je opět místem interakce i inspirace, místem, kam se lidé rádi vracejí. Letošní, 30. ročník toho byl jasným důkazem. Díky všem, kdo se o to zasadili.



30., jubilejní Mikulovské výtvarné sympozium "dílna"

Jaroslav Róna, kurátor ročníku

Když jsem byl vyzván panem Martinem Dostálem, zda bych se nechtěl chopit kurátorského vesla jubilejního, třicátého ročníku Mikulovského výtvarného sympozia, chtěl jsem nejprve odmítnout s tím, že nelze vstoupit dvakrát do téže řeky. Když jsem však o věci déle přemýšlel, uvědomil jsem si, že řeka již není stejná a ani vstupující není týmž mužem, který se zde před třiceti lety pohroužil do omamných vln tohoto magického města. A tak jsem si řekl, že se pokusím o nemožné a zkusím přivolat sobě i svým přátelům a spolubojovníkům na poli všech umění alespoň něco z pocitů, které nás zde naplňovaly. A koneckonců je také pravda, že nemám již moc času a možností někde déle pobývat v tvořivém zaujetí, a už vůbec ne s tak pozoruhodnými lidmi, svými přáteli a umělci, a samozřejmě ani milými mikulovskými přáteli, kteří rozšířili své řady o osobnosti mně zatím neznámé, ale se kterými se rád spřátelím. Věřím, že oceníte, jak jsme za ta léta vyžráli a že se můžeme pochlubit rozsáhlým dílem, z něhož ne jeden artefakt zdobí sbírky světových muzeí či náměstí rozličných významných metropolí.

Doufám, že se nám podaří využití svých bohatých uměleckých zkušeností a že tyto – oplodněny nezaměnitelným mikulovským geniem loci – pomohou nám stvořit díla nová, neotřelá, tajemná, krásná, zářivá i mnohoznačná, jež budou brzy zdobití honosné sály mikulovského zámku, budou sloužit ku radosti i poučení mikulovské šlechtě i měšťanům a budou též lákati turisty z celého světa, aby je zhlédli a zanechali

v Mikulově patřičnou outratu za nocleh, občerstvení a jiné radovánky.

Bohužel nevím, jaké umění se na zámku za tu dobu, co jsem zde nebyl, navršilo, ale věřím, že je natolik hodnotné, že Mikulovští nelitují vynaložených prostředků ani času k letnímu pohostinství bohémů a tvořivých duchů ve zdech svého města. Nade všechno si však vážím toho, že neblahá středověká tradice oslepení či likvidace umělců z důvodu toho, aby nemohli již jinde vytvořit stejně geniální díla, jaká byla již jednou vytvořena (viz tvůrce pražského Staroměstského orloje mistr Hanuš), ustoupila pod vlivem osvícenského humanismu a my se nemuseli obávat ztráty zraku, zdraví či života, když se nám podaří vytvořit něco mimořádného.

Dnes jsou umělci zpravidla ponechávání naživu, i když město svým uměním zkrášluje či hyzdí, a to je věc bohublá, jež svědčí o osvětlené šlechtě i měšťanstvu českých měst, jakož i o přívětivém prostém lidu.

Ať tak či onak, jistě se shodneme na tom, že ať už je umělecké dílo krásné, či ošklivé, pocho-pitelné, či nepochopitelné, hlavní je, aby nebyla nuda! No a právě z toho důvodu jsme zavítali do vašeho města!

Věřte, že na základě svých celoživotních zkušeností jsem pro vás vybral umělce nad jiné zdatné, někteří jsou i otci zakladatelé – dovolím si je neskromně přirovnat k anglickým otcům poutníků z lodi Mayflower –, kteří před třiceti lety přistáli u břehů Mikulova, aby vás pobavili i obohatili.

Rád bych proto poděkoval mikulovské radnici i celému městu Mikulov za to, že po celých dlouhých třicet let hostí umělce ze všech koutů Čech, Moravy i ze světa a že k třicetiletému jubileu této významné kulturní události pozvali jako onu pověstnou třešničku na dortu právě nás!

Umělecký svět, redefinice a vývoj umění ve 20. století: dějinný průřez a variace umělecké skupiny Tvrdohlaví

Barbora Půtová, teoretička ročníku

VĚČNÝ NÁVRAT

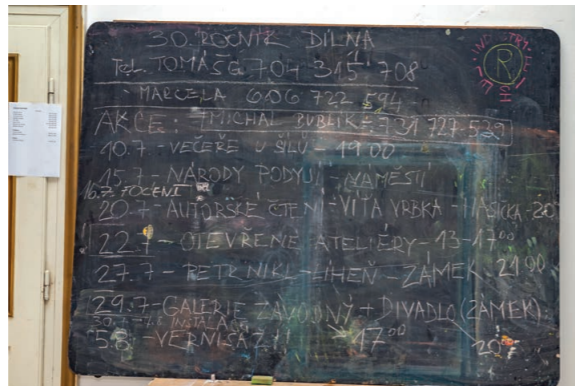
Jubilejní, třicátý ročník Mikulovského výtvarného sympozia "dílna" se nesl ve jménu tvůrčích aktivit bývalých členů umělecké skupiny Tvrdohlaví. V Mikulově se sice s odstupem několika desetiletí nesetkalo celé uskupení, to však nezabránilo plnému prosazení svobody, nezávislosti a pracovního nasazení. Setkání po letech právě na tomto sympoziu, kde byli někteří z členů Tvrdohlavých zejména v 90. letech opakovaně zastoupeni, může evokovat „kolo v pohybu“ (Nietzsche 1996: 254). Opětovné setkání implikuje myšlenku věčného návratu, tvoření a opakování. Věčný návrat funguje jako nástroj praktického jednání, motivační aspekt a konstrukt, který na člověka a v tomto případě člověka-umělce – malíře, sochaře nebo performeru, klade nároky různosti a její reprodukce, difference a jejího opakování. „*To, co chceš, chtěj takovým způsobem, abys to chtěl jako věčně se navracující.*“ (Deleuze 2004: 21)

Myšlenka věčného návratu implikuje důležitý postoj k vlastnímu životu, konání i umělecké produkci. Pokud na tuto myšlenku přistoupíme, získáváme hodnotící kritérium, které bude mít přímý vliv na kvalitu a podobu našeho života a tvůrčího projevu. V mnoha případech můžeme události ovlivnit, tudíž budeme usilovat o určitou kvalitu toho, co se bude navracet, o prožití daného okamžiku opakovaně. „*Při všem, co chceš činit, má největší tíži otázka: „Je to tak, že to chci učinit nesčetněkrát?“*“ (Deleuze 2004: 21) Podobnou



Jubilejní, třicátý ročník Mikulovského výtvarného sympozia "dílna" se nesl ve jménu tvůrčích aktivit bývalých členů umělecké skupiny Tvrdohlaví

The jubilee thirtieth year of the Mikulov Art Symposium "dílna" was dominated by the creative activities of former members of the art group Tvrdohlaví (The Stubborn Ones)



Doprovodný program třicátého ročníku Mikulovského výtvarného sympozia "dílna"

The accompanying programme for the thirtieth Mikulov Art Symposium "dílna"

otázku si více či méně implicitně nebo explicitně museli položit bývalí členové skupiny Tvrdohlaví. Neexistuje nic fixně daného, stálého a neměnného. Myšlenka věčného návratu nás vede jako učitel svého žáka ke schopnosti obrátit své aktivity a směřování správným směrem a využít je, jak nejlépe dovedeme (Mokrejš 1993). Člověk umělec je neustále hnán kupředu a podněcován k produktivitě a tvořivé činnosti. Zároveň je motivován přistupovat k věcem nově, bez předsudků a neuvíznout v pasti stádního způsobu myšlení. To ostatně dokládá tvorba reprezentantů tohoto sympozia. Vyhýbají se stadiu rezignace a otupění, protože vše se stále navrácí. „*Věčné přesýpací hodiny bytí se stále znovu obracejí – a ty s nimi, zrnko prachu!*“ (Novák 2007: 67) Svět v tomto pojetí nemá konečný cíl ani konečný stav, jinak by ho muselo být již dosaženo.



Člověk-umělec je podněcován k produktivitě a tvořivé činnosti. Zároveň je motivován přistupovat k věcem nově a bez předsudků; Petr Nikl

Man as artist is stimulated to productivity and creative activity. At the same time, he is motivated to approach things in a new way and without prejudices; Petr Nikl



Třicáté mikulovské výtvarné sympozium "dílna" (9. 7.–5. 8. 2023): Byli jsme tady! navozuje myšlenku věčného návratu; František Skála

The thirtieth Mikulov Art Symposium "dílna" (9 July – 5 August 2023): We Were Here! expresses the idea of eternal return; František Skála

Myšlenka věčného návratu uskutečňuje rovnici chtít = tvořit. Aby se mohlo něco opakovat, musí se to stát. Nepostačuje chtít. Musíme proměnit naše představy v činy. Závisí skutečně pouze na nás samých, jaké činy vykonáme a jaké rozhodnutí zvolíme. Umělci zastoupení na tomto jubilejním ročníku sympozia se rozhodli tvořit hned v několika rovinách – kreativní (tvorba), gnoseologické (poznání) a ontologické (existence). Potvrdili nezničitelnost umění i života umění a dosáhli stavu dokonalé rovnovážnosti. Ačkoliv na ně rovnováha mohla působit tíživě a svým způsobem i naléhavě, podnítila a obnovila jejich sílu a tvořivost (Nietzsche 1995). Po letech se rozhodli vrátit do Mikulova, do ateliérů na zámek, kde zhmotnili různé ideje, podněty a inspirační vlivy v četná umělecká díla, převážně obrazy a sochy. Jejich návrat potvrzuje, že se sice v určitých cyklech obnovují



Po letech se členové umělecké skupiny Tvrdohlaví rozhodli vrátit do Mikulova, do ateliérů na zámek, kde zhmotnili různé ideje, podněty a inspirační vlivy v četná umělecká díla, převážně obrazy a sochy; Jaroslav Róna ve svém ateliéru na zámku

Years later, the members of the art group Tvrdohlaví took the decision to return to Mikulov, to the chateau studios, where they materialised various ideas, stimuli and inspirational influences in numerous works of art, primarily paintings and sculptures. Jaroslav Róna in his studio at the chateau



Umělecký rukopis členů umělecké skupiny Tvrdohlaví zaznamenal mnohé proměny a inovace, uzrál a získal nezaměnitelný a svěbytný charakter i styl; František Skála

The artistic signature of the members of the Tvrdohlaví group has gone through many transformations and innovations, and has matured and acquired an unmistakable and unique character and style. František Skála

podobné události nebo příležitosti, nenavrací se však stále identické situace, stále stejné okamžiky. Tvůrci letošního ročníku by sice mohli žít ze vzpomínek, minulých rozhodnutí a záměrů, osvědčených tvůrčích postupů i uměleckých kánonů, neulpěli však v minulosti.

Na zámek v Mikulově se s odstupem i několika desetiletí vrátili umělci téhož jména, jejich umělecký rukopis však zaznamenal mnohé proměny a inovace, uzrál a získal nezaměnitelný a svěbytný charakter i styl. Myšlenka věčného návratu vytváří v lidském životě pomyslnou dělící čáru mezi životem dosavadním, tedy v nevědomosti, a mezi životem poté, po prozření a poznání. Umělci tvořící na zámku potvrzují, že dospěli k poznání života poté, který je nejautentičtější a nejplnějším způsobem bytí. Bývalí členové umělecké skupiny Tvrdohlaví svým pobytem na jubilejním, třicátém ročníku Mikulovského výtvarného sympozia "dílna" překonali temporalitu (časovost) a bytí i tvorbu jako konečný a pomíjivý okamžik.

KONCEPTUÁLNÍ A/VERSUS EXPERIMENTÁLNÍ TVORBA

Umělecký rukopis bývalých členů umělecké skupiny Tvrdohlaví je zpravidla řazen do vývojové linie tradičního nebo experimentálního přístupu, který je vnímán jako paralelní ke konceptuální tvorbě. Tato dichotomie vyjadřuje i tvůrčí zránění. Zatímco konceptuální umělci mohou dospět do stadia uměleckého úspěchu již v raném období, experimentální tvůrci produkují přední díla později, až ve vrcholné nebo pozdní fázi svého tvůrčího cyklu. Konceptuální umělci své dílo nejdříve plánují, připravují si návrhy, podrobné skici a náčrty (Goldie, Schellekens 2007). „*Když člověk začíná malovat, potřebuje mít nápad,*“ (Kahnweiler 1963: 173). Primárně vytvoří předem promyšlený obraz, jímž předávají konkrétní příběhy, nápady a myšlenky – koncepty podněcující

k přemýšlení. „*Konkrétní dílo vzniklo z toho důvodu, aby změnilo to, jak ti, co ho spatří, budou vidět svět.*“ (Danto 2003: 108) Konceptuální díla totiž nemají potěšit smysly, ale především působit „*ve službách mysli*“ (Arnason, Prather 1998: 274). Experimentální umělci zřídka stanovují detailní plány nebo skici před samotnou tvorbou. Jejich postup je předběžný a postupný. „*Počítá se to, co člověk dělá, a ne to, co měl v úmyslu udělat.*“ (Baxandall 1985: 69). Jsou motivováni estetickými kritérii a zážitky (barevné a materiální vlastnosti) a prezentací vizuálního vjemu. Zastaví se, když jsou spokojeni s podobou díla, opustí je nedokončené nebo se k nim vrací s odstupem času. Princip *non finito* je tak považován za charakteristiku experimentálních umělců. Experimentální a konceptuální přístup vyjadřují dva archetypy umělců. Pablo Picasso jako konceptuální malíř, který nehledal, ale nacházel, a Paul Cézanne, experimentátor, jehož cílem bylo naopak v malbě hledat (Galenson 2001).



Konceptuální umělci své dílo nejdříve plánují, připravují si návrhy, podrobné skici a náčrty; Zdeněk Lhotský

Conceptual artists first plan their work, they prepare drafts, detailed sketches and outlines. Zdeněk Lhotský

Dichotomie konceptuální a experimentální tvorby sahá až k Platónově opozici mezi rozumem a smysly, která vykristalizovala v debatě o *disegno* (kresba) a *colore* (barva) v období působení renesančního malíře Giorgia Vasariho (1998). Odkazuje na předpoklad, zdali hodnota obrazu spočívá v nápadu umělcovy mysli (invence), který prozkoumal prostřednictvím kreseb vytvořených před provedením obrazu, nebo ve věrné imitaci přírody, dosažené barvou a v procesu malby (Pace 1996). Z Itálie se debata na konci 17. století rozšířila do Francie, kde Académie royale de peinture et de sculpture (Královská akademie malby a sochařství) považovala kresbu a lineárnost za základ tvorby, jimž by měla být barva podřízena. „*Ti, kdo jsou nadaní, musí nejprve vymyslet, co chtějí dělat, znázornit to ve své představivosti a nakonec se vyjádřit.*“ (Félibien 1681: 80) Představitelé akademického křídla poussinistů – oficiálních malířů, kteří navazovali na klasicistní malbu Nicolase Poussina – vnímali barvu jako lahůdku přitahující zrak. Charles Le Brun, dvorní malíř Ludvíka XIV. a teoretik umění, spojoval skutečnou hodnotu umění s kresbou, která je příkladem rozumu. Naopak barva má nižší význam, protože je zkažená smysly a spojená s nepřesnou formou. Poussinisty zpochybil francouzský teoretik umění a kritik Roger de Piles. Obhajoval důležitost barev, jež jsou duší malby. Jeho obdiv patřil proto malířům, jako byli Tizian, Correggio, Peter Paul Rubens nebo Anthony van Dyck. V opozici poussinistům byl iniciátorem rubenistů. Debatu v 19. století oživil francouzští malíři Jean Auguste Dominique Ingres (kresba) a Eugène Delacroix (malba).

Jednoznačné záměry v umělcově díle nejsou však snadno interpretovatelné. Z těchto důvodů není jednoduché kategorické zařazení umělce a díla do konceptuální anebo experimentální tvorby. Například výběr barev a forem v obrazech nizozemského malíře Pieta Mondriana



Dichotomie konceptuální a experimentální tvorby sahá až k Platónově opozici mezi rozumem a smysly, která vykristalizovala v debatě o disegno (kresba) a colore (barva). Olejomalba Kresba a malba (kolem 1640), italský malíř Guercino (1591–1666); © Wikimedia Commons

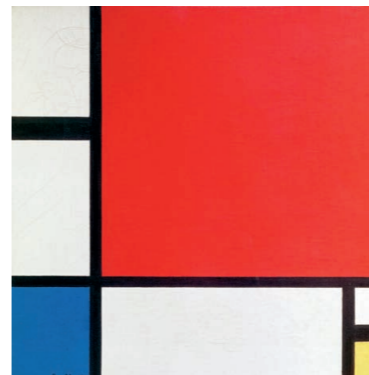
The dichotomy of conceptual and experimental art stretches back to Plato's opposition between reason and the senses, which became crystallised in the debate about disegno (drawing) and colore (colour). The oil painting Disegno and Colore (around 1640) by the Italian painter Guercino (1591–1666). © Wikimedia Commons



Z Itálie se debata na konci 17. století rozšířila do Francie, kde Académie royale de peinture et de sculpture považovala kresbu a lineárnost za základ tvorby. Olejomalba Shromáždění Académie Royale de Peinture et de Sculpture v Louvru (1712–1721), francouzský malíř Jean-Baptiste Martin (1659–1735); © Wikimedia Commons

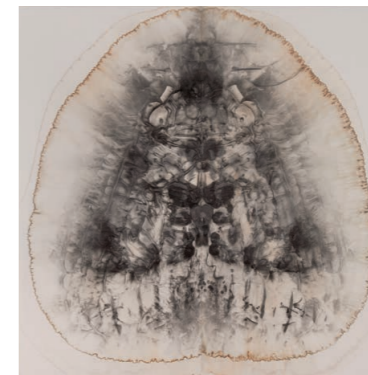
From Italy, the debate spread to France at the end of the 17th century, where the Académie royale de peinture et de sculpture (The Royal Academy of Painting and Sculpture) considered drawing and linearity to be the basis of creation. The oil painting Une assemblée ordinaire de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture au Louvre (1712–1721) by French painter Jean-Baptiste Martin (1659–1735). © Wikimedia Commons

není náhodný, neboť vychází z matematického modelování, jež muselo proběhnout před zahájením práce. Mondriana lze proto považovat za konceptuálního umělce (Guiraud 1986). Oba přístupy jsou však přítomné téměř u každého umělce, jenž hranice konceptuální a experimentální tvorby volně překračuje. Podobně reprezentanty umělecké skupiny Tvrdohlaví nelze jednomyslně zařadit do jedné nebo druhé kategorie. Svými projevy i způsobem tvorby (od vzniku po finalizaci díla) přechází v závislosti na zvolené výtvarné technice, inspiraci nebo účelu díla. Řekněme Petr Nikl nebo Jaroslav Róna mohou mít na začátku tvorby konkrétní motiv a plán, jenž však zaznamená změny a závěrečné úpravy. Nikl v některých sériích navíc využívá náhodného působení rozpijeného a stékajícího inkoustu a tuše, které na papíře vytváří obrazce připomínající organismy, zvířata nebo rostliny. František Skála zase experimentuje a sleduje výchozí vlastnosti materiálu i nových netradičních technik. Stefan Milkov odlitek zamýšlené plastiky následně povrchově upravuje do finální podoby. Zdeněk Lhotský mnohé skleněné plastiky provádí na základě předem stanovených návrhů a nákrešů, podobně postupuje i v případě volné tvorby (kreslené obrazy).



Výběr barev a forem v obrazech nizozemského malíře Piet Mondriana není náhodný, neboť vychází z matematického modelování, jež muselo proběhnout před zahájením práce. Olejomalba Kompozice s červenou, modrou a žlutou (1930); © Wikimedia Commons

The choice of colours and forms in the paintings of Dutch painter Piet Mondrian is not random, as it is based on mathematical modelling that had to take place before the work began. The oil painting Composition in Red, Blue and Yellow (1930). © Wikimedia Commons



Ani reprezentanty umělecké skupiny Tvrdohlaví nelze jednomyslně zařadit do jedné nebo druhé kategorie. Petr Nikl v některých sériích využívá náhodného působení rozpijeného a stékajícího inkoustu a tuše, které na papíře vytváří obrazce připomínající organismy, zvířata nebo rostliny

The representatives of the art group Tvrdohlaví cannot be unanimously classified into one or other category. In a number of his series of works, Nikl makes use of the random action of bleeding and flowing ink which creates patterns on paper resembling organisms, animals or plants



Stefan Milkov odlitek zamýšlené plastiky následně povrchově upravuje do finální podoby – betonová plastika Jan Křtěl (2023)

Stefan Milkov later modifies the surface of the cast of an intended sculpture into its final form. The concrete statue John the Baptist (2023)

PROMĚNA UMĚNÍ VE 20. STOLETÍ: NOVÉ DICHOTOMIE A ZMĚNA PARADIGMATU

Komparace tvorby bývalých členů umělecké skupiny Tvrdohlaví vede k zamyšlení, nakolik se proměnila tvářnost, pozice a poslání uměleckého díla v současném světě. V průběhu 20. století oblast výtvarného umění zaznamenala řadu proměn od přístupu, materiálové podstaty až ke způsobu jeho vnímání a interpretace. Široká škála uměleckých -ismů svědčí o změně paradigmatu a nástupu plurality hnutí a škol. Rozmanitost uměleckých postupů je možné redukovat na dichotomii moderní a současné umění,

jež odkazuje na legitimní kritéria a principy umožňující odlišit umění od neumění a „dobré“ od „špatného umění“ (Heinich 2014). Moderní umění zpochybnilo klasické kategorie a jejich význam – *mimesis*, *harmonie* anebo *krása* – a roli výtvarných akademií nebo salonů. Estetika je stále přítomna, ale kantovské oceňování krásy je nahrazeno jinými kritérii, jako je originalita, autenticita a síla účinku. Moderní umění mělo působit na smysly prostřednictvím vyjádření individuality umělce. Tento důraz na jedinečnost umělecké tvorby podporoval autonomii umění. Požadavek originality podněcuje neustálé hledání novosti a transgrese (překračování

hronic) a posouvá hranice uměleckého výrazu. Transgrese se navíc stala složkou výtvarného umění od konce 19. století, kdy mecenášství a donátorství nahradil tržní systém uměleckého světa (obchodníci s uměním, aukční domy nebo prodejní galerie), k jehož účastníkům dále patří sběratelé, umělečtí kritici, publicisté a odborníci na umění (historici umění, kurátoři nebo znalci). Tato institucionální transformace vyústila ke stanovení vlastních kritérií pro vnímání a oceňování uměleckých děl (Taylor 1992, Plattner 1998, Thompson 2010, Třeštík 2010). Transformace se vztahovala i na posun od *umění řemeslníků*, v němž výtvarnou produkci stanovoval vkus mecenášské třídy, k *umění umělců*, v němž tvůrci iniciují a zavádí inovace a měřítko standardů i vkusu.

Zatímco moderní umění se zabývá vlastní vnitřní logikou, autonomií a estetikou se zaměřením na umělecké dílo a jeho formální a biografické rysy, v současném umění figuruje překračování samotné definice umění. V současném umění se hranice mezi uměním a životem stírají. Předměty každodenní potřeby a mimoestetické prvky se stávají uměním, prolíná se sociální a kulturní sféra a mizí hranice mezi kulturou vysokého a nízkého umění. Význam uměleckých děl již není zakotven pouze v samotných artefaktech: „*čím více se umění snaží vyrovnávat rozdíly mezi uměním a neuměním, tím více se opírá o esoterickou ‚teorii‘, která vysvětluje právě toto vyrovnávání,*“ (Fuchs 2001: 176). Současné umění hledá témata a prostředky mimo umělecké oblasti. Například obraz *Pieta* Mondriana charakterizuje estetické ambice a hledá nové způsoby a postupy malby. Oproti tomu současný umělec Rirkrit Tiravanija se zaměřuje na participativní instalace, jež mají formu prostoru pro sdílení jídla, vaření, čtení a další činnosti z každodenního života. V instalaci (umělecké dílo) se zajímá mnohem více o společenskou roli

umění (sdílení a sblížování lidí) než o estetiku (vzhled díla). Projevuje se zde sociální obrat doprovázený nárůstem uměleckých aktivit a praktik, které mají v centru pozornosti spolupráci, kolektivitu, kooperaci, interakci nebo participaci diváků (Bishop 2006, Zálešák 2011). Mnozí umělci však pokračují v tradici moderního umění, volí tradiční postupy a techniky jako olej na plátně nebo prezentují sochy na podstavci. Jiní přijímají témata a obsahy z neuměleckých sfér a tím zdůrazňují jejich společenskou relevanci, politickou nebo společenskou angažovanost a participaci (Heinich 1998, Jackson 2011). Současné umění je komplexní, rozmanité a neohraničené – uměním může být cokoli, proto i umělecký diskurs má širší záběr a zdůrazňuje rozmanité aspekty umělecké produkce.



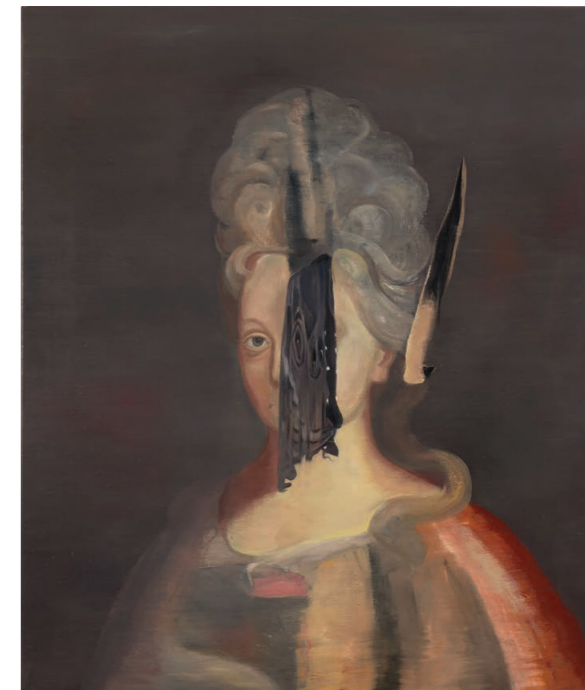
Thajský umělec Rirkrit Tiravanija v instalaci *Kdo se bojí červené, žluté a zelené* (2010) nabízí návštěvníkům thajské kari, čímž zdůrazňuje zájem o vztahy mezi občany; © The Smithsonian Institution

In his installation Who's Afraid of Red, Yellow and Green (2010), artist Rirkrit Tiravanija from Thailand offers visitors Thai curry, thereby emphasising his interest in relationships between citizens. © The Smithsonian Institution

PŮVODNÍ ÚČEL A FUNKCE UMĚNÍ

Současné západní pojetí výtvarného umění od působení Immanuela Kanta vychází z předpokladu, že umělecká díla jsou určena pouze k estetickému a smyslovému hodnocení, a proto nemohou disponovat žádnou další funkcí. Absence pragmatické a účelové funkce umožňuje přistupovat k umění esteticky a tím poskytuje i estetické zážitky. Současné umění opouští primát formální estetiky a je oddělené od funkce (Davies 2006). Umění v minulosti sloužilo, a z pohledu mnoha umělců i teoretiků i nadále slouží, i jiným zájmům než pouhé estetické kontemplaci. Malíř pověřený zhotovením tapisérie nebo portrétu naplňoval konkrétní potřebu nebo funkci zadavatele, zpravidla reprezentativní a symbolickou (Kubínová, Benešová 2019).

Umění podněcovalo k intenzivnějšímu vnímání a prožívání okolního světa a vybízelo k odlišnému nahlížení na realitu a každodenní aktivity. Umění může znepokojovat, provokovat, šokovat a provázet za hranice konformity, očekávání a známosti. Sociální a kulturní prostředí formuje, co považujeme za vhodné vidět a sledovat. Umění rozšiřuje škálu vjemů a pocitů (Danto 2013, Rubin 2016). Umění motivuje projevit zájem o to, čemu se běžně vyhýbáme kvůli politické nekorrektnosti nebo probuzení úzkosti a obav. Umění se přímo zaměřuje na zakázané nebo tabuizované prvky a fenomény. Často představuje jediné médium, které odhaluje různé podoby pokrytectví a předsudečnosti ve společnosti. Zapojení do umělecké instalace, performance nebo intervence dovoluje improvizovat a překonat stereotypní reakce a ustálené zvyky. „*Stojíme tváří v tvář uměleckému dílu, které něco sděluje. Tedy něco vyjadřuje, jedná se o jakési odhalení, odkrývá se totiž něco zastřehného. Spoléhá na šok (...), takže pochopit, co umělecké dílo sděluje, je bezpochyby setkání se sebou samým.*“ (Gadamer 1967: 125)



Umění může znepokojovat, provokovat, šokovat a provázet za hranice konformity, očekávání a známosti; Petr Nikl, olejomalba *Dáma a motýl* (2023)

Art can disturb, provoke, shock and accompany us beyond the boundaries of conformity, expectation and familiarity. Petr Nikl, the oil painting The Lady and the Butterfly (2023)

Podobně jako umění šokuje nebo stimuluje, tak ventiluje neuvědomované a nikdy neprožité pocity. Jejich začlenění do repertoáru emocionálních projevů a vzorců chování v důsledku recipienta obohacuje, otevírá flexibilitu reakcí a alternativy. Nabízí „*holistický způsob spojení mysli, těla, emocí a duše,*“ (Huss 2015: 53). Umění lze nahlížet jako hru, kritický vývoj procesu odkrývání nevědomí a přístup k autentickému já. Podobá se křišťálové kouli, která umožňuje setkání a plnou komunikaci se sebou samým (Gadamer 1975, 1977, Kesner 2000). „*Umělec je výzkumníkem, svým nebo celým organismem*

bádá, zkoumá tělem i myslí, cítí a vidí, reaguje a znovu zkoumá.“ (Barone, Eisner 2012: 43) Úlohou umění je i legitimizovat naše vlastní estetické citění. Hovoříme o kráse díla, ale již nediskutujeme ani nezvažujeme, co dílo činí krásným. Umění může učit definovat a určovat prvky krásy a její přítomnost ve všech dimenzích života. Stejně může přinést důležité poznatky o různých uměleckých technikách a postupech. Malíř není odkázán pouze na múzu vdechující námět ke ztvárnění na plátně, potřebuje specifické znalosti a dovednosti, jako je teorie barev a perspektivy nebo ovládání kresby.



Umění může přinést důležité poznatky o různých uměleckých technikách a postupech; František Skála

Art can bring important insights into various artistic techniques and processes. František Skála

Jaroslav Róna potenciál umění rozšiřuje o duchovní poznání nebo spočinutí; olejomalba Dobrodružství bílého obdélníku (2023)

Jaroslav Róna expands the potential of art to take in spiritual knowledge or repose. The oil painting The Adventures of the White Rectangle (2023)

Bývalí členové skupiny Tvrdohlaví potvrzují, že i současné umění nadále naplňuje široké spektrum funkcí. František Skála i Stefan Milkov oceňují umění pro schopnost vyvolat prožitek krásy, slasti a potěšení. Podobně na umění pohlíží Jaroslav Róna, který jeho potenciál rozšiřuje o duchovní poznání nebo spočinutí. Podle Petra Nikla umění dokáže klást otázky, relativizovat hodnoty a v důsledku rozšířit pohled vnímání světa i sebe samého. Zároveň roli sehrává i empatie a individuální zkušenost, která otevírá a rozšiřuje možnosti prožitku, co jsme schopni a ochotni přijímat. „*Obrazy malované v perspektivě, stejně jako jakékoli jiné, musíme číst, a čtení je třeba se naučit.*“ (Goodman 2007: 29) Zdeněk Lhotský umění nahlíží jako nástroj kultivace vizuální recepce a způsob možné regulace vizuálního smogu a veřejného prostoru.



UMĚLECKÝ DISKURS A KONTEXT

Ztráta nebo odmítnutí funkce a základního pojetí v současném umění o to více vyžaduje odborný diskurs k porozumění děl a jejich kontextu. Odborný diskurs popisuje a interpretuje artefakty, které by jinak zůstaly pro nezasvěcené publikum záhadné, nepřístupné nebo nesrozumitelné. Umělečtí kritici, historici umění a další badatelé sepisují texty, které slouží jako *mode d'emploi* (manuál), zprostředkovávají význam mezi uměleckým dílem a divákem. Proces interpretace uměleckých děl je hermeneutický proces spočívající v analýze vzniku a historie artefaktu, jeho významu nebo zařazení do celku umělcova díla. Umělecký diskurs však spojuje umění s filozofickým, psychologickým a sociálním diskursem. Sociologové a filozofové se připojují k odborníkům píšícím o současném umění – k řadám, které byly dříve vyhrazeny historikům umění (Heinich 1998, 2012, Hanquinet, Roose, Savage 2014). Umělecký diskurs odhaluje hegemonii a hegemonickou vizualitu v umění a institucionalizované nástroje používané k ospravedlnění umění i uměleckého díla (Bourdieu 1996, Danto 2001, Bennett 2007). Zatímco jsou umělecká díla v moderním umění srozumitelná a „čitelná“ jako symboly nebo znaky, současné umění spoléhá spíše na to, co není přímo vidět. V současném umění je zaměřeno pouze na umělecké artefakty problematické, protože význam není spojen pouze s materialitou artefaktu, ale i s kontextem a diskursem vytvářeným kolem objektu.

Po mimetickém a autoreferenčním charakteru moderního umění je referentem současného umění sociální realita, která kriticky zkoumá a zpochybňuje své samozřejmé kvality. V umění se projevuje defamiliarizace – záměrné zdůraznění neobvyklosti a cizosti děl (odcizení). Současné umění se zabývá tématy z každodenního života, ekonomiky anebo politiky, kriticky je hodnotí, odhaluje jejich struktury a skryté mocenské

vztahy. Současní umělci se tím přibližují sociologům. Dochází tak ke zpochybnění umělce jako génia a iluze absolutně autonomního umění. Umění je více instrumentální, neboť jej ovlivňuje politické pole vlivem systému veřejného (vláda) i soukromého (sponzorství, podniky, nadace, trusty) financování. Umělci i umělecké organizace závisí na poskytovatelích. Tato intervence státní do umělecké oblasti a faustovský obchod dávají podnět ke vzniku sociálně inspirovaných forem a témat v diskursu současného umění.

Estetický vzhled, užité vlastnosti nebo kulturní význam jakéhokoliv artefaktu nahlížíme podle konkrétního kontextu. „*Cokoli nemůže být uměleckým dílem kdykoli: svět umění musí být na to připraven.*“ (Danto 1977: 557) Nezáleží na vzhledu nebo prvku díla, ale na tom, jak k němu přistupujeme. Když procházíme galerií a prohlížíme si jednotlivé artefakty, uvědomujeme si, že pohlížíme na umění. Galerie rámuje naše myšlení. „*Vědomí, že to, co je před námi, nemá žádný praktický význam a ve světě je tím, co nám umožňuje věnovat pozornost jeho vzhledu.*“ (Langer 1957: 49) To je spojeno i s otázkou, jakým způsobem artefakt získává status umění. K odpovědím se řadí zkušenost a pozornost diváka, záměr tvůrce, specifická vlastnost nebo kontext. Mnoho praktických a funkčních objektů je v kánonu západního umění označováno za umělecké dílo. Příkladem je rybářská síť afrického kmene Azandů. V kontextu života původních lovců a sběračů je síť funkčním předmětem a nástrojem důležitým pro získávání potravy. U Azandů představuje síť utilitární artefakt vytvořený s vyšší mírou pozornosti, neboť je nositelem vděčnosti a projevu úcty za dary přírody (Gell 1996). Ovšem v kontextu galerie nebo muzea vykazuje rybářská síť znaky uměleckého díla, jako jsou skvělá řemeslná zručnost anebo estetická hodnota. Konkrétní kontext způsobil změnu statusu a symbolického významu rybářské sítě. Je proto nemožné jednoznačně oddělit

umění od utilitárních artefaktů. Rybářská síť je artefaktem a zároveň vykazuje znaky uměleckého díla. Po oddělení umění a artefaktů zůstává objekt bez skutečné funkce, odsunutý pro zábavu a rozptýlení, vyčleněný z každodenního života a od původního významu a využití.



Rybářská síť afrického kmene Azandů je artefaktem a zároveň vykazuje znaky uměleckého díla;
© UN Audiovisual Library

The fishing net of the African Azande tribe is an artefact and also exhibits the characteristics of a work of art;
© UN Audiovisual Library

VÝVOJ UMĚNÍ PO ROCE 1989

Rok 1989 představoval zlom v expanzi a vývoji současného umění, a to v tradičních uměleckých centrech i na periferiích, kde dříve mezinárodní trhy s uměním nepůsobily. Například pád východního bloku vytvořil podmínky pro příliv východoevropského a ruského umění, který změnil ráz evropského současného umění. Následně rostoucí publikum a trh pro institucionalizované současné umění vedly k rozšíření bienále umění, soukromých sbírek i muzeí po celém světě. „*Události ve světě roku 1989 a následné znovusjednocení Německa, rozpad Sovětského svazu, vzestup globálních obchodních dohod,*

upevnění pozice existujících obchodních vztahů a transformace Číny v částečně kapitalistickou ekonomiku – hluboce změnilo povahu uměleckého světa.“ (Stallabrass 2004: 7) V tomto období, dne 19. října 1991, dochází i k rozpuštění skupiny Tvrdohlaví. Jejím smysl určoval společensko-politický kontext a dobová potřeba vzájemné podpory a soudržnosti.

Od 90. let 20. století se diskutovalo o vlivu globalizace na současné umění a pluralizaci a demokratizaci uměleckého světa. Zpravidla se dospělo k závěru, že globalizace homogenizovala a fragmentarizovala vztahy s uměleckým světem. Tyto debaty nakonec vedly k využívání sousloví *globální umění* jako synonyma pro *současné umění*. Oba termíny vyjadřovaly vědomí rozmanitosti a plurality v kultuře a společnosti. „*To, co ,definuje současné umění, je globální produkce a distribuce. Jsme však svědky toho, že západní kritici se zdráhají hovořit o globálním umění, protože se obávají, že západní umělecká scéna ztratí svoji moc, až bude umění globalizováno. Ze stejného důvodu by raději upřednostnili pojem ,současné umění, protože je již zavedený a zní neutrálně s ohledem na nováčky ve světě umění.*“ (Tunali 2017: 3) Současné umění začalo více než na časový úsek odkazovat na určitý styl, který se objevil s globalizací a technologizací světa. Globalizaci umění ovlivnily informační a digitální technologie, kupříkladu videoart, protože umělci působící mimo západní tradici mohli používat technologie dostupné po celém světě (Danto 1998, Belting 2009). Koncept globálního umění překračuje tradiční chápání dějin umění, modernistickou doktrínu pokroku a eurocentrické pojetí a přístup ke světu. Protože většinu uměleckých děl nelze zařadit do rámců evropských dějin umění, je třeba je nahlížet v rámci regionalismu a heterogenní povahy kulturních tradic. Současné umění již není „*Bohem dané právo Evropanů. Místo toho se jedná o soubor autonomních stylů*

nesouvisející s žádným historizujícím směrem (jako je modernismus nebo avantgarda), které jsou v současnosti dostupné komukoli a kdekoli na světě.“ (McLean 2010: 223)

Umělecký svět není homogenní globálně ani celostátně. V důsledku nerovnoměrného geografického rozvoje neoliberalismu jsou postupy současného umění často nekoherentní, jak dokládá odlišné sponzorování a způsoby finanční podpory. Umělecký svět charakterizují vazby na nadnárodní kapitál. Muzea, galerie a mezinárodní bienále jsou stále více závislé na sponzorech a investorech, kteří organizují a řídí nový tržní systém uměleckého světa. Účast na bienále je navíc prostředkem zajištění brandu, podpory a renomé pro umělce nebo rozvíjející se trhy s uměním (Rodner, Omar, Thompson 2011). Především mezinárodní bienále umění se prokázala jako vysoce vlivná při definování a utváření současného stavu institucionálního uměleckého světa ústící ve fenomén bienalizace současného umění. V atmosféře 90. let byla bienalizace vnímána jako vznikající prostor pro přerozdělení kulturní moci. Po miléniu se však úhel pohledu proměnil, fenomén bienále umění začal být nahlížen jako pokračování světových výstav 19. století, projev nové formy hegemonie a rekolonizace Západem.

V 90. letech se začali v uměleckém světě prosazovat kurátoři, kteří se změnili v profesionální konzultanty dominující organizaci výstav současného umění. Kurátor se stal významným tvůrčím činitelem, který se aktivně podílí na výběru uměleckých projektů a osobností i způsobu prezentace výstavy (způsob dialogu s veřejností). „*Zjednodušeně řečeno, úlohou kurátora je objevovat a ukazovat vztahy mezi uměleckými diskursy, předměty, osobnostmi a institucemi a klesat cesty od umění k divákovi.*“ (Pachmanová 2007: nepag.)

Kurátor má velmi často podíl na tvářnosti uměleckých děl, která jsou využívána nebo



Účast na bienále je navíc prostředkem zajištění brandu, podpory a renomé pro umělce nebo rozvíjející se trhy s uměním. Americká umělkyně Simone Leigh, bronzová socha *Satelit* (2022) instalovaná na venkovním nádvoří *Fasáda* (2022) na 59. bienále v Benátkách v roce 2022; © Timothy Schenk

*Participation in biennials is, what's more, a means of securing a brand, support and reputation for artists and emerging art markets. The American artist Simone Leigh, the bronze sculpture *Satellite* (2022) installed in the outdoor courtyard *Façade* (2022) at the 59th Biennale in Venice in 2022;*
© Timothy Schenk

i modifikována na základě jeho nápadů v dialogu s umělcem. „*Ve své vulgární inkarnaci je kurátorská moc o tom, že mocní mají pravdu: o umělcích i o diskursu. O čase, místě i reakci. Jde o schopnost proměnit včerejšího umělce hladovějícího v podkroví v nejjasnější hvězdu na uměleckém nebi; odsoudit jeden žánr k zániku a jiný proměnit v evangelium.*“ (Friedman 1997: nepag.) Moderní muzea a galerie vedené kurátory, kteří kontrolují akvizice a připravují expozice, je myšlenka založená na západních koncepcích umění, funkci a směřování kulturních a paměťových institucí. Umělecké dílo je pak často odděleno od současného světa, umístěno v „romantizovaném podsvětí“ muzea výtvarného umění nebo etnologického muzeu. Muzea rozhodují, jak podporovat, prosazovat a prezentovat umělecká díla, umělce, dějiny umění a jejich roli v současném světě.



Kurátor se stal významným tvůrčím činitelem, který se aktivně podílí na výběru uměleckých projektů a osobností i způsobu prezentace výstavy. Výstava Okouzlení Afrikou pořádaná v letech 2019 až 2020 v Pavilonu Anthropos Moravského zemského muzea v Brně;
© Martin Frouz

The curator has become an important creative factor who actively participates in the selection of artistic projects and personalities as well as the way in which an exhibition is presented. The exhibition Enchanted by Africa held in the years 2019 and 2020 at the Anthropos Pavilion of the Moravian Museum in Brno;
© Martin Frouz

Prezentace uměleckých děl a umělců je ostatně výzvou a podnětem pro město Mikulov. V rámci Mikulovského výtvarného symposia "dílna" zde po tři desetiletí vzniká sbírka uměleckých děl, jejíž relevanci, hodnotu a význam by bylo možné o to více ocenit ve veřejné galerijní nebo muzejní expozici. Ve sbírce jsou zastoupeni přední i zcela začínající čeští i zahraniční umělci, k nimž náleží nejenom bývalí členové skupiny Tvrdohlaví, ale dále také Erika Bornová, Tomáš Císařovský, Milena Dopitová, Eva Eisler, Eva Koťátková, Jiří Kovanda, Ivana Lomová, Otto Placht, Vladimír Skrepl, Jindřich Štreit nebo Laco Teren. Expozice a sbírka spravovaná stálým kurátorem, jenž by v kooperaci s kurátorem každého ročníku Mikulovského výtvarného symposia "dílna" stanovoval téma a program, by mohla být koncipována jako retrospektivní přehlídka vývoje a směřování českého umění od 90. let až po tvorbu současných umělců.

ZÁVĚR: REVIZE UMĚNÍ

Tvorba bývalých členů skupiny Tvrdohlaví, účastníků třicátého ročníku Mikulovského výtvarného symposia "dílna", přivádí k přemýšlení o dosavadní revizi umění a přehodnocování ustanovených konceptů, pojmů a definic (Didi-Huberman 2000). Reprezentanti tohoto ročníku jsou rozkročení mezi konceptuálním a experimentálním přístupem, využívají prostředky moderního i současného umění a zároveň jsou zapojeni do specifického vývoje umění po roce 1989. Lze je považovat za průvodce směřováním i vyprávěním umění, změnami jeho pojetí i obsahu ve druhé polovině 20. a na začátku 21. století. Tito tvůrci se ocitli v období definování konce umění jako konce vyprávění, v němž umělecká díla ztratila smysl a nenaplňují svůj historický účel. „Dnes se i u umělců a historiků umění ztratila představa dění, jež by mělo smysl,

dění, v němž jedni pokračují a druzí je vyprávějí. Nejistota o tom, jak umění bude pokračovat dál – a co umění je –, vyvolává v umělcích nové otázky, zatímco historici umění se tážou, co dějiny umění vlastně byly a zda si tím jsou ještě jisti.“ (Belting 2000: 129) Dílo účastníků letošního symposia ovšem vypovídá o tom, že konec vyprávění není definitivní, pouze skončila určitá fáze vyprávění a konkrétního stadia vývoje. „Existuje určitá podstata umění, která je v umění přítomna po celý historický vývoj, je všude a vždy stejná, ale ukazuje se pouze s odstupem.“ (Danto 1998: 28) Bývalí členové skupiny Tvrdohlaví jsou svědci staré i nové fáze vyprávění s novým cílem, v němž nastává vývoj, transformace médií i překračování hranic, kdy se úroveň tvorby posouvá na dosud nepoznanou úroveň (Carroll 1998). Umělci z tohoto uskupení zažili různé etapy a fáze, zkušenost odlišné historické situace a ve své tvorbě postupně uplatnili široký repertoár výtvarných technik, výrazových prostředků i tematických oblastí. Jejich díla představují svébytnou entitu, která vypovídá o autentickém vnitřním světě a dovednosti v recipientovi vyvolat emoce. Potvrzují, že umělecká tvorba je stále založena na vizuálním vnímání a vytváření mentálních obrazů. Schopnost vyvolat určité emoce je v uměleckém slovníku bývalých členů skupiny Tvrdohlaví jedinečným dokladem žité umělecké zkušenosti a schopnosti generovat a otevírat nové způsoby a vidění světa (Chalupecký 1999).

TVRDOHLAVÍ



Umělci z uskupení Tvrdohlaví zažili různé etapy a fáze, zkušenost odlišné historické situace a ve své tvorbě postupně uplatnili široký repertoár výtvarných technik, výrazových prostředků i tematických oblastí. © Barbora Půtová

The artists in the Tvrdohlaví group have experienced various stages and phases, the experience of a different historical situation, and have progressively applied a wide repertoire of artistic techniques, means of expression and thematic areas in their work. © Barbora Půtová

- Arnason, H., Prather, M. (1998). *History of Modern Art: Painting, Sculpture, Architecture, and Photography*. New York: Harry N. Abrams.
- Barone, T., Eisner, E. W. (2012). *Arts-Based Research*. Los Angeles: Sage Publications.
- Baxandall, M. (1985). *Patterns of Intention*. New Haven: Yale University Press.
- Belting, H. (2000). *Konec dějin umění*. Praha: Mladá fronta.
- Belting, H. (2009). Contemporary Art as Global Art: A Critical Estimate. In Belting, H., Buddensieg, A. (Eds.), *The Global Art World: Audiences, Markets, and Museums*. Ostfildern: Hatje Cantz, 38–73.
- Bennett, T. (2007). Habitus clivé: Aesthetics and Politics in the Work of Pierre Bourdieu. *New Literary History*, 38, 1, 201–228.
- Bishop, C. (2006). The Social Turn: Collaboration and Its Discontents. *Artforum*, 44, 6, 178–183.
- Bourdieu, P. (1996). *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*. Palo Alto: Stanford University Press.
- Carroll, N. (1998). The End of Art? *History and Theory*, 37, 4, 17–29.
- Danto, A. C. (1977). The Last Work of Art: Artworks and Real Things. In Dickie, G., Sclafani, R. J. (Eds.), *Aesthetics: A Critical Anthology*. New York: St. Martin's Press, 551–562.
- Danto, A. C. (1998). *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton: Princeton University Press.
- Danto, A. C. (2001). *Philosophizing Art: Selected Essays*. Berkeley: University of California Press.
- Danto, A. C. (2003). *The Abuse of Beauty*. Chicago, La Salle: Open Court.
- Danto, A. C. (2013). *What Art is*. New Haven: Yale University Press.
- Davies, S. (2006). *The Philosophy of Art*. Oxford: Wiley-Blackwell.
- Deleuze, G. (2004). *Nietzsche a filosofie*. Praha: Nakladatelství Herrmann a synové.
- Didi-Huberman, G. (2000). *Devant le temps: histoire de l'art et anachronisme des images*. Paris: Éditions de Minuit.
- Félibien, A. (1681). *Mémoires pour servir à l'histoire des maisons royales et bastimens de France*. Paris: Anatole de Montaiglon.
- Friedman, H. (1997). The Curator as God. *Mail and Guardian*, October 10, 1997. http://mg.co.za/article/1997-10-10-HYPERLINK_„http://mg.co.za/article/1997-10-10-the-curator-as-god“the-curator-as-god
- Fuchs, S. (2001). *Against Essentialism: A Theory of Culture and Society*. Cambridge: Harvard University Press.
- Gadamer, H.-G. (1967). *Ästhetik und Hermeneutik*. In Ibid., *Kleine Schriften II. Interpretationen*. Tübingen: J. C. B. Mohr.
- Gadamer, H.-G. (1975). *Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Tübingen: J. C. B. Mohr.
- Gadamer, H.-G. (1977). *Die Aktualität des Schönen: Kunst als Spiel, Symbol and Fest*. Stuttgart: Philipp Reclam.
- Galenson, D. (2001). *Painting Outside the Lines: Patterns of Creativity in Modern Art*. Cambridge: Harvard University Press.
- Gell, A. (1996). *Vogel's Net: Trap as Artworks and Artworks as Traps*. *Journal of Material Culture*, 1, 1, 15–38.
- Goldie, P., Schellekens, E. (Eds.) (2007). *Philosophy and Conceptual Art*. Oxford: Clarendon Press.
- Goodman, N. (2007). *Jazyky umění: nástin teorie symbolů*. Praha: Academia.

- Guiraud, J. (1986). *Études sur Mondrian*. Première partie: les facteurs photochromatiques. *La Part de l'Oeil*, 2, 33–66.
- Hanquinet, L., Roose, H., Savage, M. (2014). The Eyes of the Beholder: Aesthetic Preferences and the Remaking of Cultural Capital. *Sociology*, 48, 1, 111–132.
- Heinich, N. (1998). *Le triple jeu de l'art contemporain: Sociologie des arts plastiques*. Paris: Editions de Minuit.
- Heinich, N. (2012). Mapping Intermediaries in Contemporary Art According to Pragmatic Sociology. *European Journal of Cultural Studies*, 15, 6, 695–702.
- Heinich, N. (2014). *Le paradigme de l'art contemporain: structures d'une révolution artistique*. Paris: Editions Gallimard.
- Huss, E. (2015). *A Theory-Based Approach to Art Therapy: Implications for Teaching, Research and Practice*. London: Routledge.
- Chalupecký, J. (1999). *Cestou necestou*. Jinočany: H & H.
- Jackson, S. (2011). *Social Works: Performing Art, Supporting Publics*. New York: Routledge.
- Kahnweiler, D. (1963). *Confessions esthétiques*. Paris: Gallimard.
- Kesner, L. (2000). *Muzeum umění v digitální době: vnímání obrazů a prožitky umění v soudobé společnosti*. Praha: Národní galerie, Argo.
- Kubínová, K., Benešová, K. (Eds.) (2019). *Imago, imagines: výtvarné dílo a proměny jeho funkcí v českých zemích od 10. do první třetiny 16. století*. Praha: Academia.
- Langer, S. (1957). *Feeling and Form: A Theory of Art*. New York: Charles Scribner's Sons.
- McLean, I. (2010). Aboriginal Art and Globalisation In Wallace, M. (Ed.), *21st Century: Art in the First Decade*. South Brisbane: Queensland Art Gallery, 212–221.
- Mokrejš, A. (1993). *Odvaha vidět: Friedrich Nietzsche myslitel a filosof*. Jinočany: H&H Jinočany.
- Nietzsche, F. (1995). *Tak pravil Zarathustra*. Olomouc: Votobia.
- Nietzsche, F. (1996). *Radostná věda*. Olomouc: Votobia.
- Novák, A. (2007). *Epifanie věčného návratu téhož: filosofická interpretace základní myšlenky F. Nietzscheho*. Praha: Triton.
- Pace, C. (1996). Disegno e colore. In Turner, J. (Ed.), *The Dictionary of Art*. Volume 9. New York: Grove Dictionaries, 6–9.
- Pachmanová, M. (2007). Kdo je to kurátor/ka? A2, 3, 39, <http://www.advojka.cz/archiv/2007/39/kdo-je-to-kurator/ka>
- Plattner, S. (1998). A Most Ingenious Paradox, The Market for Contemporary Fine Art. *American Anthropologist*, 100, 2, 482–493.
- Rodner, V. L., Omar, M., Thomson, E. (2011). The Brand-wagon: Emerging Art Markets and the Venice Biennale. *Marketing Intelligence & Planning*, 29, 3, 319–336.
- Rubin, J. A. (2016). *Approaches to Art Therapy: Theory and Technique*. Philadelphia: Brunner-Routledge.
- Stallabrass, J. (2004). *Contemporary Art: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Taylor, C. (1992). *The Ethics of Authenticity*. Cambridge: Harvard University Press.
- Thompson, D. (2010). *Jak prodat vycpaného žraloka za 12 milionů dolarů: prapodivné zákony ekonomiky současného umění a aukčních domů*. Zlín: Kniha Zlín.
- Třeštit, M. (2010). *Umění sbírat umění*. Praha: Gasset.
- Tunali, T. (2017). Contemporary Art and the Post-1989 Art World. *Dandelion*, 8, 1, 1–15.
- Vasari, G. (1998). *Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů*. Praha: Mladá fronta.
- Zálešák, J. (2012). *Umění spolupráce*. Praha, Brno: Akademie výtvarných umění v Praze, Vědecko-výzkumné pracoviště, Masarykova univerzita.

Tvrdohlaví



Tvrdohlaví představují českou uměleckou skupinu, která formálně existovala v letech 1987 až 1991. K ustavení skupiny dochází 3. června 1987 podepsáním zakládací listiny ve Slováckém salonku Obecního domu. Tvrdohlaví vznikli v období vzrůstající mimooficiální výstavní a umělecké aktivity. Jejich vystoupení představovalo protest proti oficiálním pravidlům komunistické strany a omezování uměleckých aktivit. Hlavními iniciátory založení skupiny byli malíři Jiří David (narozen 1956), Stanislav Diviš (narozen 1953) a Jaroslav Róna (narozen 1957), kteří se dohodli na celkovém počtu deseti osob, včetně produkčního a manažera skupiny režiséra a scenáristy Václava Marhoulu (narozen 1960). K členům uskupení dále patřili malíři, sochaři, hudebníci a performeré Michal Gabriel (narozen 1960), Zdeněk Lhotský (narozen 1956), Stefan Milkov (narozen 1955), Petr Nikl (narozen 1960), František Skála (narozen 1956) a Čestmír Suška (narozen 1952). Řada představitelů skupiny se setkávala v průběhu studentských let, podporovali se v umělecké tvorbě a navštěvovali se v ateliérech. V členství se přihlíželo k vyváženému

počtu zastoupení studentů z Akademie výtvarných umění a z Vysoké školy uměleckoprůmyslové v Praze nebo k dosavadnímu vývoji potenciálních členů a jejich tvorbě. Skupina nevydala žádný manifest ani nestanovila společný umělecký program, což odpovídá i požadavku umělecké svobody a nezávislosti. Název Tvrdohlaví vytvořil Jaroslav Róna v návaznosti na českou kuboexpresionistickou skupinu první republiky Tvrdošijní. Logo skupiny je autorstvím Františka Skály. První výstava se konala na přelomu let 1987 a 1988 v Lidovém domě ve Vysočanech a představovala jedinečnou událost na uměleckém poli druhé poloviny 80. let v Československu. Dne 19. října 1991 byla skupina Tvrdohlaví rozpuštěna. Její smysl určoval společensko-politický kontext a dobová potřeba vzájemné podpory a soudržnosti. Po rozpuštění skupiny se všichni členové etablovali na tuzemské i zahraniční umělecké scéně. Mnohé dodnes spojuje všestrannost, různorodé hudební nebo divadelní aktivity a také přetrvávající tematické prvky uměleckého díla, k nimž se řadí mytologické, archetypální a snové výjevy.

Rozhovory
Interviews

Přírůstky do sbírky současného
umění města Mikulova
*Additions to the Collection
of Contemporary Art in Mikulov*



Jaroslav Róna

Umění by mělo vytvářet alternativu pro vnímavé lidi, ke světu, jenž je ovládán racionálními, mocensko-ekonomickými zájmy.

Jaroslav Róna (narozen 1957), sochař, malíř, grafik a performer. V roce 1978 absolvoval Střední odbornou školu výtvarnou na Hollarově náměstí v Praze. V letech 1978 až 1984 studoval obor sklářské výtvarnictví v ateliéru sklářského umělce a sochaře Stanislava Libenského (1921–2002) na Vysoké škole uměleckopřemyslové v Praze. V rané fázi tvorby Róna vycházel z gestické a strukturální malby a groteskní figurace. Tematicky se přikláněl k archetypální symbolice, antické mytologii a motivům ze Starého i Nového zákona.

Později se v jeho tvorbě projevují reminiscence na neoexpresionismus, futurismus, mašínismus nebo kubismus, které vstupují i do velkoformátových soch ve veřejném prostoru. Převážně bronzové plastiky paralelně sledují a doplňují Rónovo malířské dílo a postupně se vyznačují abstrahovanější stylizací tvaru. Klíčem k uchopení i pochoopení jeho tvůrčího přístupu jsou v poslední dekádě především fenomény a témata, k nimž patří apokalyptické vize, nebezpečí, nekončící konflikty a zlo, totalitní formy vlády nebo projevy agresivity a absurdity v současné společnosti. Motivy mu otevírá krásná i odborná literatura nebo sny. K jeho sochařským realizacím patří pomník Franze Kafky (2003) na Starém Městě v Praze, *Sépie* (2006) na Chebském hradě, *Mytická loď* (2010) na nábřeží Dunaje v Bratislavě, socha Jošta Moravského (2015) na Moravském náměstí v Brně nebo realizace *Červené žirafy* (2020) na Pankráci v Praze. Róna je zakládajícím členem skupiny Tvrdohlaví a členem komického vokálně-pantomimického tria Tros Sketos, kde vystupuje spolu s grafikem Alešem Najbrtem (narozen 1962) a malířem, ilustrátorem a sochařem Františkem Skálou (narozen 1956).

Barbora Půtová: Kdy jsi byl poprvé osloven a přizván na mikulovské výtvarné sympozium?

Jaroslav Róna: Bylo to v roce 1994 na první ročník a oslovil mě Stefan Milkov. Zprvu jsem se tomu velice bránil, protože nejsem velký příznivec kolektivního tvoření. Ale nakonec mě k tomu dotlačila osobní situace. Však jsem teď na tomto sympoziu paradoxně popáté!

BP: Jak vnímáš mikulovské výtvarné sympozium dnes? Kudy se ubírá?

JR: Popravdě řečeno – nevím, kudy se ubírá, dvacet let dění v Mikulově nesleduji a musel bych vidět všechny výsledky sympoziální tvorby

za uplynulou dobu. Naši přímí předchůdci z minulého roku na mě však velký dojem neudělali.

BP: Co v Mikulově plánuješ vytvořit? Jaké téma a techniku zvolíš?

JR: Pokusím se namalovat co nejvíc obrazů o rozměrech 170 × 150 centimetrů za pomoci okamžité inspirace podpůrnými materiály, jež jsem si dovezl a které mě tvarově a barevně vzrušují. Mám i pár předběžných kreseb, ale výsledek vidím zatím velmi mlhavě. Půjde o olejomalbu na plátně.

BP: Inspiruje tě zdejší krajina a prostředí? Cítíš zde jiného ducha nebo energii?

JR: Ano, inspiruje mě mikulovská historická architektura svojí pevností a vnitřní poctivostí. Zejména Dietrichsteinská hrobka na mě dělá velký dojem. Samozřejmě i Svatý kopeček. Krajina, dívám-li se ze zámku, je tady taková rozpálená placka, jsem tu vždy v létě, a ta působí trochu děsivě. Čekám, kdy se pomalu promění v poušť a na obzoru potáhne karavana s velbloudy. Ale mám rád, když mají města alespoň starobylé židovské hřbitovy, když už tu není židovská komunita, cítím se tu nějak více zakotveně, mám léta ateliér na Novém židovském hřbitově v Praze na Žižkově.

BP: Obohacuje tě sdílení prostoru a času s dalšími umělci, konkrétně s představiteli skupiny Tvrdohlaví?

JR: Spíše bych řekl, že oni spoluvytvářejí příjemné prostředí, kde se mi snáze pracuje, a zároveň sympatickou tvůrčí konkurenci, s níž se mohu poměřovat.

BP: Co tě spojuje s těmito tvůrci? Nebo naopak odděluje.

JR: Samozřejmě generační příslušnost a podobné vnímání životních a uměleckých hodnot, a také společný typ absurdního humoru, jenž je pro život, dle mého, nezbytný! Jistě tu jsou i odlišné nuance, ale ty základy stále drží.

BP: Jaké prostředí tě formovalo, co bylo předpokladem k umělecké dráze?

JR: Prostor, které mě nejvíce formovalo, bylo kromě mé vlastní rodiny socialistické Československo v období mezi lety 1975 a 1985, pobyt na SOŠV na Hollarově náměstí a VŠUP v ateliéru profesora Stanislava Libenského. V roce 1981 také měsíční cesta stopem po městech a muzeích západní Evropy a dvouměsíční pobyt v USA a Mexiku v roce 1985, uskutečněný díky vlivu profesora Libenského.

BP: V čem tě profesor Libenský ovlivnil a nasměroval?

JR: Profesor Libenský a také jeho asistent Karel Vaňura pro mě udělali – míněno v oblasti nastartování a urychlení mého uměleckého vývoje – snad nejvíc ze všech. Libenský v nás studentech vybudoval přesvědčení, že tvorba umění je nejvyšší meta, které může člověk v životě dosáhnout, a musí tomu podřídit všechno. Libenský mohl díky svému postavení svobodně cestovat po světě, vozil nám umělecké časopisy a katalogy se současným západním uměním, a my jsme díky tomu měli povědomí o tom, kam se současné umění vyvíjí.

BP: Kterí umělci nebo umělecké směry tě ovlivnili?

JR: Na střední škole to byl meziválečný expresionismus, zejména německý, belgický a norský – tedy skupiny Die Brücke a Der Blaue Reiter, George Grosz, Käthe Kollwitz, Ernst Barlach, Constant Permeke, James Ensor a především

Edvard Munch. Ale také samozřejmě Španěl Pablo Picasso a Francouzi, v malířství Henri Matisse, v sochařství Auguste Rodin a Antoine Bourdelle. Z Čechů hlavně Bohumil Kubišta, Jan Zrzavý, František Tichý a Otto Gutfreund, nemohu ale opominout ani Františka Bílka. Na vysoké škole to byl zprvu Španěl Antoni Tàpies, později americký kreslíř Saul Steinberg, Švýcar Horst Antes, ale třeba i Oskar Kokoschka a Egon Schiele. V sochařství jsem obdivoval a stále obdivuji Constantina Brâncușiho, Jacoba Epsteina, Henriho Gaudiera-Brzesku, ale především Henryho Moora. Ke konci studia jsem objevil německé Neue Wilde a italskou transavantgardu.

BP: Mnozí představitelé skupiny Tvrdohlaví jsou převážně malíři. Ty jsi sochař i malíř, byť veřejností jsi převážně vnímán jako sochař. Jaký máš vztah k malbě?

JR: Řekl bych, že veřejností jsem vnímán spíše jako sochař, protože moje sochy mají stále na očích a výstavy obrazů vždycky někdy skončí. Malba je pro mě základní způsob vyjádření, dříve jsem maloval, než sochařil, ale je pravda, že sochařství je pro mě také zcela přirozený způsob vyjádření. Takže jsem takový rozpolcený obojetník – tedy pouze co se týče umělecké tvorby, aby to nebylo vykládáno jinak.

BP: Nakolik se odlišuje práce s materiály a jejich materiálová podstata, například bronz vs. barva na plátně?

JR: Bronz je výsledný materiál, většinu času při tvorbě sochy strávím s hlinou a sádkou, i když i v bronzu někdy sochu také doděláváme a pozměňujeme. Sochařství je zkrátka něco absolutně odlišného od malby. Vnímám ho spíše jako architekturu – idea, kresba, model, zvětšená realizace ve spolupráci s řemeslníky. Velikou roli pro mě hraje umístění sochy tak, aby prostředí

tvorilo se sochou harmonický celek. V malbě je to mlhavá idea a dlouhý boj o konečný výsledek, někdy absolutní proměna záměru v něco jiného – tedy zajímavý dialog se sebou samým. To se v sochařství děje opravdu jen málokdy, když pracujeme ve velkém měřítku, tak to není vůbec možné. Podotýkám, že vytvářím i kamenné realizace a tam to je zcela architektonický postup, podle modelu na milimetr přesná zvětšená realizace kameníky, kterou od začátku koriguji.

BP: Máš nějaký tvůrčí rituál?

JR: Většinou se mi v hlavě honí nějaká neodbytná představa – plastický tvar nebo idea obrazu. Tak to zakreslím do skicáku, abych se toho zbavil. Když je toho víc, vyberu buď to, co se opakuje, nebo to, co je nejslibnější, a zkusím to nějak vyrobit. Obrazy zase vznikají buď z nápadů, které jsem si takto zaznamenal, nebo z poměrně propracovaných kreseb, jež kreslím na cestách. Vydal jsem je i knižně jako Umanuté kresby (2002) nebo Sto kreseb odněkud (2019).

BP: Jaký je smysl sbírek a sbírkotvorné činnosti?

JR: To je dost široká otázka, asi bych odpověděl, že sbírání věcí, umění, knih, filmů a všeho ostatního reprezentuje zájem člověka o svět, v němž žije, a snahu o jeho interpretaci v uspořádání a smyslu sbírky. Také samozřejmě i snahu o uchování a ochranu hodnot všeho druhu.

BP: Sám máš sbírku různých kuriozit. Na co se zaměřuješ? Co sleduješ?

JR: Asi jako každého umělce mě přitahují pozoruhodné předměty od mušlí, kostí a kamenů přes starožitné zbraně, hudební nástroje,



Průzkumník; olej na plátně, 170 × 150 cm
Explorer; oil on canvas

africké a vůbec exotické masky a sošky. Mám také rozsáhlý archiv různorodých obrazových materiálů a obrovskou sbírku pohlednic, kteréžto věci využívám při malování obrazů a při vymýšlení a ztvárňování svých představ. Nejsem nikterak sběratelsky specializován.

BP: Mnoho umělců dnes funguje individuálně, podílí se na tom i tempo doby. V čem je setkávání, dílny, společná tvorba hodnotná nebo obohacující?

JR: Obohacující je pro mě zejména dlouhodobý pobyt s přáteli, který by bez symposia asi nemohl už nastat. Je to našim věkem a vevázaností do společensko-rodinných vztahů, které nedovolují příliš svobodný pohyb. Ale asi to má každý umělec jinak, já to mám takhle.

BP: S odstupem čtyř desetiletí a s nabytými zkušenostmi – má smysl zakládat skupiny nebo spolky?

JR: To opravdu nevím, v době, kdy jsme zakládali skupinu my, tak byla motivace jasná – odpor ke státní kulturně politické doktríně totalitního socialistického Československa. Ale jak je to dnes, nevím, snad by bylo dobré založit skupinu mladých umělců, jež by se navracela ke kvalitnímu řemeslu, kráse a síle přímého výrazu bez teoretických vykonstruovaných konceptuálních berliček.

BP: Co je posláním umění? Co by mělo přinášet a sdělovat?

JR: Umění by mělo vytvářet alternativu pro vnímavé lidi, ke světu, jenž je ovládán racionálními, mocensko-ekonomickými zájmy, tak jak tomu bylo vždycky. Mělo by nabízet duchovní spočinutí, estetické obohacení, radost i sílu k dalšímu existenčnímu boji, a to jak v rámci náboženského vnímání světa, tak mimo něj.

BP: Jak se umění prodává, je dostupné?

JR: To zase nejsem schopen posoudit. Pro někoho je dostupné, pro jiného nikoliv. Moje umění se poslední desetiletí prodává velice dobře.



Zdeněk Lhotský

Miluji pocit, když si uvaříš dobrou bramboračku podle sto let starého receptu, zažíváš stejný zážitek jako před sto lety.

Zdeněk Lhotský (narozen 1956), sklářský umělec a technolog, sochař a malíř. Absolvoval obor hutní tvarování skla na Střední umělecko-průmyslové škole sklářské v Železném Brodě (1972–1976). Následně studoval v letech 1978 až 1984 obor sklo na Vysoké škole umělecko-průmyslové v Praze u sklářského umělce a sochaře Stanislava Libenského (1921–2002). V roce 1994 založil Lhotský studio v Pelechově u Železného Brodu, které pokračuje v tradici

střediska skla do architektury – tavení Stanislava Libenského a sklářky Jaroslavy Brychtové (1924–2020). Lhotský je autorem sklářské technologie a chráněné značky vitruCELL, jejíž speci-fičnost spočívá zejména v oktagonálním vzoru uvnitř skloviny, organizovaném do jemných pravidelných dutinek pláství. Jeho tavené objekty a instalace charakterizuje geometrický a organický dekor a formy, jednoduchý až puristický tvar. Geometrizující přístup a kompozice vstupují i do kreseb, které mohou být východiskem sklářských technologií a tvůrčího zkoumání nebo experimentování. Lhotský produkuje zakázkovou výrobu i autorské práce zahrnující tavené plastiky a objekty, stély nebo reliéfy. K předním realizacím a zakázkám se řadí skleněný sarkofág oválného půdorysu a váhy přes 4,5 tuny pro dánskou královnu Markétu II. v katedrále v Roskilde (autor Bjørn Nørgaard), okna na střeše sakristie chrámu Sagrada Familia v Barceloně (autor Antoni Gaudí) nebo skleněné dlaždice ve stropu dvorany v paláci Lucerna. Lhotský patří k zakládajícím členům skupiny Tvrdohlaví.

Barbora Půtová: Kdy jsi byl poprvé osloven a přizván na mikulovské výtvarné sympozium?

Zdeněk Lhotský: V roce 1994 mě pozval na sympozium Stefan Milkov. V roce 1995 jsem se účastnil druhého sympozia. Potřetí jsem byl pozván letos.

BP: Co v Mikulově plánuješ vytvořit? Jaké téma a techniku zvolíš?

ZL: V Mikulově pracuji na velkých kresbách, obvykle volím menší formát čtverce z A1. Tyto velké kresby jsem v minulosti dělal jako limitovanou edici tisků, což má jiného ducha. Zde je dobrý prostor. Mám hotové tři věci, plánuji jich vytvořit celkem pět nebo šest. Používám tužku, inkoust a perokresbu. Inkoust i propiska jsou

signifikantní, snadno rozeznatelné. Občas tyto kresby vystavuji. Pracuji v sériích, třináct nebo čtrnáct kusů v tahu. Poslední velká série byla do New Yorku. V průběhu kreslení za mnou přišly dvě dámy z Národní galerie, odmítl jsem je, potřeboval jsem sérii kompaktní. Série spolu nemusejí souviset, ale podstatná je energie. Jednu kresbu dělám třeba týden, ale paralelně pracuji na jiných zakázkách.

BP: Inspiruje tě zdejší krajina a prostředí? Cítíš zde jiného ducha nebo energii?

ZL: Genius loci zde je, nemůžu říct, že by mě ohromně ovlivňoval. Krajina je krásná. Nabízí se vulgární vysvětlení, že Morava a její natura, lidé, jsou jiní, vstřícnější.

BP: Obohacuje tě sdílení prostoru a času s dalšími umělci, konkrétně s představiteli skupiny Tvrdohlaví?

ZL: Těší mě jejich přítomnost.

BP: Co tě spojuje s těmito tvůrci? Nebo naopak odděluje.

ZL: Spojuje mě po letech přátelství. Z toho spektra přátel jsou ty nejsilnější vztahy. S Jardou Rónou mě spojují vzpomínky na studium. Po škole jsme spolu chvíli dělali zakázky, učili jsme se vydělávat peníze. S Jardou jsem zažil mnohá dobrodružství, je takový vzteklý buldoček. S Frantou děláme muziku. Ke všem cítím úctu, jsou to osobnosti. Každý jsme tak jiný, že si nekonkurujeme, nelezeme do zelí. Máme za sebou různé životní konflikty, což je normální. Když to vydržíme do konce bez kapky krve, tak to posílí vzájemný vztah.

BP: Jaké prostředí tě formovalo, co bylo předpokladem k umělecké dráze?

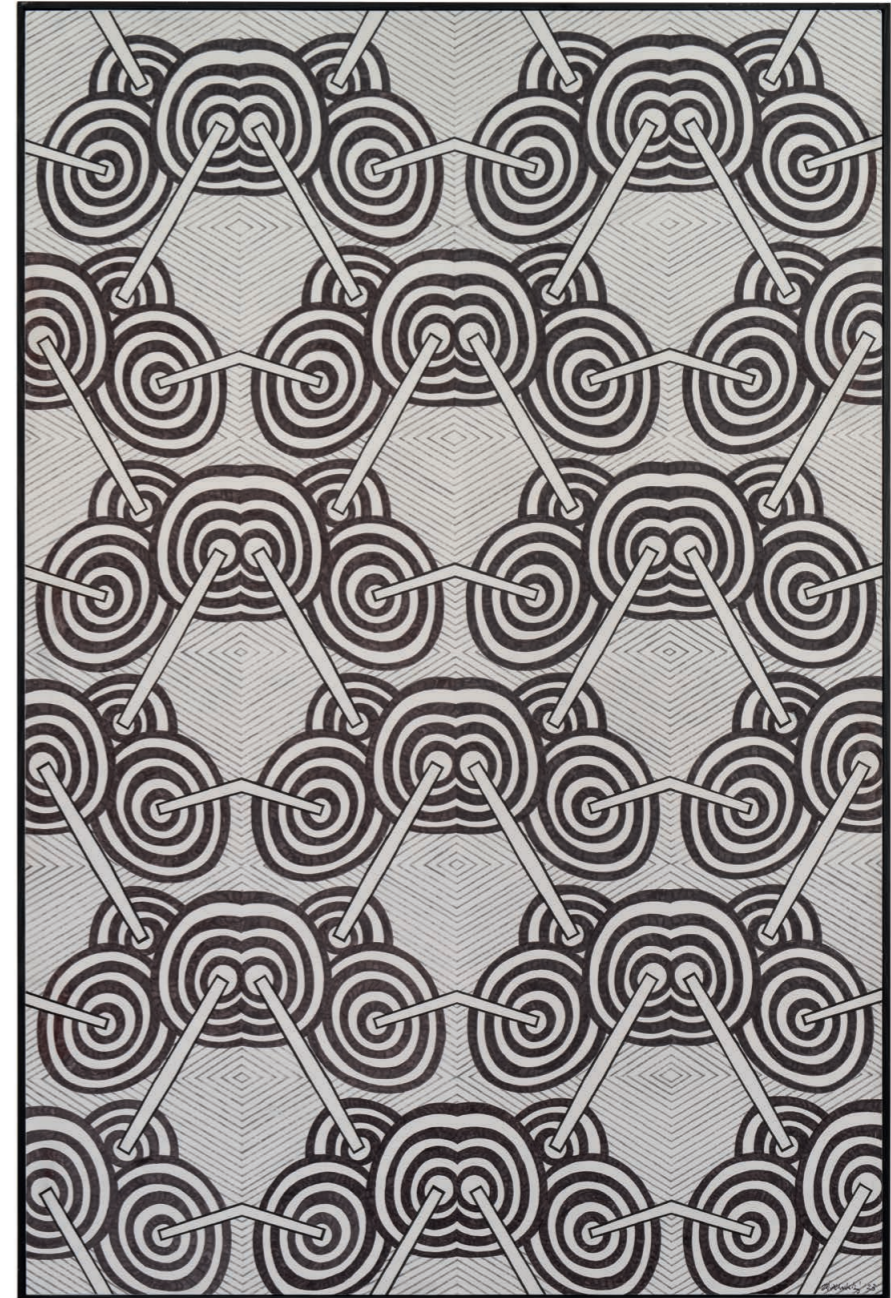
ZL: Kupodivu jsem od třinácti let věděl, že chci dělat sklo. Prožil jsem zvláštní fascinaci na škole v přírodě v Jizerských horách. Po lesích byly skládky skla. To ve mně ulpělo. Po škole jsem nastoupil na učiliště, na Hellichovku jsem se nedostal, Jarda kožešnické učiliště dodělal. Po roce jsem nastoupil na střední školu v Železném Brodě. Nevěděl jsem, že existuje střední sklářská škola. Tam jsem foukal sklo, dostal jsem se k podstatě materiálu. Pak jsem pracoval dva roky ve fabrice.

BP: Stejně jako Jarda Róna jsi studoval u Stanislava Libenského na Vysoké škole umělecko-průmyslové v Praze. V čem tě ovlivnil a nasměroval?

ZL: Libenský byl v té době nejlepší kantor na vysokých uměleckých školách. Znal jsem ho předtím, pracoval jsem v jeho studiu, jehož jsem dnes vlastníkem. Ovlivnil nás, naučil nás mnoho. Jeho škola byla lehce drsná, byl přísný, zároveň měl v sobě lidskou vlídnost a citlivost. Pocházel z prostých poměrů. S asistentem Karlem Vaňurou, partnerem Libenského v učení, utvářeli společně skvělý kantorský tandem. Znal jsem se dobře i s Jaroslavou Brychtovou, která věci modelovala. Vnímám Libenského jinak než Jarda, který je bytostný malíř, což já nejsem. Libenský otevřel téma studiová plastika, stal se osobností světového skla. Přes železnou oponu neměli žádné informace, dělali zakázky do architektury. Komunisté potřebovali něco vyváženého. Z dnešního pohledu je to absurdní.

BP: Kterí umělci nebo umělecké směry tě ovlivnili?

ZL: Máloco. Jsou věci, které mě fascinovaly z dějin umění a architektury. Že bych zkoušel něco, co dělal někdo jiný, to jsem nikdy nezažil. Ani ve skle. Nabízelo by se dělat jako Libenský, jeho stopa ve mně být musí, ale ani já, ani Jarda jsme



199_16; inkoust, štětec, plnicí pero, papír na forex desce, 252 × 168 cm
199_16; ink, brush, fountain pen, paper on Forex board

nezůstali v jeho stínu. Část výuky jsem protrpěl, prostředí mi nevyhovovalo. Jarda byl ambicióznější žák. Za komunistů se nám občas dostaly do rukou černobílé katalogy. Všechny věci jsem viděl až po revoluci. Ve skutečnosti mi zůstalo pár osobností. Názorově nikoho nesleduji.

BP: Mnozí představitelé skupiny Tvrdohlaví jsou převážně malíři. Ty jsi především sklář a sochař. Jaký máš vztah k malbě?

ZL: Sklář ano, vymyslel jsem několik unikátních technologií. Nikdy jsem nedělal skleněnou plastiku. Nyní dělám krychle a sloupy. To důležité je obsaženo v materiálu, neřeším tvar, zajímá mě vnitřní svět. Občas mě malba láká, ale nejsem bytostný malíř. Malířství vzniká v ruce. Malá kresba a pak zvětšení. Napadne mě motiv v letadle, kdy jsem v jiném rozpoložení, v rauši. Rok jsem neměl řidičák, jezdil jsem vlakem. Zvykl jsem si, jel jsem vlakem, měl jsem něco rozkresleného. Kresby vznikají v malém formátu jako poloautomatická kresba, intuitivní záležitost, pak s tím pracuji cílevědoměji. Věci pro mě musejí nést emoci, fascinaci, jinak to nedělám. Cítím to až na konci. Následně třeba ještě upravím, dotáhnu. Závidím malířům, že jim to vzniká pod rukama.

Poznám dobrou věc. Obraz je dobrý nebo dobře vypadá. Je mnoho obrazů, které vypadají skvěle, ale jsou hloupé. Nedočkavost a zvědavost jsou nejzákladnější umělecké vlastnosti, zvědavost je největší tahoun. Co nemám, je pocit, že bych chtěl někomu něco sdělit. Ale těší mě, že lidé, kteří neujíždí na prvoplánových věcech, mé dílo ocení. Podobné je to u muziky, že mě někdo poslouchá. S dílem mohu být sám, buď budu, nebo nebudu spokojený.

BP: Nakolik se odlišuje práce s materiály a jejich materiálová podstata, například sklo vs. barva na plátně?

ZL: U skla vše dlouho trvá. Technologii vyvíjím třicet let. Je to napínavé. Ta nedočkavost a zvědavost je trýznivá, musí být v peci pět dní, chtěl bych ji vidět hned druhý den. Práce je odlišná v procesu. Proto i kreslím, potřebuji kontakt s materiálem, ohmatat si plátno anebo papír. Sklo je naopak drsná věc. Vyžaduje odlišný způsob vzniku, mám šestnáct zaměstnanců.

BP: Máš nějaký tvůrčí rituál?

ZL: Během dne jsem do přibližně třetí hodiny odpolední v práci. Ve studiu mám zaměstnance, potřebuji, aby byli samostatní. Stálo mě energii studio založit a udržet. V pozdním odpoledni a večer poslouchám při tvorbě hudbu. Dříve vyloučené, potřeboval jsem absolutní klid. V poslední době mám rád ruch kolem sebe, cvrkot. Vyrostl jsem v Praze na Ruské, kde byl absolutní šrumec. Cítím kolem sebe prostor a civilizaci.

BP: Jaký je smysl sbírek a sbírkotvorné činnosti?

ZL: To se dotýká smyslu umění. Myslím si, že umění dělá mnoho lidí. Smysl umění je jinde. Historicky je význam sbírek absolutní, vyjadřuje potenci společnosti. Vařím rád a dobře. Miluji pocit, když si uvaříš dobrou bramboračku podle sto let starého receptu, zažíváš stejný zážitek jako před sto lety. Záznam doby je důležitý. Takto vzniká kultura. Má to smysl pro uživení umělců. Některé věci bych si koupil, nejsem však ochotný platit šílené sumy.

BP: Sám máš sbírku různých kuriozit. Na co se zaměřuješ? Co sleduješ?

ZL: Nejsem sběratel skla, ale kuriozit. Mám sbírku sněžítek z celého světa. Sbíral jsem hračky a věci, které vypadaly jako mobil. Je to naprosto pitoreskní. Nyní sbírám kytary, raritní nástroje, které opravuji. Všechny fungují.

BP: Mnoho umělců dnes funguje individuálně, podílí se na tom i tempo doby. V čem je setkávání, dílny, společná tvorba hodnotná nebo obohacující?

ZL: Pro mě je setkávání důležité, potkal jsem na sympozích mnoho zajímavých lidí. Ostatně se setkat i po letech je vzácné, smysluplné. O tom jsou i symposia, nevzniknou zde Mony Lisy, ale je to o setkání. Mnoho si toho řekneme; málo se jinak vidáme, žijeme v jiných okruzích.

BP: S odstupem čtyř desetiletí a s nabytými zkušenostmi – má smysl zakládat skupiny nebo spolky?

ZL: V minulosti to mělo smysl. Skupina se mohla zasloužit o prosazení stylu, potkal jsi lidi stejného ladění a záměru. Pro nás to byl boj proti politickému establishmentu. Pro každého člena bylo zapojení do uskupení Tvrdohlaví odlišné. Já jsem byl vyzván k účasti. S opatrnou radostí jsem přijal, nejsem příznivcem stádnosti. Potkal jsem tak i lidi z Akademie výtvarných umění. Jsem rád, že jsem je poznal, a všechny mám rád.

BP: Co je posláním umění? Co by mělo přinášet a sdělovat?

ZL: Umění by mělo kultivovat vizuální prostor, ale je v tom zmatek. V prostoru se nachází vizuální smog, těžko rozeznat, co je smog a čemu připisovat důležitost. I audio vjemy jsou takto zaplavené. Těžko bude svět zaplavaný pampeľškami. V umění není více fotografií, ale je více fotoaparátů. Co je horší, dobří fotografové se ztrácejí v mlze těch špatných.

BP: Cítíš rozdíl mezi uměním a designem?

ZL: Když půjdeš na dřevě slova design, design je to, že někdo něco nakreslí, to se vyrábí a prodává. Když dělám designovou mísu, je na hraně krásného umění, nenese charakter designu. Navíc jsme prosazovali design, dnes je z toho odporná věc.

BP: Jak se umění prodává, je dostupné?

ZL: Je zcela dostupné a prodává se. Já nic neprodávám, proto skoro nic nedělám. Kdyby za mnou někdo přišel, že mi bude dělat agenta, řeknu ano. Asi se umění prodává nejlépe v historii. Jak se to dělá, to nevím. Ale v tom množství věcí se prodávají zcela hloupá díla. Není to prokazatelné, nedozvíš se tak, zdali je umění dobré. Jako ukazatel je trh bezvýznamný.



Stefan Milkov

Po přečtení románu *Kámen a bolest jsem se rozhodl pro dráhu sochaře.*

Stefan Milkov (narozen 1955), sochař, malíř a hudebník. V roce 1974 absolvoval obor reprodukční kamenosochařství na Střední umělecko-průmyslové škole v Uherském Hradišti. V letech 1976 až 1982 studoval v ateliéru sochařství na Vysoké škole umělecko-průmyslové v Praze. V jeho pojetí tvůrčí práce s hmotou se projevuje vliv moderní italské sochařské školy a využití různých materiálů od bronzu, hliníku až ke dřevu, litému sklu a pálené hlíně. Námětovou složku tvoří zejména křesťanská ikonografie, mytologie nebo archetypy, které transponuje ve vlastní

symbolické představy a poselství. Zásadním tématem Milkovovy tvorby je stylizovaná lidská figura (andělé, jezdci nebo piety), jejíž forma je založena na abstrahování, organické až geometrické formě a výrazném protažení. Tvar obrysové linie figur je exaktní, elementární a plynulý. Ve stylizované postavě respektuje však klasickou sochařskou statuárnost. Nakloněné nebo zakloněné postavy dosahují elegantního tvaru a současně vyvolávají mimořádné napětí. Štíhlé tvary těl a ostrost křídel vytváří kontrast proti hmotné kulovité hlavě. Některá tato východiska se projevují v bronzových plastikách *Divan japonaisse* (2001), *Opilý anděl* (2006), *Anděl a vejce* (2010) nebo *Halali* (2010). Například v plastice *Divan japonaisse*, variaci na jezdecký pomník, uplatnil měkkou modelaci, živé, hladké a náznakové tvary. K jeho sochařským realizacím ve veřejném prostoru patří *El Niño* (2004) v parku Hadovka v Praze, *Brána s kyvadlem a pramenem* (2005) v Havířově, *Pomník Nikoly Tesly* (2014) v pražských Dejvicích nebo *Amorfoid* (2016) v zahradě Anežského kláštera v Praze. Milkov je zakládajícím členem skupiny Tvrdohlaví.

Barbora Půtová: Kdy jsi byl poprvé osloven a přizván na mikulovské výtvarné sympozium?

Stefan Milkov: Osloven jsem byl poprvé v roce 1993, a to místním rodákem, malířem Liborem Lípou. Můj další přítel, sochař Nikos Armutidis, je autorem sympozia. Následně se připojil Libor, jenž zorganizoval první sympozium. Zapojen byl dále Zdeněk Lhotský z Tvrdohlavých.

BP: Jak vnímáš výtvarné sympozium v Mikulově dnes? Kudy se ubírá?

SM: Samozřejmě za třicet let proběhly velké změny, stejně jako ve výtvarném umění. I když již nejsme účastníci, periferně jsme sledovali,

co se v Mikulově odehrává. Způsob, jak pracujeme, je klasický. Poslední účastníci se ohlíželi po nových výrazových prostředcích, tvořili konceptuální věci. Překvapilo mě, že by nás po třiceti letech mohli do Mikulova pozvat zpátky.

Od počátku sympozia se řeší, jaký bude osud sbírky. Měla být původně umístěna na zámku. Mění se vedení města. Je to i otázka financí, bude to nákladné. Dokonce měla být sbírka v Hasičce v Mikulově. Stále stejný stav. Po letech zatoužili po autorech, kteří zde po sobě něco zanechali. Některé věci již podlehly zkáze, zejména dřevo, zachovaly se však jejich návrhy. Vidím posun v tom, že je zde snaha něco učinit. Ideálně zajistit člověka, který se bude o sbírku starat.

BP: Co v Mikulově plánuješ vytvořit? Jaké téma a techniku zvolíš?

SM: Plánuji vytvořit sochu Jana Křtitele, odkazující na barokní kostel svatého Jana Křtitele v Mikulově. Aktuálně se nachází ve stavu rekonstrukce. Ve svém věku a fyzické kondici jsem zvolil menší měřítko a vyhledal vhodný materiál, který je technologicky proveditelný – polymerační beton. První zkušenost, která vzbuzovala velké obavy. Usoudil jsem, že je to možnost, která by mohla klapnout. Risk. Namaluji na sympoziu také dva obrazy, kdyby se socha nepovedla. Navíc v minulosti trvalo sympozium pět týdnů, nyní pouze čtyři.

Každý z nás má nějakou kariéru vyžadující zodpovědnost, nemůžeme divočit. Musíme si rozmyslet, co po nás zůstane. Všichni jsou překvapení, jak intenzivně pracujeme. Jsme vytržení, na sympoziu nevystupují rušivé prvky.

BP: Inspiruje tě zdejší krajina a prostředí? Cítíš zde jiného ducha nebo energii?

SM: Již jsem přijížděl s inspirací a přípravou. Město je krásné a zajímavé, miluji to zde, protože

jsem po otci Bulhar. Mediteránní atmosféra města, vápencové skály, slunce. Jediné, co mi schází, je voda. Člověk se zde cítí dobře, za ta léta jsem ve městě navázal mnohá přátelství.

BP: Obohacuje tě sdílení prostoru a času s dalšími umělci, konkrétně s představiteli skupiny Tvrdohlaví?

SM: Mě vždycky, pouhou jejich přítomností. Je to úžasná příležitost být zde spolu intenzivně. Život, který vedeme, je komplikovaný a náročný, proto zbývá málo času na scházení. Rozdělili jsme se na menší jednotky. Setkat se dohromady, celá skupina, to je absolutní výjimka.

BP: Co tě spojuje s těmito tvůrci? Nebo naopak odděluje.

SM: Spojuje mě přátelství, úcta k jejich práci, doufám, že vzájemná, diskuse o umění a životě. Dobrá parta. Odlišnosti vnímám pozitivně, ty nás totiž přitahují. K členství každý z nás přistupuje jinak. Jednalo se o unikátní okamžik, že se tito tvůrci dali dohromady. Čas a jejich kvality potvrdily, že jsou to výjimeční lidé. Tenkrát když seskupení spontánně vzniklo, jsme se vzájemně vytipovali. Jsou mezi námi členové, kteří s námi nechtějí nic mít, ale tak to je. Takový je život, zvláště pak mezi umělci.

BP: Jaké prostředí tě formovalo, co bylo předpokladem k umělecké dráze?

SM: Byl to můj dědeček. Otec byl technik, matka účetní, tam nic hledat nelze. Můj dědeček Karel, matky otec, byl velice erudovaným technikem, autorem několika patentů. Přitom hrál na varhany v kostele a na housle. Spolu jsme vyráběli loutky, předměty, kde využíval technické znalosti. Jedině tam můžeme vyhledat stopu.

Po přečtení románu Kámen a bolest jsem se rozhodl pro dráhu sochaře. Můj otec měl ovšem jiné plány, vojenskou školu. Byla to zásluha maminky, která mě podporovala. Nakonec jsem dostal svolení, že mohu vykonat talentové zkoušky.

BP: Kteří umělci nebo umělecké směry tě ovlivnili?

SM: Složitě definovat, celá řada umělců i směrů. S lety se inspirace navíc mění. Jako studenta mě inspirovala italská škola, pak klasické moderní sochařství. Sleduji aktuální vývoj, předávám si s kamarády tipy, zejména s Jadou Rónou. Do jisté míry do toho vstupují nové možnosti a technologie, ale i pomocníci. Dnes je možné dosáhnout výsledku s menší fyzickou námahou a rychleji. Ale technologie je sluha, nikoli pán. Musí tam být dotek a kontakt, jinak to pro mě ztrácí jakoukoliv hodnotu.

BP: Mnozí představitelé skupiny Tvrdohlaví jsou převážně malíři. Ty jsi sochař i malíř, byť veřejností jsi převážně vnímán jako sochař. Jaký máš vztah k malbě?

SM: Začal jsem malovat v roce 2001, protože miluji barvy. Sochařství není příliš barevné. Vždy jsem dělal grafiky a drobné věci, a to mě přestalo uspokojovat. Začal jsem malovat, což je jiný proces tvorby. Když děláš sochu, musí být nejdříve model, malé měřítko, tím je socha v podstatě hotová. A nastane proces zvětšení, robota, náročná práce. Přitom se ti v hlavě rojí množství jiných nápadů. Člověk trpí tím, že nevidí dlouho konečný výsledek. Malování je něco jiného, je to kontemplativní stav. V jednu chvíli se rozhodneš, že je dílo hotové. Maluji akrylem, když jsem unavený nebo mám zdravotní neduhy. Dobře se to vybalancovává. V barvě objevíš věci, které mají formu a tvar, můžeš je pak použít v modifikované podobě v sochařství.

BP: Nakolik se odlišuje práce s materiály a jejich materiálová podstata, například bronz vs. barva na plátně?

SM: V případě sochy vyrobíš model jedna ku jedné, předáš ho do slévárny a čekáš na výsledek. Pak se může stát, že najdeš drobnou chybu nebo nepřesnost. V bronzu výřez, dosazení a pak cizelování. V případě malby jsi v ateliéru, sleduješ vývoj i výsledek. Může ti to přinášet více okamžité radosti nebo naopak zklamání.

BP: Máš nějaký tvůrčí rituál?

SM: Ano, vznikají stovky malých kreseb. Pracuji především v noci, protože nechci být rušený. Ticho a klid. Pak to jednou za měsíc vezmu a provedu selekci, jestli něco z toho stojí za další rozpracování. Věci, které stojí za úvahu, opět podrobím selekci. Pak zůstane jedna, kterou vymodeluji. U malby si připravuji návrhy, a to i barevně ve formátu A4. Do toho zasahuji, přetiskávám. Pak si obkreslím obrysy prvků, abych je nemusel zvětšovat, a nechám je vytisknout na malířské plátno. Tento postup jsem musel zvolit, protože mám na obrazech mnoho černých ploch.

BP: Jaký je smysl sbírek a sbírkotvorné činnosti?

SM: Pokud jsou to státní sbírky, mají veliký kulturní význam, hovoříme o bohatství národa a kulturním dědictví. Sbírkové ke všemu určují kulturní úroveň národa.

BP: Mnoho umělců dnes funguje individuálně, podílí se na tom i tempo doby. V čem je setkávání, dílny, společná tvorba hodnotná nebo obohacující?

SM: Na sympoziu jsem byl pouze zde, nemám jinou zkušenost. Účastníci si sympozium mohou užívat, každý pracuje jinak, je to dobrá škola.



Jan Křtitel; beton, 120 x 71 x 56 cm
John the Baptist; concrete

Člověk se může přiučit, získat nové dovednosti, objevit nástroje a podobně.

BP: S odstupem čtyř desetiletí a s nabytými zkušenostmi – má smysl zakládat skupiny nebo spolky?

SM: Dnes spíše nemá. V době, kdy jsme uskupení Tvrdohlaví založili, to byla jediná cesta, jak soustředit síly deseti rozhněvaných mladých mužů k dosažení změny. Jak se ukázalo, skupina měla svoji sílu. Těžko by se zavíralo deset lidí najednou.

BP: Co je posláním umění? Co by mělo přinášet a sdělovat?

SM: Umění musí být tak krásné, že když se na ně díváš, tak se ti chce řvát nebo plakat radostí.

BP: Jak se umění prodává, je dostupné?

SM: Umění je exkluzivní věc a vždy byla. Umělci pracovali pro církev a šlechtu. Pak se osamostatnili. Dílo známého umělce se stává nedostupným. To vytváří exkluzivitu umění. Dnes je to až předimenzované v důsledku strategie galerií a kurátorů, všechny to živí. Není to ani zásluhou autorů, že jejich díla nejsou dostupná. Vždy se ale dá vyhledat cesta, jako jsou menší díla. Znam řadu lidí, kteří mě slušně živí, kupují si grafiky a menší věci. Rád jim udělám cenu. Pak jsou lidé, kteří nemají k umění vztah, kupují umění jako komoditu. Ti také určují cenu. Ta nemá nic společného s kvalitou a hodnotou věci.



Petr Nikl

Sám říkám, že jsem hráč. Hraju si na více médiích.

Petr Nikl (narozen 1960), malíř, spisovatel, hudebník a divadelník. V letech 1981 až 1987 absolvoval studium malby v ateliéru malíře a sochaře Arnošta Paderlíka (1919–1999) a malíře Jiřího Ptáčka (narozen 1949) na Akademii výtvarných umění v Praze. Niklova tvorba je typická smyslem pro hravý otevřený přístup, pramenící z tvůrčího rodinného zázemí, které mělo zásadní vliv na formování umělcovy profesní dráhy. Jeho matka, designérka hraček Libuše Niklová (1934–1981), byla autorkou plastových nafukovacích a pískacích harmonikových zvířat, která testoval

ještě před komerční výrobou. Podstatou reprezentuje novodobé pojetí renesančního člověka vyznávajícího širokou škálu různých postupů a technik. Sahá od malby a grafiky přes experimentální fotografie a knižní ilustrace až k prostorovým instalacím nebo hudebním a divadelním performancím. Tvůrčí rozmanitost koresponduje s Niklovou snahou zůstat v díle otevřený, svobodný a oproštěný od zažitých dogmat a předsudků. Mnohdy překračuje hranice všední reality. Ve svém principu hry využívá smysl pro fantazii, absurditu či spontánnost. Tradiční techniky rozšiřuje o vlastní autorské metody, například samovolné práce, v nichž využívá specifické fyzikální procesy za využití vody, tuše a mechanických hraček. Takto vzniklé abstraktní obrazy evokují nejčastěji podoby živočichů, rostlin a hmyzu. Nikl je laureát Ceny Jindřicha Chaloupeckého (1995) nebo ocenění Magnesia Litera (2008). Patří k zakládajícím členům skupiny Tvrdohlaví.

Barbora Půtová: Kdy jsi byl poprvé osloven a přizván na mikulovské výtvarné sympozium?

Petr Nikl: V roce 2001 jsem byl poprvé na sympoziu, kurátorem byl Tomáš Císařovský. Podruhé, v roce 2003, na jubilejním ročníku, výročí deseti let od založení sympozia. Všichni účastníci tohoto ročníku byli kurátoři. Na rozdíl od ostatních účastníků, co jsou na letošním ročníku, jsem byl pozván až poslední. Mezi lety 1993 a 2001 jsem se však na sympozium přijel podívat.

BP: Jak probíhalo pozvání na tento ročník?

PN: Zavolal mi Jarda Róna, zdali bych nechtěl znovu, již potřetí, v Mikulově pobývat. V podstatě se to nedalo odmítnout, a to i z důvodu, že všechny účastníky znám. Nevýhoda je, že nepoznám nikoho jiného. Často se nevidáme.

Pravidelně se setkávám s Františkem Skálou, hrajeme spolu v kapele.

BP: Jak vnímáš výtvarné symposium v Mikulově dnes? Kudy se ubírá?

PN: Symposium je stejné. Ubírá se pouze čas, ten se ubírá zcela jistě. Tehdy jsem zde měl děti, jezdili jsme na výlety. Nyní je to jiné. Již jsou velké. To je ten rozdíl. Symposium začalo více sochařsky, pak zase malířsky, konceptuálněji. Je to dané účastníky. Nyní jsme zde jako klasici. Ono se neubírá, ono se spíše proměňuje lokálně v ten který rok podle toho, kdo tu je. Teď je to takový comeback stárnoucích spiklenců.

BP: Inspiruje tě zdejší krajina a prostředí? Cítíš zde jiného ducha nebo energii?

PN: Ano, prostředí je inspirativní. V rámci Čech a Moravy je Mikulov italsko-španělský ostrov, který nemá srovnání. Žiji na Malé Straně, v jádru historie. Toto je také historické místo. Když sem člověk přijede, propadne se v čase.

BP: Co v Mikulově plánuješ vytvořit? Jaké téma a techniku zvolíš?

PN: Nedávám si žádné předběžné plány, přivezl jsem si fotografii psa, než mě zde bude něco inspirovat. Byl jsem na návštěvě u kamarádů, pejskovi se ohnulo ucho, vyfotil jsem si ho. Pak druhý den přiletěly můry. Pak jsem viděl poštolku na reliéfu Dietrichsteinské hrobky. Navštívil jsem na zámku restaurátorskou výstavu Autor restaurátor, namaluji jednu šlechtičnu. Krajinou se neinspiruji, nejsem krajinář. Možná se vrátím k psovi, převážně vyhledávám zvířata. V roce 2001 jsem zvolil florální motivy, chodil jsem po Pálavě. Maloval jsem akrylem fantazijní květiny. V tom jsem pokračoval v roce 2003. Nyní volím olej, tuš s vodou a kávu.

BP: Inspiruje tě sdílení prostoru a času s dalšími umělci, konkrétně s představiteli skupiny Tvrdohlaví?

PN: Je to úžasná příležitost. To byl princip všech symposií. Tyto umělce znám, trochu se změnili.

BP: Co tě spojuje s těmito tvůrci? Nebo naopak odděluje.

PN: Dříve to byl zájem, inspirace historií a archetypy. Inklinace ke klasičtějšímu prostředku. Každý se posouvá.

BP: S odstupem čtyř desetiletí a s nabytými zkušenostmi – má smysl zakládat skupiny nebo spolky?

PN: Určitě ano. Jaké mají trvání, to je jiná věc. Každá fúze s někým jiným, propojení, je velice inspirativní. V divadle, hudbě, je to kolektivní práce. Baví mě dělat něco, co vzniká propojením více hlav, vzájemných interakcí. To může být velice podnětné. Z interakce vznikají jiné věci, než když je člověk sám. Rád kombinuji tyto přístupy – kolektivní a individuální. Nyní jsme v situaci individuálních ateliérů, ale s kolektivním setkáváním. Povídáme si, spolu hrajeme na hudební nástroje. Zde pak platí, že musím poslouchat toho, kdo hraje, abych se s ním vyladil. Magie vyladování, aniž by člověk toho druhého kopíroval. Aby udělal kontrapunkt, druhý hlas. Například Laco Teren již potřetí připravuje oběd, polévku, z rekvizit. Gastronomie splývá s magií tvoření. Alchymistická vedlejší dílna. Neuvěřitelná empatie. Není zde žádná soutěž, pouze vzájemnost. A to je úžasné. I když hoši mají výrazná ega. Na schůzkách Tvrdohlavých to byl zážitek, střídaly se groteskní a komické chvíle, vzápětí se pohádali mezi sebou. Názorově jsou vyhranění. To dělá tu tvrdohlavost. Název je přiléhavý, i když vznikl jako parafráze na Tvrdošíjně, s čímž přišel



Hnědá můra; olej na plátně, 135 x 135 cm
Brown Moth; oil on canvas

Jarda Róna. Zarputilí, ale v tomto věku nad věcí a se zvláštním smyslem pro humor, který mě baví.

BP: Jaké prostředí tě formovalo, co bylo předpokladem k umělecké dráze?

PN: Vyrůstal jsem v umělecké rodině, neřešil jsem to. Celkem to bylo jasné. Tátinek byl akademický malíř. Maminka navrhovala hračky. Vyrůstal jsem v prostředí tvůrčí práce, a to mě určilo.

BP: Mnozí představitelé skupiny Tvrdohlaví jsou převážně malíři. Ty jsi multimediální. Jak se dnes vnímáš a profiluješ?

PN: Multimediální znamená, že člověk pracuje s mnoha prostředky. Zde to znamená, že pracujeme v mnoha oborech: hudba – Skála, Lhotský, Diviš – a divadlo – Nikl, Šustka. To není okrajová tvorba, ale průběžně se jí věnují se stejnou intenzitou jako výtvarné práci. Dělal jsem i na loutkách, s tím jsem v divadle začal. Pak je to třeba tvorba knížek, to máme společné s Frantou Skálou. Tam jsou přesahy do více vyjadřovacích možností. Sám říkám, že jsem hráč. Hraju si na více médiích. To hraní to spojuje, věci nejsou dopředu racionálně naplánované. Vznikají spontánně. Vycházejí z pokusů krok za krokem, z praktické činnosti. V důsledku se činnosti propojily. Věci, které dělám tuší, kdy nechám po papíře pobíhat mechanické strojky, zanechávající stopy. Jakási výtvarně-divadelní performance, která může fungovat samostatně v galerii. Není to pomíjivé na rozdíl od divadla. Vznikne obrazová stopa po akci, která může žít svým životem ještě dál. Je zajímavé se k tomu probíjet. K tomu mě přivedlo divadlo.

Zde zakládám práci souběžně na dvou různých principech. První je malovaný obraz, kdy mám předlohu, kterou rozpracovávám. A druhý pak spontánní princip bez předlohy,

obraz vzniká z velké míry nahodile. Je postaven na fyziologických procesech, pouštím tekutinu, kterou vstřebává čínský rýžový papír. Jednoho psa jsem tímto způsobem vypracoval. Je to pes, záměr zde byl. Líh s práškem si dělá, co chce. U symetrických obrazů propiji dva papíry, jeden pak otočím. Rentgenové plátno, Turínské plátno, struktura papíru zvarhánkovatí, protože je mokrá. Varhánky, do nichž natekla tuš, vytvoří strukturu. Zůstává přirozená stopa. Důležitá je tekutost.

Napadlo mě, že udělám mūru. Zkoušel jsem, co více vystihne mūru. Když ji otrocky namaluji, je těžkopádnější, ačkoliv je realistická. Namaloval jsem ji podle fotky. Samovolně provedená je skutečnější než ta namalovaná. Některé věci si raději namaluji. V poslední době ani nic nevymýšlím, nechci tam mít žádné přídavky, zbytečné úvahy. Vezmu si orchidej, namaluji ji tak, jak vypadá. Úplně mi stačí fascinace samotnou podobou a vzhledem. Zde mě fascinovala poštolka na reliéfu hrobky, musím ji namalovat, aby bylo poznat, že je to reliéf. Je to záznam zážitku stejně jako fascinace poničeným obrazem šlechtičny z aktuální výstavy Autor restaurátor na mikulovském zámku. Fascinace tím, co jsem viděl, s čím se potkám. Jenom to zachytit. Není to vymyšlené ani konstruované. Nic nepřidávám do věcí, které vznikají samovolně.

BP: Máš nějaký tvůrčí rituál?

PN: Rituál je samotné dílo, práce.

BP: Jaký je smysl sbírek a sbírkotvorné činnosti?

PN: Nikdy jsem nesbíral, ale chápu, že člověk má něco v nějakém množství. Co se týká sbírání obrazů, je to investice, ukládání kapitálu. Sbírký jsou různé. Mohou být tematizované, u té mikulovské je to široké spektrum a doklad, kdo se symposia zúčastnil.



Můra IV.; čínská tuš, káva, rýžový papír na plátně, 200 x 150cm
Moth IV.; India ink, coffee, rice paper on canvas

Seznámil jsem se s klukem, který sbírá ma-minčiny hračky. Zjistil, že se vyrábí i fejky, mají jiné hlavy. Je to zvláštní obsese. Kdyby ho nebylo, nevěděl bych, že se hračky takto vyrábí. Máma vyráběla hračky jenom pro nás, například sestře z látky. V případě hraček do výroby jsme jako první zkoušeli, co všechno vydrží.

BP: Kteří umělci nebo umělecké směry tě ovlivnili?

PN: Moderna. František Kupka, Georg Baselitz. Umělců je celá řada. Nelze říct zásadní vliv. Člověk se tomu zároveň trochu brání. V případě principu přístupu hráče, toho, kdo zkoumá svět pomocí prostředků, tam nebyla žádná taková autorita. Chodil jsem na semináře režiséra a pedagoga Ivana Vyskočila, to byla škola. Ten podpořil moje směřování. Není tedy z výtvarné oblasti. Když se mě někdo zeptá, kdo byl můj učitel, řeknu Ivan Vyskočil. Posuzoval mé literární obrazy, scénáře. Jedná se o to, co vyjadřovat. Nějaké téma hledat, to může nastat v jakémkoliv bodu. Formu si vyhledám. Něco namalovat nelze, pak se obracím k psaní.

BP: Co je posláním umění? Co by mělo přinášet a sdělovat?

PN: Iniciale vnímat intenzivněji svět, život, vztahy, emoce. Je to taková lupa, která pomáhá životu. Klade otázky. Relativizuje věci, které se systematizovaly. Podává pohled na věc, které jsou

zakalené konstrukcemi. Podílí se na obnažování hodnot a zintenzivňování vnímání, vnímání sebe jako zázraku, jakéhokoliv tématu. Hledání smyslu. To může nastat individuálně. To člověk musí mít přes sebe, přes své vnímání, vychází z vlastních zkušeností, co nasbíral sám. Z toho může udělat metafory a doufat, že to bude sdělené ostatním. Je to ten subjektivní přístup, cesta osobní zkušenosti. Čím více je takových přístupů, tím je svět bohatší.

BP: Jak se umění prodává, je dostupné?

PN: Tomu se nevěnuji. Nějak se ale žít musím. K prodeji dochází ex post, nemusím na něj myslet při práci. Kdybych na to myslel, nejsem svobodný. To je otázka pro galeristy. Soudě podle aukcí, krize na trhu umění není. Je to individuální, někdo prodává více.



František Skála

Jsem prehistorický sběrač, který reaguje na to, co najde nebo objeví.

František Skála (narozen 1956), malíř, ilustrátor, sochař, hudebník a performer. V roce 1971 nastoupil na obor řezbářství na Střední uměleckoprůmyslové škole v Praze. V letech 1976 až 1982 absolvoval obor filmové a televizní grafiky na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze. Již v průběhu studií se začal orientovat na grafickou a malířskou tvorbu. Olejomalby ovlivněné tvorbou starých mistrů předznamenaly jeho ilustrátorskou virtuozitu. Ilustracemi doprovodil populárně-naučnou literaturu, pohádky i vlastní autorskou tvorbu, již je například první autorská kniha *Velké*

putování Vlase a Brady (1989). Pro knihu zvolil rozvíjející se žánr komiksu, který později rozvinul ve fotografickém seriálu s loutkami *Jak Cílek Lídu našel (2006)* a *Skutečný příběh Cílka a Lídy (2007)* nasnímaném v reálném lesním prostředí. Skálův tvůrčí záběr se vyznačuje rozmanitostí uměleckých disciplín, bohatým repertoárem technik a přesahem za hranice výtvarného umění. V tvůrčí činnosti využívá neumělecké materiály, náhodně nalezené předměty a přírodniny, následně přetvářené v umělecké objekty. Rozvíjí potenciál spontánních přírodních procesů nebo je naopak imituje s cílem navodit zvětrávání, omletí nebo abrazi. Důraz na užití přírodních nebo netradičních materiálů se projevuje i v případě malby. V cyklu tzv. rezavých krajín pracuje s vysušeným bahnem z lesního pramene v západních Čechách (nanoschránky mirkoorganismů), který utřený s olejem dosahuje široké tónové stupnice variující od béžové až po téměř černou. Do obrazů vstupují apokalyptické až fantastické krajinné scenérie, katastrofy, paranormální jevy, zázraky, tajemné bytosti a božstva. Skála je laureátem Ceny Jindřicha Chaloupeckého (1991), zakládajícím členem skupiny Tvrdohlaví a členem vokálně-pantomimického tria Tros Sketos, kde vystupuje spolu s grafikem Alešem Najbrtem (narozen 1962) a malířem a sochařem Jaroslavem Rónou (narozen 1957).

Barbora Půtová: Kdy jsi byl poprvé osloven a přizván na mikulovské výtvarné sympozium?

František Skála: Někdy před třiceti lety na čtvrté sympozium v roce 1997. Kromě mě zde byli z uskupení Tvrdohlaví zastoupeni Michal Gabriel, Stefan Milkov a Jaroslav Róna.

BP: Jak vnímáš mikulovské výtvarné sympozium dnes?

FS: Vnímám ho čistě osobně. Pro mě je to příjemné zpestření. Žádného jiného sympozia jsem

se nikdy nezúčastnil. Je to příjemné místo k tvorbě, v příjemné společnosti, kde mě nic neruší. Je těžké pracovat mimo vlastní prostředí, zde jsou k tomu všechny podmínky. Byl jsem na zahraničních rezidenčních pobytech, což je však něco jiného.

BP: Co v Mikulově plánuješ vytvořit? Jaké téma a techniku zvolíš?

FS: Co se týká techniky, plánoval jsem navázat na obrazy v hnědém odstínu, které jsem maloval v roce 2018. I když jsem si vzal jiné barvy, nakonec maluji rezavými. Je těžké po čtyřech letech vstoupit do stejné řeky. Objevil jsem železité pigmenty již v roce 1970, krásu této barvy. Jedná se o železité nanoschránky mikroorganismů, které musíš nabrat v lese ve studánce. Před čtyřmi lety jsem začínal s drobnými obrazy, jež nikomu neukazují. Pak jsem po návštěvě Austrálie zvolil přírodní pigmenty, s nimiž jsem vypracoval figurální, krajinné i abstraktní motivy. Některé ještě nikdo neviděl.

BP: Tvé první olejomalby ze 70. let nezaprou inspiraci obrazy Kamila Lhotáka, Hieronyma Bosche nebo Pietera Brueghela. Kdo další tě ovlivnil?

FS: Na střední škole jsem se inspiroval surrealisty. Učil jsem se malovat olejem staromistrovským způsobem. To vyvrcholilo obrazem malé krajiny (à la Joachim Patinier) za využití lazur a dalekých obzorů.

BP: K malbě se vracíš v posledním období. Proměnil se v důsledku tvůj tematický repertoár?

FS: To je taková ponorná řeka. Materiál podmiňuje témata. I když pracuji na plastikách, zabývám se spirituálními vlastnostmi materiálů. V malbě je to podobné. Rezavá barva umožňuje

širokou škálu určitého druhu malby, který se liší od malování Jardy Róny nebo Petra Nikla. Zrovna abstrakce, které zde mám, jsou ukázkou způsobu práce. Je zde hodně elegance. Dokládají, co způsobí terpentýn, co je rozpustí. Některé krajiny vytvářím alla prima. Když Josef Navrátil maloval krajiny, byly tam efekty kvaše. Když jsem maloval hlinkami, otevírala se mi témata spojená se zemí a vliv skalního umění. Některé malby se blíží organickému, mikroskopickému tvarosloví. Projevují se samovolné efekty, rozpití, to, co se odehrává pod mikroskopem. Stálý zdroj je přírodní morfologie. A experimenty.

BP: Inspiruje tě zdejší krajina a prostředí? Cítíš zde jiného ducha nebo energii?

FS: Zatím jsem přímo na nic nereagoval. Inspiruje mě zdejší krása. Říkal jsem si, že bych mohl namalovat něco ve spojitosti s tímto prostředím, ale trvalo by to déle. I měsíc je závod s časem. Čas je omezený, neužiji si město a okolí. Umím si tu představit čtyři měsíce. Mít čas na práci je vzácné, tvorba je největší radost a dobrodružství.

BP: Obohacuje tě sdílení prostoru a času s dalšími umělci, konkrétně s představiteli skupiny Tvrdohlaví?

FS: Pochopitelně. Včera jsme hráli do noci. Zdeněk Lhotský přitom pracoval.

BP: Co tě spojuje s těmito tvůrci? Nebo naopak odděluje.

FS: Spojuje mě dlouholeté přátelství. Zároveň respektuji jejich tvorbu. Kdybych zde měl být s někým, jehož tvorbu bych neakceptoval, pomalu bych se s ním nemohl bavit.

BP: Jaké prostředí tě formovalo, co bylo předpokladem k umělecké dráze?

FS: Rodinné prostředí, tatínek byl malíř a milovník starožitností. Vyrůstal jsem obklopen renesančním nábytkem. Maminka byla choreografka, zdědil jsem po ní ostatně hudební a pohybové sklony.

BP: Kteří umělci nebo umělecké směry tě ovlivnili?

FS: V rozhodujícím věku mě ovlivnil surrealismus, holandská krajinomalba, ale i Bohuslav Reynek a Alén Diviš. Dostal jsem se k niternému projevu.

BP: Mnozí představitelé skupiny Tvrdohlaví jsou převážně malíři. Jak se profiluješ a vnímáš?

FS: Využívám neomezené výrazové prostředky. Děláním toho mnoho, velké i malé věci, instalace, fotografie. Všechno.

BP: Jak přistupuješ k materiálu, k jeho kvalitám a podstatě?

FS: To je pro mě zásadní věc. Materiál je pro mě původním inspiračním zdrojem, většinou neumělecký, nestandardní, nevyzkoušený. Jsem fascinován nějakou vlastností materiálu, kterou začnu rozvíjet, a snažím se ukázat jeho spirituální vlastnosti. Jsem prehistorický sběrač, který reaguje na to, co najde nebo objeví. To posouvám dále, zkoumám, jakým způsobem materiál využít.

BP: Píšeš si deníky. Zaznamenáváš si různé momenty nebo motivy, které pak později promítáš do díla?

FS: Občas ano. Mohu zpětně dohledat, že to, co dělám nyní, jsem zjistil již před dvaceti lety. Pak jsem na to mezitím zapomněl.

BP: Podnikl jsi cesty do Kolumbie a Austrálie, kde na tebe zapůsobilo skalní umění. Čím

tě oslovuje, jak jej využíváš a transponuješ v tvorbě?

FS: Tyto projevy civilizace mě fascinují tím, že jsou autentické a tajemné. Jejich účelem byl šamanský vstup do jiných světů, což nepraktikují. Lidé se mě ptají, zdali používám podpůrné prostředky. Stačí mi fantazie, kolektivní vědomí nebo povědomí, kde se cítím s projevy propojen. Jsou mi bližší než současné intelektuální konstrukce. Současné umění bych posuzoval podle toho, co bych s ním dělal na pustém ostrově. Vyzdobil bych si nádoby, zbraně, pak až interiér domu.

Pak mě fascinuje stylizace, nedostižné věci, co se týče tvarosloví a designu. Stejně jako bionika, věda o přírodním designu. Nepřekonatelné, jak je příroda geniálně utvářena. Všechny samovolné procesy, které dělá i Petr Nikl. Fascinuje mě, co materiál dokáže.

BP: Máš nějaký tvůrčí rituál?

FS: Tvořím v cyklech, kdy se mi podaří nastartovat nadšení. Když se podaří je udržet, jsem nejšťastnější. Proto se mi v Mikulově lehce nastartovávalo. Ideální podmínky byly za covidu. Nový objev, ten je největší dobrodružství, kdy se člověk někam posouvá. Když má člověk hotoové obrazy, stále se za nimi ohlíží a zhodnocuje. Mám nejraději čerstvou žílu, než ji začnu těžit.

BP: Co všechno sbíráš?

FS: Snažím se nic nesbírat. Ale mám hodně uměleckých adeptů, které nikdy nestačím zpracovat, do konce života. Doufám, že někdy využiji staré kosti z říčního koryta, takové muzeální typy.

BP: Jaký je smysl sbírek a sbírkotvorné činnosti?

FS: Tato činnost by měla být profesionální. Pokud jsou v dílech uloženy hodnoty, mělo by se

na ně upozornit. Každý autor se zabývá vlastní dokumentací, dílo pojmenuje, změří, pečuje o něj. Když má někdo sbírku, měl by dělat totéž. Jsou sbírky rozdílné kvality a úrovně.

BP: Mnoho umělců dnes funguje individuálně, podílí se na tom i tempo doby. V čem je setkávání, dílny, společná tvorba hodnotná nebo obohacující?

FS: Mám pocit, že mnoho umělců spolupracuje přímo. To bych nemohl, to je kolektivní tvorba. Jak tvoříme na zámku v Mikulově, snažíme se vzájemně se nerušit, respektujeme soukromí. V průběhu tvorby je to křehké, ukazovat dílo nechcete. Občas by se člověk potřeboval poradit a znát názor druhých. Troufl jsem si jednou zptat se Laca Terena, poradil. Když nevím, jak dál, dílo si vyfotím v rozpracovaném stadiu, vytisknu a vytvářím varianty, jak by mohlo vypadat. Nebo mi slouží jako poradce domácí kurátorka, manželka Eva, dílo prochází schvalovacím procesem. Je potřeba znát nějaký kritický názor. Stojím o to, aby mi k tomu někdo něco řekl.

BP: S odstupem čtyř desetiletí a s nabytými zkušenostmi – má smysl zakládat skupiny nebo spolky?

FS: Ano, spolků máme dost. Žádné další zakládat nebudeme. Organizování společné výstavy je přínosné. V současné době je to těžké. Nedovedu si to představit, nedokážu se do toho vcítit. Situace dnešních mladých umělců je jiná, uvažují jinak.

BP: Co je posláním umění? Co by mělo přinášet a sdělovat?

FS: Slast. Určitý druh slasti.

BP: Jak se umění prodává, je dostupné?

FS: Z mé zkušenosti je dostupné. Mám širokou škálu děl pro širokou skupinu zájemců. Od narozeninových dáreků – grafické tvorby od pěti tisíc do patnácti tisíc korun – až po drahé věci, kde hraje roli, jakou má dílo hodnotu pro mě. Některé se mi nechce prodávat. Ode mě si kupují drahé věci lidé, kteří nejsou sběratelé. Dopřejí si drahou hezkou věc domů, aby se na to mohli dívat. Mně vyhovuje míra prodeje, nabídky a poptávky. Není toho moc a ani málo, a to se týká i slávy.



V horních patrech; přírodní pigment, olej, plátno, 75 x 85 cm
On the Upper Floors; natural pigment, oil, canvas



Laco Teren

Za ta léta se mi podařilo všechno, co se podařit mělo. Nejsem zapomenutý ani přehlížený.

Laco Teren (narozen 1960), malíř a sochař. V letech 1979 až 1985 absolvoval obor restaurování na Vysoké škole výtvarných umění v Bratislavě. Od 80. let se řadí k představitelům slovenské postmoderní a neoexpresionistické malby, jíž prostupuje vliv italské transavantgardy a německého hnutí Neue Wilde (Noví divoci). Pozornost klade na klasické žánry malířské tvorby, jako jsou krajinomalba, figura a figurální kompozice, portrét, a zejména zátiší. Teren v mnoha variacích uplatňuje ustálený rejstřík motivů – tykve, cukety, melouny, okurky a další zahradní plodiny

v kombinaci se zvířecími nebo lidskými lebkami a fragmenty skeletu, škraboškami, mušlemi nebo andělskými křídly. Do kontrapozice staví živé a neživé prvky, například kosu kontra růži nebo sekeru kontra strom. V jeho tvorbě je zastoupena i vědecká kresba a abstraktní obrazy, sny, domorodá božstva nebo hrdinové. Malířská plátna charakterizuje popartový i barokní výraz, plošnost a barevná sytost, jež může navozovat naivismus a kýč. Teren však motivy posouvá na úroveň absurdní metafory, alegorického jinotaje anebo hry se symboly, vycházejícími z dějin umění, hudby i masové kultury. Symboly jsou čitelné v určitém kontextu a vystupují jako kritika doby a konzumní společnosti. Teren symboly ironizuje, banalizuje, hybriduje a zahaluje do humoru až nadsázky. Motivy z malířské tvorby dále uplatňuje v sochařských objektech ze skla, dřeva nebo bronzu. Malbu považuje za únik do barevného uměleckého azylu z monochromní žité reality a do svobodného světa, v němž zažívá pozitivní fyzické a psychické rozpoložení.

Barbora Půtová: Kdy jsi byl poprvé osloven a přizván na mikulovské výtvarné sympozium?

Laco Teren: V roce 1998, oslovil mě kurátor Stanislav Diviš. Vytvořil jsem tři obrazy, které jsem zde ponechal ve sbírce. Mikulov jsem znal, předtím jsem jej navštívil opakovaně.

BP: Jak probíhalo pozvání na tento ročník?

LT: Volal mi Jaroslav Róna, že má pro mě důležitou zprávu. Jaroslava jsem znal. Pak mi volal s odstupem několika dnů Zdeněk Lhotský a ptal se, zdali mi telefonoval Jaroslav. Zdeněk mi říkal, že jsem vybrán jako zahraniční host. Neváhal jsem a souhlasil.

BP: Inspiruje tě zdejší krajina a prostředí? Cítíš zde jiného ducha nebo energii?

LT: Ano, Morava je zajímavá, pohraničí ostatně vždycky. Toto je inspirace, která komplikuje tvůrčí proces. Člověk není v domácím prostředí. Nejsme schopni tvořit něco mimo téma. Přemýšlel jsem, jak budu tvořit. Přivezl jsem si malá plátna, takto tvořím i doma. Nakoupil jsem si zeleninu v Mikulově a začal jsem malovat. Po delší době jsem procházel zámek a vyhledal fragmenty plastik, řezeb, které spojuji se zeleninou. To není prvotní inspirace. Ten neviditelný moment inspirace na zámku je v tom, že sleduje středomořské světlo. Témata jsou zejména zelenina.

BP: Obohacuje tě sdílení prostoru a času s dalšími umělci, konkrétně s představiteli skupiny Tvrdohlaví?

LT: Inspirativní jsou rozhovory s dalšími umělci, především s Jardou Rónou. Jednotlivé kousky zeleniny jsou jednotlivé osoby, jednotlivé příběhy, a ten je vždy jiný. Záleží, kdo jej vypráví.

BP: Co tě spojuje s těmito tvůrci? Nebo naopak odděluje.

LT: Za socialismu vystavovalo mnoho mladých lidí. Začátek byl zvláštní. Věci vznikaly podobně, z vnitřní podoby. Generace před námi pracovaly jiným způsobem. V 80. letech byla důležitá rocková hudba. Měli jsme zkeslené informace o tom, co se odehrává na Západě. Nic jsme ze Západu nemohli okopírovat. V jeden okamžik se to narodí, je jedno, jestli je to v Praze, nebo v Košicích.

BP: Jaké prostředí tě formovalo, co bylo předpokladem k umělecké dráze?

LT: V naší rodině se stále objevovali umělci. Můj strýc Josef Lacko byl profesor architektury. Matka toužila po tom, abych se vydal na jeho dráhu. Byl jsem lenivý v matematice a fyzice, vymlouval

jsem se na humanitní obory. Otcův bratr Ivan Teren byl dramaturg Slovenského národního divadla v Bratislavě. Všichni umělci se znali, jako dítě jsem byl v ateliérech, divadle a na přátelských setkáních. Od dětství mi to imponovalo, hrál jsem si a kreslil. Všichni tvrdili, že jsem talentovaný. Mě to pouze bavilo. Při výběru školy jsem zohlednil umění. Rád čtu životopisy umělců a poznávám, jak vznikaly věci. Vyhledávám i teoretické články.

BP: Mnozí představitelé skupiny Tvrdohlaví jsou také sochaři. Jaký máš vztah k soše?

LT: Rád jsem modeloval, také vytvářím sochy. Kamarádi mi pak návrhy odlévají.

BP: Máš nějaký tvůrčí rituál?

LT: Ano, nevím ale, z čeho vychází. Dorazili jsme na zámek, každý začal něco tvořit. Je to ale jinde, není to doma v ateliéru, v ten okamžik to začalo. Není dobrá barva, štětec. Celý trik je v tom, že se do toho musíš dostat, taková drobná hysterie.

BP: Jak se dnes vnímáš a profiluješ?

LT: Jsem prakticky nezávislý umělec, umělec na volné noze. Pracoval jsem i v reklamní agentuře. Deset let jsem byl v občanském sdružení Tranzit, což lze přirovnat k jiné realitě.

BP: Jak vnímáš výtvarné sympozium v Mikulově dnes? Kudy se ubírá?

LT: Z toho, co jsem stačil sledovat jako zahraniční host s odstupem a více objektivně, bych nazval tuto chvíli jako renesanci. Poslední roky kolísaly, začíná to získávat jiný tvar. Je důležité, že se to odehrává, navíc jubileum třiceti let. Je zde mnoho věcí, které je třeba vyřešit, například sbírka. Jaký bude její osud?

BP: Mnoho umělců dnes funguje individuálně, podílí se na tom i tempo doby. V čem je setkávání, dílny, společná tvorba hodnotná nebo obohacující?

LT: Zvláště v této době, kdy se komunikuje on-line, je umění o komunikaci. Nejlepší je osobní komunikace. On-line komunikace je sice rychlejší, ale schází zde autenticita. Když si píšete poznámky do knihy nebo do diáře, je to stejné jako malba. Psát rukou je prospěšné, zapojují se centra v mozku. To samé je vnímání. Rozeznat prostor. Stačí vzpomenout kresby a obrazy Vincenta van Gogha. Viděl to, co jiní nevidí. Stál v Provence a viděl za zatáčku. To není ani možné, ale naučil se dívat.

BP: Jaký je smysl sbírek a sbírkotvorné činnosti?

LT: Umělcům to dává obživu, práci. Jsme na zámku Dietrichsteinů, lidé milovali a sbírali umění, což činí doteď. S odstupem to má smysl, proměňují se i ceny, hodnota díla některých umělců narůstá. Je to důležité pro umělce i pro ostatní. Slouží jako dokument doby.

BP: Vycházíš z holandské malby?

LT: Základ je klasické zátiší, natura morta. Na akademii výtvarných umění jsem klasické motivy odmítal, netěšily mě, nechtěl jsem takto postupovat. Restaurování malby byl ústupek. Během vojenské služby jsem začal tvořit figury, pak následovaly květy a zátiší. Nikdy jsem nebyl nadšenec pro to vytvořit něco nového. Zajímalo mě to, co zde již bylo.

BP: Kteří další umělci nebo umělecké směry tě ovlivnili?

LT: Znovu a znovu sleduji obrazy od Pabla Picassa, vždy mě potěší. Tím, že mě vychovávaly ženy,

mám rád ženské tvůrkyně, jako jsou Georgia O'Keeffe, Artemisia Gentileschi, Dorothea Tanning. Dále pak David Hockney. Rád čtu i reflexe, vzpomínky umělců, například Alberta Giacomettiho nebo Picassa. Jeden z mých prvních milovaných malířů je Tizian.

BP: Používáš rekvizity nebo vzorníky?

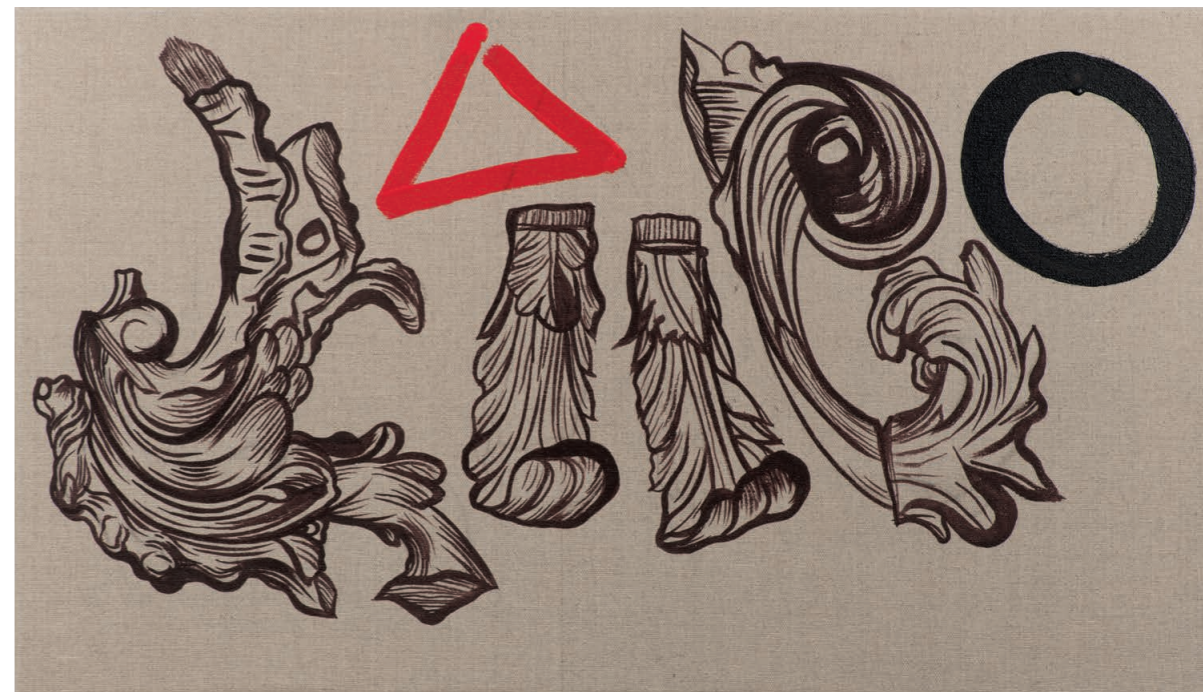
LT: Používám je pro menší formáty. Větší formáty skládám různým způsobem. Od dětství jsem docházel na kreslení ke slovenskému malíři Jozefu Jankovičovi. Na škole jsem mohl také kreslit, měl jsem lavici u okna bokem. Děda si kupoval lexikony, slovníky, sice v maďarštině, ale s mnoha obrázky. Vycházím z motivů z knih. Celý svět je ovlivněn zobrazováním. Například dřevořezba nosorožce od Albrechta Dürera, který toto zvíře nikdy neviděl. Podle něho jej pak všichni tvořili, napodobovali. Willem de Kooning vytvořil něco, co ovlivnilo mě i Jardu Rónu. Stylizace k jednoduchému, abstrahování z kusu dřeva, kupříkladu africké plastiky.

BP: Jak vnímáš umělce na Slovensku a v Čechách? Jsou citelné rozdíly?

LT: Vždycky byly a jsou. Blížkost jazyka, krajin, střední Evropy. Je to příklad toho, že umění se vyvíjí v konkrétních podmínkách. Narodil jsem se v Československu a Praha je mým hlavním městem. Československá kultura je dodnes má. Stejně tak i haličská a ukrajinská. Vzpomínám na to, co mi vyprávěla babička. Změna nastala, ale přetrvává blízkost.

BP: Jak nahlížíš na konceptuální umění a přístup?

LT: Vycházím z toho, že v 80. letech se umění nerozdělovalo. To je československé specifikum. Fakt je, že jsou směry a projevy umění, které mě nezajímají. Nemám pocit, že bych se měl vůči



Tao môjho mena; akryl na plátně, 40,5 x 70,5 cm
The Tao of My Name; acrylic on canvas

nim vymezovat. Maluji obrazy. Mám mnoho přátel, kteří jsou etablovaní v galerijním světě. Mě osobně to nezajímá. Nejsem skromný introvert. Za ta léta se mi podařilo všechno, co se podařit mělo. Nejsem zapomenutý ani přehlížený. Ve světě umění žiji celý život.

BP: Co je posláním umění? Co by mělo přinášet a sdělovat?

LT: Umění musí přinášet radost a útěchu. Ontologická úzkost je tak rozšířená, že umění může dávat smysl. Když sledujeme obrazy a pak krajinu, jsme udiveni, to je stejné. Připomenutí, že žijeme ve světě plném vjemů, příběhů, dojmů. Ty jako jednatel se toho můžeš zúčastnit, vytvořit svůj vlastní příběh.

BP: Jak se umění prodává, je dostupné?

LT: To je otázka trhu, díla jsou komoditou. Umění je dostupné, záleží na tom, co. Někdo musí mít pouze sádrovou, někdo naopak bronzovou sochu.



Michael Jan Bublík

Je těžké uchytit se, zaujmout.

Michael Jan Bublík (narozen 2000), sochař. Absolvoval obor řezbářství a produktový design na Střední uměleckoprůmyslové škole v Praze. Od roku 2019 studuje v ateliéru sochařství pod vedením Lukáše Rittsteina (narozen 1973) a Michala Cimaly (narozen 1975) na Akademii výtvarných umění v Praze. Vizualita jeho sochařského díla je založena na využití tradičních (dřevo, železo, vosk, keramika a hlína) i odpadových nebo nalezených materiálů, které začleňuje do svých soch a objektů. V sérii soch z vosku uplatnil amorfní tvary podobající se přírodninám (skála, kámen nebo korál) nebo figury,

v nichž je viditelný proces vzniku, skicovitost a rozrušenost povrchu a torzální stav plastiky. Figurální výjev charakterizuje tvarová nadsázka a deformace vyvolávající dojem pohybu, výrazovou naléhavost a živost. Bublíkovy plastiky mohou působit až nehotově, což podporuje kontinuální nedokončenost, proces hledání anebo opětovného vytváření. Další jeho práce, exteriérové monumentální sochařské realizace ze železa, vystihuje geometrické abstrahování, jež podporuje hrubá povrchová textura vzniklá spojením barvy a písku. Bublík je představitel nové nastupující sochařské generace, která vyznává osvědčené postupy i techniky, současně však experimentuje a ověřuje materiálovou podstatu, možnosti tvarosloví a zákonů sochařské hmoty.

Barbora Půtová: Kdy a kým jsi byl přizván na výtvarné sympozium v Mikulově?

Michael Jan Bublík: Přizval mě Jaroslav Róna. Doporučil mě Michal Cimala, asistent v ateliéru sochařství na Akademii výtvarných umění v Praze, jehož učitelem byl právě Jarda Róna. Netušil jsem, co mě bude všechno čekat.

BP: Jak vnímáš sympozium v Mikulově?

MJB: Pozitivně. Mikulov je krásné město, atmosféra působí jako u moře. Koncentrace lidí ve městě je neuvěřitelná.

BP: Co v Mikulově plánuješ vytvořit? Jaké téma a techniku zvolíš?

MJB: Připravil jsem nerezovou sochu Pozorovatel, ještě ji budu leštit. Jinak jsem zde zpracovával nalezené věci – věšáky, které jsem kombinoval s dalšími věcmi. Na základě toho vzniknou tři reliéfy. Dále reliéfní postava z dubových odřezků.

BP: Inspiruje tě zdejší krajina a prostředí? Cítíš zde jiného ducha nebo energii?

MJB: Je to inspirující. Neuvěřitelné jsou vápencové skály.

BP: Obohacuje tě sdílení prostoru a času s dalšími umělci, konkrétně s představiteli skupiny Tvrdohlaví?

MJB: Jistě, velmi. Jenom z toho důvodu, že jejich práci znám od malička.

BP: Co tě spojuje s těmito tvůrci? Nebo naopak odděluje.

MJB: Odlišný způsob práce, využívání nových technologií při práci. Nejmarkantnější znak, jenž nás odděluje v práci.

BP: Co bylo předpokladem k umělecké dráze?

MJB: Od dětství jsem modeloval, navštěvoval jsem kroužky modelování během základní školy. Pak jsem nastoupil na řezbářství a produktový design na střední školu, následně na Akademii výtvarných umění.

BP: Kteří umělci nebo umělecké směry tě ovlivnili?

MJB: Je to podvědomá záležitost. Všimám si, že mě ovlivnila barokní architektura v Praze.

BP: Mnozí představitelé skupiny Tvrdohlaví jsou převážně malíři. Ty se vydáváš cestou sochařství. Jaký máš vztah k malbě?

MJB: Občas si rád zamaluji nebo zakreslím, abych si odpočinul od sochy.

BP: Máš nějaký tvůrčí rituál?

MJB: Než začnu pracovat, dopřeji si kávu a cigaretu. Až pak můžu začít.

BP: Jaký je smysl sbírek a sbírkotvorné činnosti?

MJB: Zakonzervovat a zachovat díla pro současné i další generace.

BP: Mnoho umělců dnes funguje individuálně, podílí se na tom i tempo doby. V čem je setkávání, dílny, společná tvorba hodnotná nebo obohacující?

MJB: Všiml jsem si, že je důležité být součástí kolektivu. Podobně máme na škole společné ateliéry, společné konfrontace, společné diskuse.

BP: Má smysl zakládat skupiny nebo spolky?

MJB: Skupina je hodně, někdy až přespříliš. Nejsem členem žádné skupiny a ani nechci být. Nepotřebuji patřit do nějaké skupiny. Uskupení lidí ze školy mi zůstane, budu s nimi komunikovat, a to mi postačuje. Nepotřebuji žádné další stanovy.

BP: Co je posláním umění? Co by mělo přinášet a sdělovat?

MJB: Umění by v první řadě mělo konfrontovat, zaujmout myšlenkou nebo formou.

BP: Jak se umění prodává, je dostupné?

MJB: Není dostupné. Sám svoji tvorbu nenabízím. Je těžké uchytit se, zaujmout. Už jsem něco prodal, ale byly to drobné částky. Jsem stále student a jsem tak rád, že se mi vrátí náklady. V umění je velká, drtivá konkurence.



Pozorovatel; nerez, 283 x 82 cm
Observer; stainless steel

Děkujeme za důvěru



PRÁCE A AKCE

WORKS & EVENTS

Ostatní díla vytvořená na MVS 2023

Others works created during MAS 2023

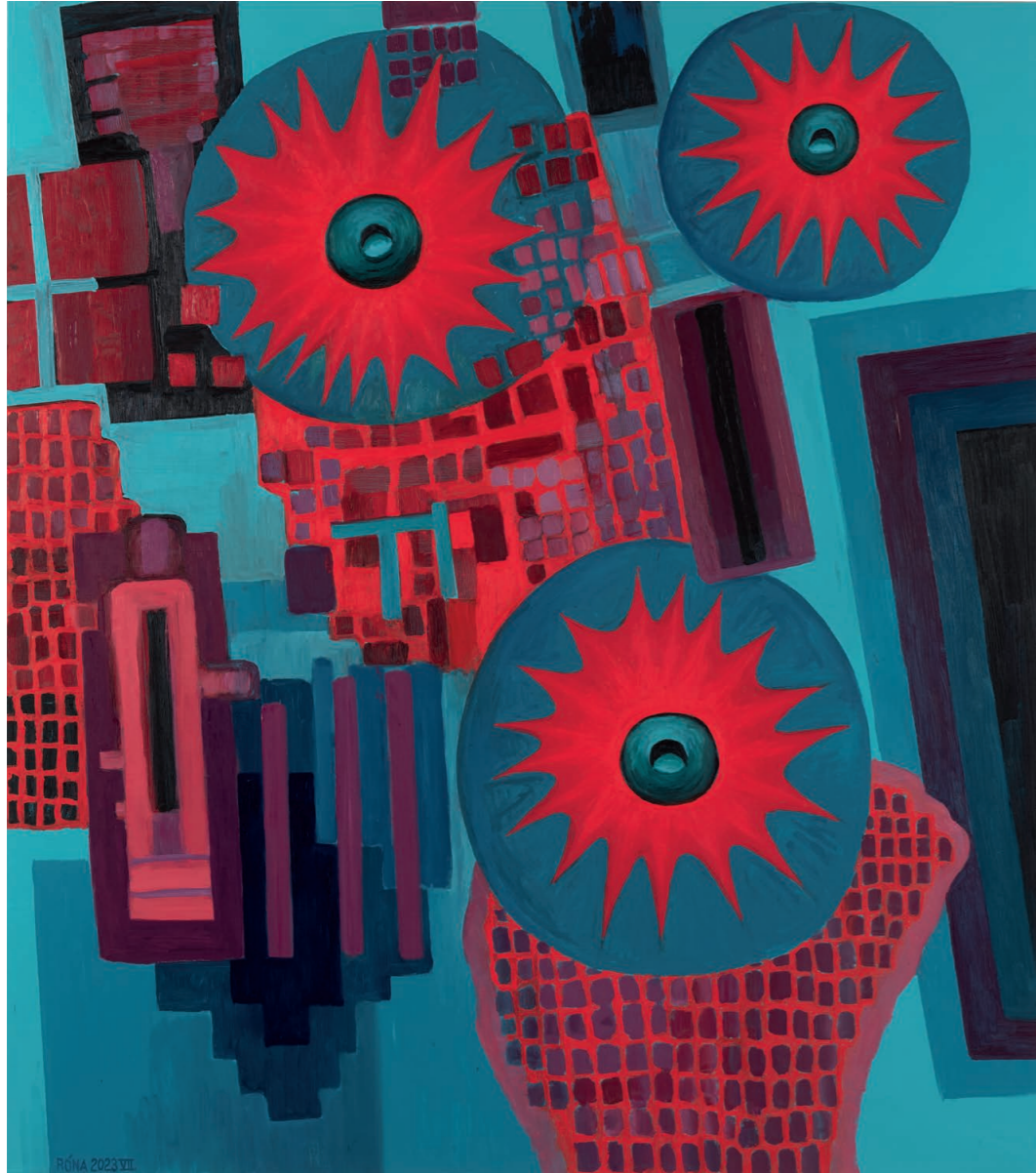
Resumé

Summary

Poděkování

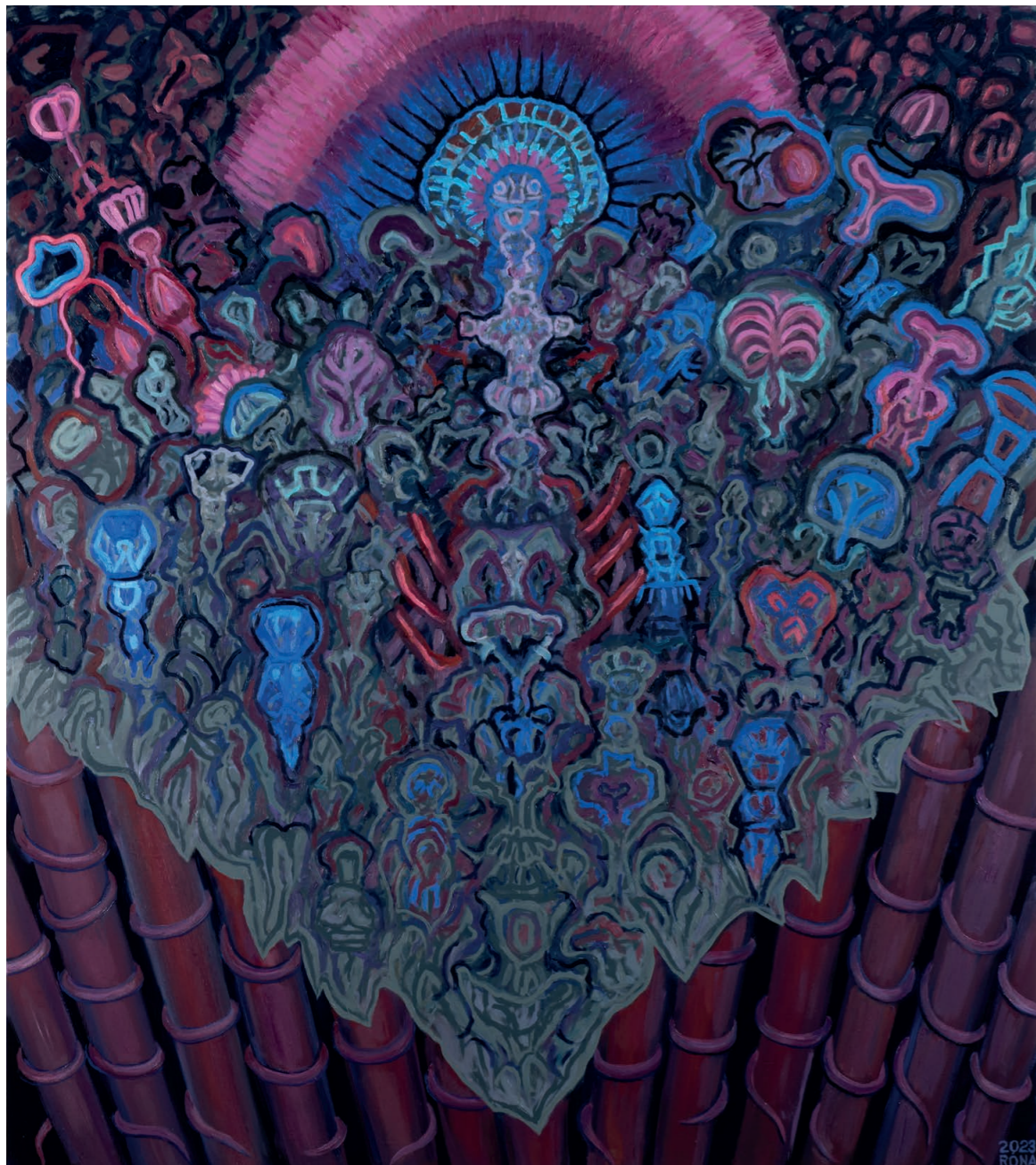
Acknowledgements

Jaroslav Róna



Jaroslav Róna: Trojitá erupce; olej na plátně, 170 x 150 cm, 2023
Triple Eruption; oil on canvas





Jaroslav Róna: Audience u hmyzího krále; olej na plátně, 170 x 150 cm, 2023
Audience with the Insect King; oil on canvas



Jaroslav Róna: Dobrodružství bílého obdélníku; olej na plátně, 170 x 150 cm, 2023
The Adventures of the White Rectangle; oil on canvas



Zdeněk Lhotský: 202_5; inkoust, štětec, plnicí pero, papír
na forex desce, 252 x 84 cm, 2023
202_5; ink, brush, fountain pen, paper on Forex board

Zdeněk Lhotský: 194_5; inkoust, štětec, plnicí pero, papír
na forex desce, 250 x 84 cm, 2023
194_5; ink, brush, fountain pen, paper on Forex board



Zdeněk Lhotský: 56_1_8; inkoust, štětec, plnicí pero, papír
na forex desce, 252 x 84 cm, 2023
56_1_8; ink, brush, fountain pen, paper on Forex board



Zdeněk Lhotský: 192_5; kresba tužkou, papír na forex
desce, 252 x 84 cm, 2023
192_5; pencil drawing, paper on Forex board

Stefan Milkov





Stefan Milkov: Pohyblivý svátek; akryl na plátně, 100 x 140 cm, 2023
Moveable Feast; acrylic on canvas



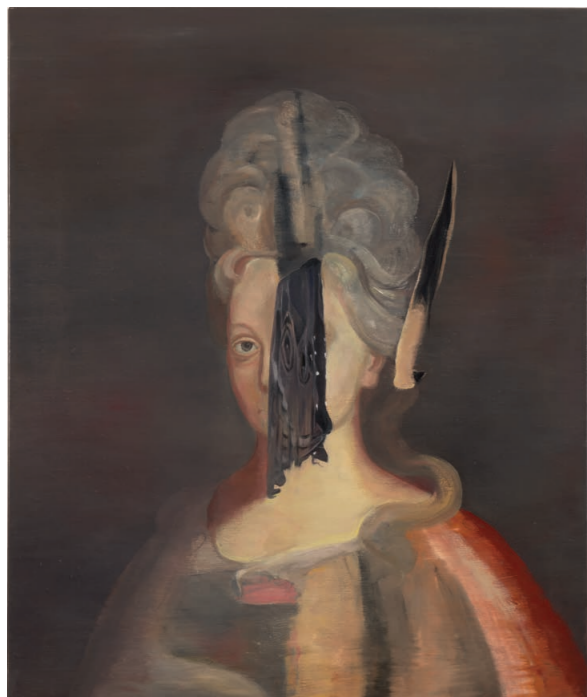
Stefan Milkov: Radost až do rána; akryl na plátně, 100 x 140 cm, 2023
Joy until the Morning; acrylic on canvas

Petr Nikl



Petr Nikl: Tašík; olej na plátně,
190 x 190 cm, 2023
"Tašík"; oil on canvas

Petr Nikl: Midla; olej na plátně,
135 x 135 cm, 2023
"Midla"; oil on canvas



Petr Níkl: Dáma a motýl; olej na plátně, 120 x 100cm, 2023
The Lady and the Butterfly; oil on canvas



Petr Níkl: Dáma a můra; olej na plátně,
100 x 100 cm, 2023
The Lady and the Moth; oil on canvas



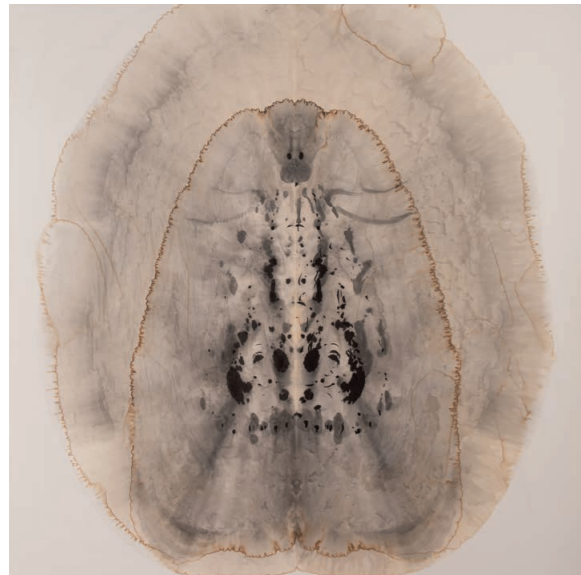
Petr Níkl: Poštolka na reliéfu; olej na plátně,
145 x 155 cm, 2023
Kestrel on a Relief; oil on canvas



Petr Níkl: Portrét psa; xeroxový prášek, líh,
papír na plátně, 135 x 135 cm, 2023
*Portrait of a Dog; xerox powder, spirit,
paper on canvas*

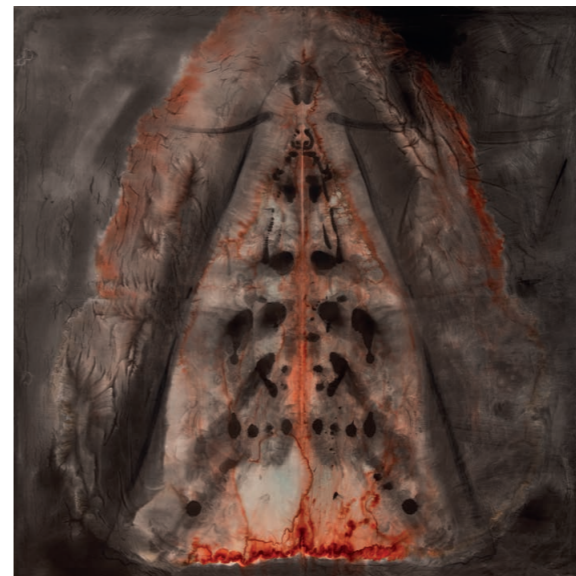


Petr Nikl: Můra III.; čínská tuš, káva, rýžový papír na plátně,
190 x 190 cm, 2023
Moth III.; India ink, coffee, rice paper on canvas

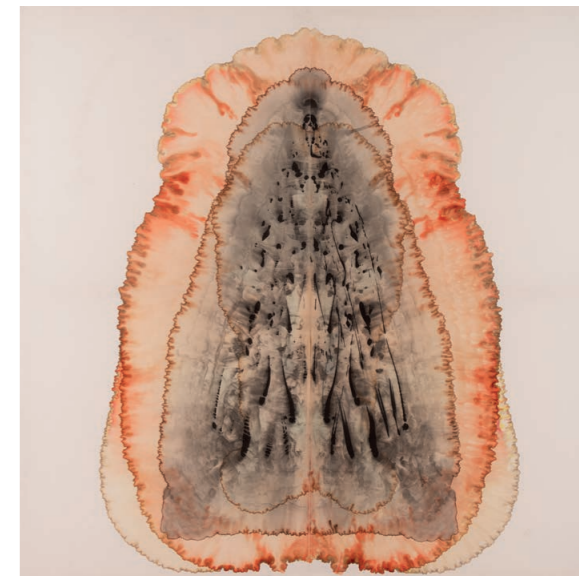


Petr Nikl: Můra I.; čínská tuš, rýžový papír na plátně,
190 x 190 cm, 2023
Moth I.; India ink, rice paper on canvas

Petr Nikl: Můra II.; čínská tuš, káva, rýžový papír na plátně,
190 x 190 cm, 2023
Moth II.; India ink, coffee, rice paper on canvas



Petr Nikl: Můra V.; čínská tuš, káva, inkoust, rýžový papír
na plátně, 190 x 190 cm, 2023
Moth V.; India ink, coffee, ink, rice paper on canvas



Petr Nikl: Můra VI.; čínská tuš, káva, inkoust, rýžový papír
na plátně, 190 x 190 cm, 2023
Moth VI.; India ink, coffee, ink, rice paper on canvas



František Skála: Kolos Rhódský; přírodní pigment, olej, plátno, 30 x 40 cm, 2023
The Colossus of Rhodes; natural pigment, oil, canvas

František Skála: Osudové rozhodnutí; přírodní pigment, olej, plátno, 100 x 80 cm, 2023
Fateful Decision; natural pigment, oil, canvas

František Skála: Ranní tmolení; přírodní pigment, olej, plátno, 40 x 40 cm, 2023
Morning "Tmolení"; natural pigment, oil, canvas



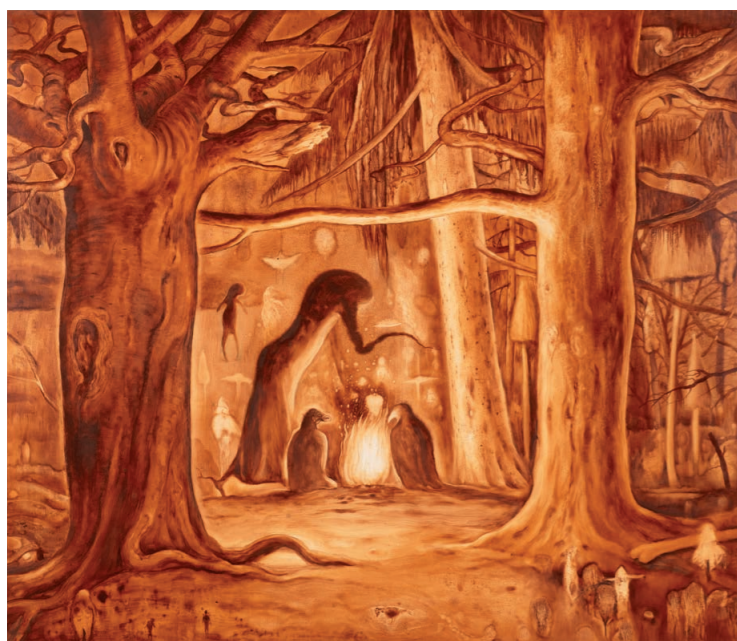
František Skála: diptych Umělecká skupina;
přírodní pigment, olej, deska, 120 x 100 cm, 2023
Art Group – diptych; natural pigment, oil, plank



František Skála: Světlo vědy; přírodní pigment, olej,
plátno, 120 x 90 cm, 2023
The Light of Science; natural pigment, oil, canvas



František Skála: Předzvěst; přírodní pigment, olej,
deska, 75 x 120 cm, 2023
Omen; natural pigment, oil, board



František Skála: Potlach ve smíšeném lese;
olej na plátně, 130 x 150 cm, 2023
Potlatch in Mixed Woodland; oil on canvas



František Skála: CHKO; přírodní pigment,
olej, plátno, 40 x 40 cm, 2023
"CHKO"; natural pigment, oil, canvas

Laco Teren





Laco Teren: Tutto giro; akryl na plátně, 40,5 x 60 cm
Tutto giro; acrylic on canvas



Laco Teren: I'm not there, I'm gone; akryl na plátně,
40,5 x 60,5 cm
I'm not there, I'm gone; acrylic on canvas



Laco Teren: Amants de la nit; akryl na plátně,
40 x 35 cm
Amants de la nit; acrylic on canvas



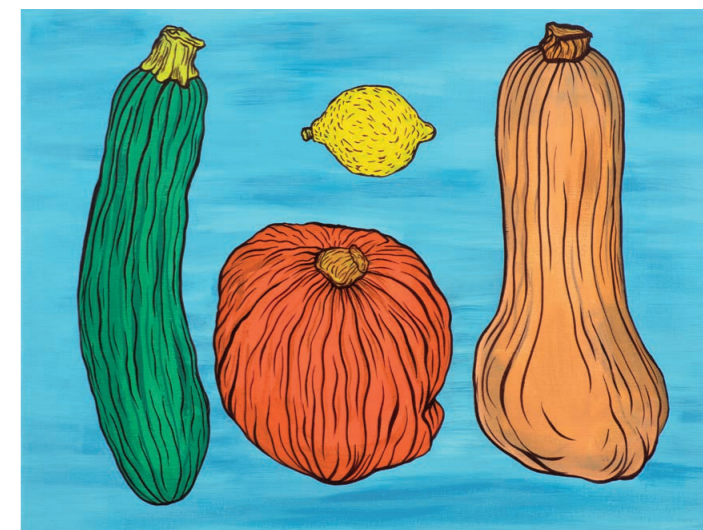
Laco Teren: Altes Adel;
akryl na plátně, 45 x 65 cm
Altes Adel; acrylic on canvas

Laco Teren: Vespery;
akryl na plátně, 40 x 50 cm
Vespery; acrylic on canvas



Laco Teren: Popoludňajšie Mascarpone;
akryl na plátně, 65 x 80 cm
Afternoon Mascarpone; acrylic on canvas

Laco Teren: Putovanie diletantov pod
svitom Luny; akryl na plátně, 46 x 61 cm
*Wanderings of Dilettantes under the
Light of the Moon; acrylic on canvas*





Laco Teren: Salón Nezávislých; akryl na plátně,
25,5 x 30 cm
Salon of Independents; acrylic on canvas

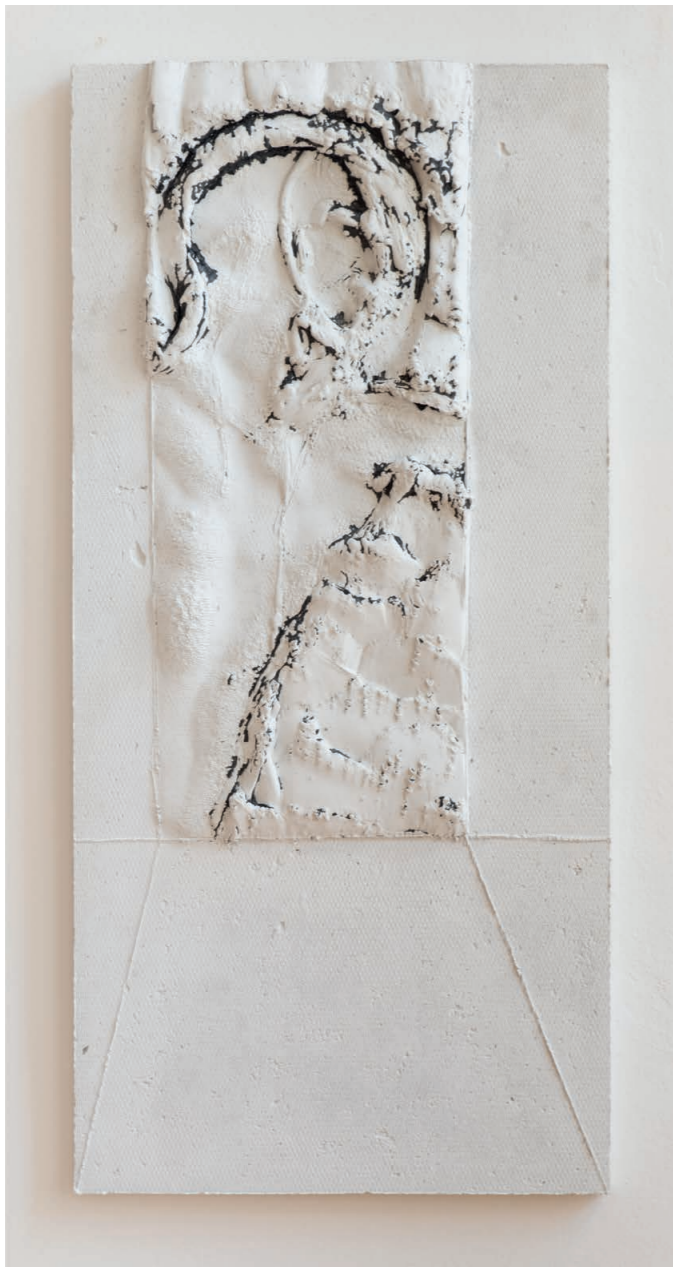
Laco Teren: Malý Cézanne; akryl
na plátně, 25 x 25 cm
A Little Cézanne; acrylic on canvas



Laco Teren: Schmerz und Seligkeit; akryl na plátně, 50,5 x 40,5 cm
Schmerz und Seligkeit; acrylic on canvas

Michael Jan Bublík





Michael Jan Bublík: *Sen*; beton, 125 x 60 cm
Dream; concrete



Michael Jan Bublík:
Prvok; dub, kámen, 204 cm
Protozoa; oak, stone

Spirila; lípa, dub, kámen, 175 cm
Spirilla; linden, oak, stone



Michael Jan Bublík: Mikulovské příběhy I.-III.; kombinovaná technika – kůže, dub, překližka, různé materiály, 193 x 110 cm
Stories from Mikulov I-III; combined technique – leather, oak, plywood, various materials



9. 7. | Slavnostní zahájení "dílny", náměstí
Official Opening of the "dílňa", The Square



15. 7. | Hudební koncert, součást akce Festival Národů Podyjí, náměstí
Music concert for the public – The Festival of the Nations of the Dyje Basin, The Square



20. 7. | Autorské čtení – MIN a JEB – OPEN STAGE 29, „Hasička“
Authors' Reading – MIN and JEB – OPEN STAGE 29, "Hasička"



22. 7. | Den otevřených ateliérů a odpolední malování s dětmi, ateliéry na zámku
Open Studios Day and afternoon painting with children – art studios, The Chateau



27. 7. | Petr Nikl & Ondřej Smeykal – Líheň (audiovizuální show), zámek
Incubator (audiovisual show), The Chateau



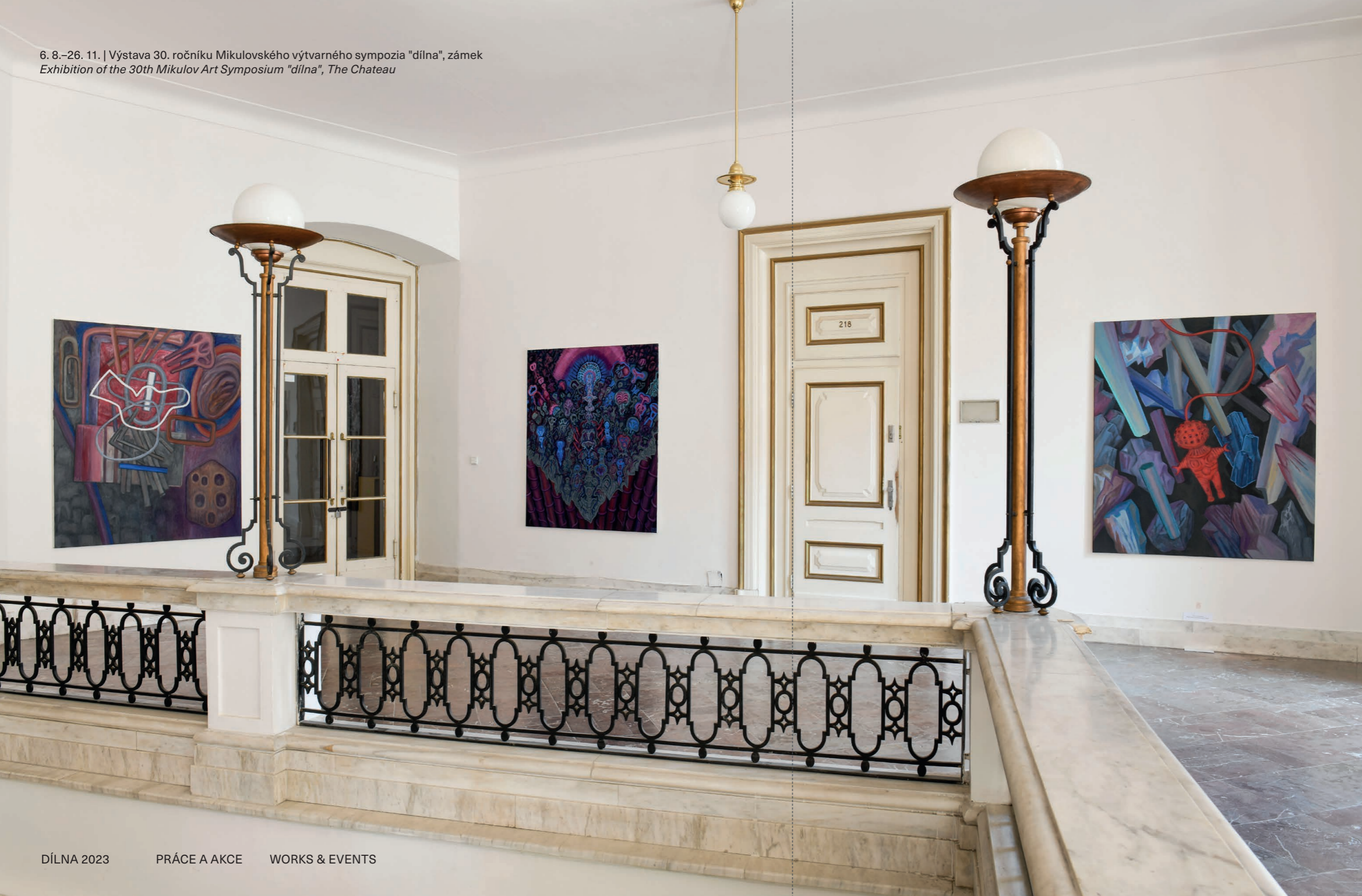
29. 7. | Panelová diskuze „Umění ve veřejném prostoru“,
Galerie Závodný
Panel discussion “Art in the Public Space”



29. 7. | Divadelní představení – GEISSLERS HOFCOMOEDIANTEN, zámecká zahrada
Theatre performance, Chateau Gardens



5. 8. | Slavnostní ukončení a vernisáž výstavy, zámek
Official Closing and Exhibition Launch of "dílna", Chateau















Shrnutí

Publikace *30. mikulovské výtvarné sympozium "dílna" (9. červenec – 5. srpen 2023): Byli jsme tady!* představuje zhodnocení jubilejního ročníku přehledky umění, jehož hlavními účastníky byli členové bývalé umělecké skupiny Tvrdohlaví Zdeněk Lhotský, Stefan Milkov, Petr Nikl, Jaroslav Róna a František Skála. Letošní, jubilejní ročník vedl k ohlédnutí za tvorbou několika uměleckých generací. Původní sochařské zaměření prvního sympozia konaného v roce 1994 se postupně rozšířilo o další oblasti výtvarného projevu a umělecká odvětví. Za tři dekády v dočasných ateliérech v prostorách na zámku v Mikulově proběhlo pravidelné setkání živého umění, jeho tvůrců a výtvarných kritiků a teoretiků se širokou laickou veřejností. Na uplynulých ročnících vystoupili představitelé několika uměleckých generací, zpravidla již etablované starší generace a mladší generace zastávající moderní přístupy. Účastníky oddělovala jak generační vzdálenost, tak postoje, názory anebo směřování. Mikulovské výtvarné sympozium získalo nezastupitelné místo v posilování spolupráce mezi tvůrci, kteří vzájemně debatují o aktuálních otázkách a tématech, realizují inspirační podněty, získávají a vyměňují si své zkušenosti a poznatky. Sympozium vytvořilo průsečík umělců, směrů, forem a médií českého umění od 90. let do současnosti, který reflektuje kontinuálně vznikající umělecká sbírka. Každý účastník ponechá na zámku vytvořenou práci v majetku města Mikulov. Zároveň se utvořila pevná organizační struktura, která zahrnuje kurátora konkrétního ročníku, teoretika umění a vybrané tuzemské i zahraniční umělce. Tato přehlídka umění je poslední klasické výtvarné sympozium na území České republiky, svou podstatou odkazující na bohatou historickou tradici a fenomén setkávání, působení a ovlivňování nejenom v oblasti umění.

V publikaci jsou prezentovány úvod kurátora ročníku Jaroslava Róny a odborná studie teoretičky ročníku Barbory Půtové, které doplňují rozhovory

s jednotlivými účastníky letošního sympozia. Odborná studie teoretičky ročníku se zaměřuje na přehodnocování a revizi umění i tvářnost, pozici a poslání uměleckého díla na pozadí tvůrčího vývoje členů bývalé umělecké skupiny Tvrdohlaví. Vymezuje dichotomie *tradiční a experimentální tvorba a moderní a současné umění*. Pozastavuje se nad funkcemi umění, potřebou uměleckého diskursu k porozumění děl a jejich kontextu. Studie dále vystihuje vývoj umění po roce 1989, včetně konceptu *globálního a současného umění*. Bývalé členy skupiny Tvrdohlaví lze ve studii považovat za průvodce po směřování i vyprávění umění, změnách jeho pojetí i obsahu ve druhé polovině 20. a na začátku 21. století. Protože umělci z tohoto uskupení zažili různé etapy a fáze, zkušenost odlišné historické situace a ve své tvorbě postupně uplatnili široký repertoár výtvarných technik, výrazových prostředků i tematických oblastí, jejich umělecká díla jsou jedinečným dokladem žité umělecké zkušenosti a schopnosti stále generovat a otevírat nové způsoby vidění světa. Rozhovory s jednotlivými účastníky sympozia, včetně zahraničního hosta a asistenta (studenta), korespondují s některými závěry z odborné studie. Vztahují se k sympoziu, umělecké tvorbě a inspiračním zdrojům, tvůrčím rituálům, poslání a dostupnosti umění nebo významu sbírek a sbírkotvorné činnosti v dnešním světě. Rozhovory doprovází autobiografické črty účastníků sympozia, které přibližují jejich nejdůležitější životní a tvůrčí mezníky.

Publikace k třicátému ročníku Mikulovského výtvarného sympozia "dílna" může přispět k vědomí podstaty a důležitosti této přehledky umění, včetně sbírky uměleckých děl, jejíž relevanci, hodnotu a význam by bylo možné plně ocenit ve veřejné galerijní nebo muzejní expozici. Součástí sbírky na mikulovském zámku jsou nejenom bývalí členové skupiny Tvrdohlaví, ale přední i zcela začínající čeští a zahraniční umělci. Díla zastoupená ve sbírce vybízí k využití jako retrospektivní přehlídka vývoje a směřování českého umění od 90. let až po tvorbu současných umělců.

Poděkování

Město Mikulov, Regionální muzeum v Mikulově a Poradní sbor MVS "dílna" tímto zdvořile děkují všem, kdo se svou pomocí zasloužili o průběh letošního ročníku sympozia; jsou to:

Anna Bajerová, Petra Eliášová, Marie Dohnalová, Štěpán Dostál, Marek a Monika Lípovi, Tomáš Graběc, Daniel Kamenár, Jan Miklín, Nikol Náhliková, Oto Palán, Zdeněk Peštál, Daniel Piršč, Miroslav Polívka, Vít Porubský, František a Kateřina Šílovi, Marcela Šimánková, Adam Vrbka, Vítězslav Vrbka, František Zelinka, Bendy Bau, Galerie Konvent, Galerie Závodný, Kovo Prokeš, Národy Podyjí, RAP spol. s.r.o., Víno Šílová, Víno Marcinčák, Víno Lípa Mikulov, Vinařství Balážovi Dolní Dunajovice, Vinařství Turoid a pravděpodobně mnozí další, na něž jsme nechtěně zapoměli.

THE IDENTITY OF THE TOWN

Petra Korlaar, Deputy Mayor

The Mikulov Art Symposium “dílna” was established at a time when the town of Mikulov was not yet spoken of as an idyllic place. The cultural and economic development of the town and the lives of its inhabitants were violently interrupted in the second half of the twentieth century and shrouded in grey. And it was perhaps the town’s greying lustre, its great cultural wealth and its free-spirited post-revolutionary atmosphere that contributed to the creation of this quite exceptional project.

Our “dílna” has made an entrance into the public arena and the lives of the local people every year since 1994. It communicates with the town, its inhabitants and its visitors through sculpture and art, and establishes connections between the local people and art and between artists and the landscape of Pálava. The “dílna” has gradually become part of the town’s DNA to such an extent that we have sometimes begun to take it for granted. But it certainly does not go without saying. The Mikulov Art Symposium is many things, but it is certainly not a matter of course. The “dílna” has helped our town create a new, post-revolutionary identity of the kind that only a few exceptional towns in our country can boast. Today, this art symposium is one of the cornerstones that allows the cultural and economic development of the town to thrive once again.

In the thirty years of the symposium’s existence, as many as a hundred and fifty leading personalities on the Czech and European art scene have come to Mikulov, and each of these artists has left a mark here through their work. A unique art collection with a direct connection to the genius loci of our town and with a unique relevance to our society and contemporary Central European art has gradually been created here in this way.

Today, Mikulov is a vibrant place where values are once again being created on which following generations will be able to build, it is once again a place of interaction and inspiration, a place to which people like to return. This year’s 30th symposium provided clear evidence of this. Our thanks to everyone who helped make this happen.

INTRODUCTION: THE THIRTIETH JUBILEE MIKULOV ART SYMPOSIUM "dílna"

Jaroslav Róna, this year’s curator

When I was asked by Martin Dostál if I would like to take up the curatorial baton of the jubilee thirtieth year of the Mikulov Art Symposium, I initially wanted to decline, saying that you don’t step into the same river twice. After I had thought about it for a while, however, I realised that the river was no longer the same, nor was the person stepping into it the same man who had plunged into the intoxicating waves of this magical town thirty years ago. And so I told myself I would attempt the impossible and try to summon up for myself and my friends and comrades-in-arms in all the arts at least some of the feelings that we had experienced here. And after all, it’s also true that I don’t have much time or opportunity anymore to spend a long time in one place in the throes of creativity, and certainly not with such remarkable people, my friends and artists, and of course my dear friends from Mikulov whose ranks are now to grow to take in personalities as yet unknown to me, but with whom I will be delighted to become friends. I believe you will appreciate how we have matured over the years and how we can boast of an extensive body of work, much of which adorns the collections of world museums and the squares of various important metropolises.

I hope that we will be able to make good use of our rich artistic experience and that this – fertilised by the unique genius loci of Mikulov – will help us create new, fresh, mysterious, beautiful, radiant and multifaceted works that will soon decorate the magnificent halls at Mikulov Chateau

and serve for the delectation and enlightenment of Mikulov’s nobility and townspeople, and that they will also attract tourists from all over the world to see them and leave Mikulov having spent an appropriate sum on accommodation, refreshments and other entertainment.

I do not, unfortunately, know what kind of art has piled up at the chateau in my absence, but I am sure it is of such value that the people of Mikulov do not regret the time and resources expended on the summer hospitality they extend to the bohemians and creative spirits within the walls of their town. Above all, however, I appreciate the fact that the unfortunate medieval tradition of blinding or killing artists to ensure that they cannot create equally brilliant works elsewhere (see Master Hanuš, creator of the Astronomical Clock in Prague’s Old Town) has declined under the influence of Enlightenment humanism, and that we do not have to worry about losing our sight, health or lives if we manage to create something extraordinary.

Today, artists are usually kept alive, even if they beautify or deface a city with their art, and this is a godly thing that testifies to the enlightened nobility and bourgeoisie of our Czech cities and the friendly common people.

Either way, we can certainly agree that whether a work of art is beautiful or ugly, understandable or incomprehensible, the main thing is that it should not be boring! Well, that’s exactly why we have come to your town!

Believe me, based on my life-long experience, I have chosen artists for you more skilled than the rest, some of whom are also among the founding fathers (whom I would be so bold as to compare immodestly to the English Pilgrim Fathers from the Mayflower) who landed on the

shores of Mikulov thirty years ago to entertain and enrich you.

I would, therefore, like to thank Mikulov Town Hall and the entire town of Mikulov, which for thirty long years has hosted artists from all corners of Bohemia, Moravia and the world and which has invited us to the thirtieth anniversary of this important cultural event as the proverbial cherry on the cake!

THE ART WORLD, REDEFINITION AND DEVELOPMENT OF ART IN THE 20TH CENTURY: HISTORICAL PROFILE AND VARIATIONS OF THE ART GROUP TVRDOHLAVÍ

Barbora Půtová,
this year's theoretician

ETERNAL RETURN

The jubilee thirtieth year of the Mikulov Art Symposium "dílňa" was dominated by the creative activities of former members of the art group Tvrdohlaví (The Stubborn Ones). Although the entire group did not meet up in Mikulov after an interval of several decades, this did nothing to prevent the full promotion of freedom, independence and working commitment. Meeting up years later at this very symposium, where some of the members of the Tvrdohlaví were repeatedly represented, particularly in the 1990s, might evoke a "wheel in motion" (Nietzsche 1996: 254). Reunion implies the idea of eternal return, creation and repetition. The eternal return functions as a tool of practical action, a motivational aspect and a construct that places demands on man, and in this case man as artist – painter, sculptor or performer, of diversity and its reproduction, differentiation and its repetition. "Whatever you will, will it in such a way that you also will its eternal return." (Deleuze 2004: 21).

The idea of eternal return implies an important attitude towards one's own life, actions and artistic production. If we accept this idea, we gain an evaluation criterion that will have a direct influence on the quality and form of our life and creative expression. In many cases, we can influence events, so we will strive for a certain quality of that which is to return, for experiencing the given moment repeatedly. "For everything you want

to do, the question that weighs the most is: 'Is it so that I want to do it countless times?'" (Deleuze 2004: 21). The former members of the Tvrdohlaví group have had to ask themselves a similar question, more or less implicitly or explicitly. There is nothing fixed, permanent and unchanging. The idea of eternal return leads us, as the teacher does his pupil, to the ability to turn our activities and our course in the right direction and use them as best we can (Mokrejš 1993). Man as artist is constantly driven forwards and stimulated to productivity and creative activity. At the same time, he is motivated to approach things in a new way, without prejudices, and to not get stuck in the trap of the herd mentality. This is, in any case, illustrated by the work of the participants in this symposium. They avoid the phase of resignation and stupor because everything keeps coming back. "The eternal hourglass of being turns again and again – and you with it, a grain of dust!" (Novák 2007: 67). The world, from this perspective, does not have a final goal or a final state, otherwise it would have to have been attained already.

The idea of eternal return fulfils the equation to want = to create. For something to be repeated, it first has to happen. It is not enough just to want. We have to turn our ideas into actions. It really only depends on us, on what actions we take and on what decisions we make. The artists represented at this jubilee year of the symposium took the decision to work on several levels at once – the creative (production), the epistemological (knowledge) and the ontological (existence). They confirmed the indestructibility of art and the life of art, and achieved a state of perfect equilibrium. Although this equilibrium might be burdensome to them, and in its own way even insistent, it stimulated them and renewed their vigour

and creativity (Nietzsche 1995). Years later, they took the decision to return to Mikulov, to the chateau studios, where they materialised various ideas, stimuli and inspirational influences in numerous works of art, primarily paintings and sculptures. Their return provides confirmation of the fact that, although similar events or opportunities are repeated in certain cycles, entirely identical situations and the exact same moments do not return. Although the artists at this year's symposium could live in their memories, in their past decisions and intentions, in their proven creative processes and artistic canons, they have not become stuck in the past.

The artists who have returned to the chateau in Mikulov after an interval of several decades may bear the same names, but their artistic signature has gone through many transformations and innovations, and has matured and acquired an unmistakable and unique character and style. The idea of eternal return creates an imaginary dividing line in human life between the life up to now, i.e. in ignorance, and the life afterwards, after the attainment of insight and knowledge. The artists working at the chateau prove that they have grown to recognise the life after, which is the most authentic and fullest way of being. With their time spent at the jubilee thirtieth year of the Mikulov Art Symposium "dílňa", these former members of the Tvrdohlaví art group have overcome temporality and being and creation as a finite and fleeting moment.

CONCEPTUAL AND/VERSUS EXPERIMENTAL ART

The artistic signature of the former members of the art group Tvrdohlaví is usually placed in the developmental lineage of the traditional or experimental approach, which is perceived

as parallel to conceptual work. This dichotomy also expresses creative maturation. While conceptual artists may reach the stage of artistic success early on, experimental artists produce major works later on, at the peak or late stage of their creative cycle. Conceptual artists first plan their work, they prepare drafts, detailed sketches and outlines (Goldie, Schellekens 2007). "When one begins to paint, one needs to have an idea" (Kahnweiler 1963: 173). Primarily, they create a picture elaborated in advance through which they convey specific stories, ideas and thoughts – thought-provoking concepts. "A concrete work was created to change the way those who see it will see the world." (Danto 2003: 108). Conceptual works are not intended to please the senses, but above all to act "in the service of the mind" (Arnason, Prather 1998: 274). Experimental artists rarely set out detailed plans or sketches before the act of creation itself. Their process is exploratory and gradual. "What one does is what counts and not what one had the intention of doing." (Baxandall 1985: 69). They are motivated by aesthetic criteria and experiences (the properties of colour and material) and the presentation of visual perception. They stop when they are satisfied with the form of the work, leave it unfinished, or come back to it some-time later. The *non finito* principle is therefore considered a characteristic of experimental artists. The experimental and conceptual approaches are expressed by two archetypes of artists. Pablo Picasso as a conceptual painter who did not seek, but found, and Paul Cézanne, an experimenter whose aim was, in contrast, to seek in painting (Galenson 2001).

The dichotomy of conceptual and experimental art stretches back to Plato's opposition between reason and the senses, which became crystallised in the debate about *disegno*

(drawing) and *colore* (colour) during the time of Renaissance painter Giorgio Vasari (1998). It refers to the argument as to whether the value of a painting lies in the invention of the artist's mind explored through drawings made before the painting is executed, or in a faithful imitation of nature achieved through colour and the painting process (Pace 1996). From Italy, the debate spread to France at the end of the 17th century, where the Académie royale de peinture et de sculpture (The Royal Academy of Painting and Sculpture) considered drawing and linearity to be the basis of creation, to which colour should be subordinated. "Those who are gifted must first conceive what they want to do, represent it in their imagination, and finally, express themselves." (Félibien 1681: 80). Representatives of the academic wing of the Poussinists, the official painters who followed the classicist painting of Nicolas Poussin, perceived colour as eye-catching delicacy. Charles Le Brun, court painter to Louis XIV and art theorist, connected the true value of art with drawing, which exemplifies reason. In contrast, colour has a lower significance because it is corrupted by the senses and associated with imprecise form. The Poussinists were challenged by the French art theorist and critic Roger de Piles. He defended the importance of colours, which are the soul of painting. His admiration therefore belonged to painters such as Titian, Correggio, Peter Paul Rubens and Anthony van Dyck. He was the initiator of the Rubenists in opposition to the Poussinists. The debate was revived in the 19th century by the French artists Jean Auguste Dominique Ingres (drawing) and Eugène Delacroix (painting).

However, unambiguous intentions in an artist's work are not easy to interpret, for which reason it is not easy to make a categorical classification of

an artist or an artist's work into conceptual or experimental art. For example, the choice of colours and forms in the paintings of Dutch painter Piet Mondrian is not random, as it is based on mathematical modelling that had to take place before the work began. Mondrian can therefore be considered a conceptual artist (Guiraud 1986). However, both approaches are present in almost every artist who freely crosses the boundaries of conceptual and experimental work. Similarly, the representatives of the art group Tvrdohlaví cannot be unambiguously classified into one or other category. In its manifestations and method of creation (from the inception to the finalisation of the work), it changes depending on the chosen artistic technique, the inspiration, and the purpose of the work. Petr Nikl and Jaroslav Róna, for example, may have a specific motif and plan at the beginning of a work, but it will record changes and final alterations. In a number of his series of works, Nikl also makes use of the random action of bleeding and flowing ink which creates patterns on paper resembling organisms, animals or plants. František Skála, on the other hand, experiments with and studies the initial properties of the material as well as new untraditional techniques. Stefan Milkov later modifies the surface of the cast of an intended sculpture into its final form. Zdeněk Lhotský makes many glass sculptures based on predetermined designs and drawings, and also proceeds in a similar way in the case of free creation (cartoons).

THE TRANSFORMATION OF ART IN THE 20TH CENTURY: NEW DICHOTOMIES AND A PARADIGM SHIFT

A comparison of the work of former members of the art group Tvrdohlaví leads one to think about how much the appearance, position and purpose

of a work of art has changed in the contemporary world. The visual arts experienced a number of changes during the course of the 20th century, from the approach to them and their material essence to the way in which they are perceived and interpreted. The wide range of artistic “-isms” testifies to a paradigm shift and the emergence of a plurality of movements and schools. The diversity of artistic approaches can be reduced to the dichotomy of modern and contemporary art, which refers to legitimate criteria and principles that make it possible to distinguish art from non-art and “good art” from “bad art” (Heinich 2014). Modern art questioned classical categories and their meaning – *mimesis*, *harmony* or *beauty* and the role of academies of art or salons. Aesthetics remains present, but the Kantian appreciation of beauty is replaced by other criteria such as originality, authenticity and power of effect. Modern art was meant to appeal to the senses through the expression of the artist’s individuality. This emphasis on the uniqueness of artistic creation supported the autonomy of art. The demand for originality motivates the constant search for novelty and transgression (crossing boundaries) and pushes the boundaries of artistic expression. Transgression has, in addition, become a component of fine art since the end of the 19th century, when patronage and donations were replaced by the market system of the art world (art dealers, auction houses and sales galleries), whose participants also include collectors, art critics, publicists and art experts (art historians, curators and connoisseurs). This institutional transformation culminated in the establishment of personal criteria for the perception and appreciation of works of art (Taylor 1992, Plattner 1998, Thompson 2010, Třeštk 2010). This transformation also related to

a shift from the *art of artisans*, in which artistic production was determined by the taste of the patron class, to the *art of artists*, in which artists themselves initiate and establish innovations and benchmarks of standard and taste.

While modern art is concerned with its own internal logic, autonomy and aesthetics, with a focus on the work of art and its formal and biographical features, contemporary art features a transcendence of the very definition of art. In contemporary art, the boundaries between art and life are blurred. Everyday objects and non-aesthetic elements become art, the social and the cultural sphere are merged, and the boundary between the culture of high art and low art disappears. The meaning of works of art is no longer embedded merely in the artefacts themselves: “*the more an art tries to level the distinctions between art and non-art, the more it relies on an esoteric ‘theory’ to explain this very leveling.*” (Fuchs 2001: 176). Contemporary art searches for themes and means outside the realm of art. For example, the painting of Piet Mondrian characterises aesthetic ambitions and seeks new ways and methods of painting. In contrast, contemporary artist Rirkrit Tiravanija focuses on participatory installations that take the form of spaces for sharing food, cooking, reading and other everyday activities. In an installation (the work of art), he is much more interested in the social role of art (sharing and bringing people together) than in aesthetics (the appearance of the work). There is a social about-turn manifesting itself in a growth of artistic activities and practices that are centred in co-operation, collectivity, collaboration, interaction and audience participation (Bishop 2006, Zálešák 2011). Many artists, however, are continuing the tradition of modern art, choosing traditional approaches and techniques, such as oil

on canvas, or presenting sculptures on plinths. Others adopt themes and content from non-artistic spheres and thereby emphasise their social relevance, their political or social engagement and their participation (Heinich 1998, Jackson 2011). Contemporary art is complex, diverse and boundless – art can be anything, for which reason the artistic discourse has a wider scope and emphasises the diverse aspects of artistic production.

THE ORIGINAL PURPOSE AND FUNCTION OF ART

The current Western conception of fine art since the time of Immanuel Kant is based on the assumption that works of art are intended only for aesthetic and sensory evaluation and cannot, therefore, have any other function. The absence of a pragmatic and purposeful function makes it possible to approach art aesthetically, and it thereby provides aesthetic experiences. Contemporary art abandons the pre-eminence of formal aesthetics and is separated from function (Davies 2006). In the past, art served – and, from the viewpoint of many artists and theorists, continues to serve – interests other than mere aesthetic contemplation. A painter commissioned to create a tapestry or a portrait fulfilled a specific need or function of the client, generally representative and symbolic (Kubínová, Benešová 2019).

Art has stimulated a more intense perception and experience of the surrounding world and encouraged a different view of reality and everyday activities. Art can disturb, provoke, shock and accompany us beyond the boundaries of conformity, expectation and familiarity. The social and cultural environment shapes what we consider it appropriate to see and observe. Art expands our range of perceptions and feelings (Danto 2013,

Rubin 2016). Art motivates us to show an interest in what we would normally avoid due to political incorrectness or the awakening of anxiety and fear. Art focuses directly on forbidden or taboo elements and phenomena. It is often the only medium that exposes the various forms of hypocrisy and prejudice in society. Involvement in an art installation, performance or intervention allows us to improvise and overcome stereotypical reactions and established habits. “*The work of art, which something communicates, stands before us face to face. It means, express something, which by the way of expression is, as if discovery, it uncovers something covered. On it relies the shock (...), so undoubtedly to understand what the work of art communicates, is a meeting with myself.*” (Gadamer 1967: 125).

Just as art shocks or stimulates, so it ventilates unconscious and never-experienced feelings. As a result, their incorporation into the repertoire of emotional expressions and patterns of behaviour enriches the recipient and opens up a flexibility of responses and alternatives. It offers “*a holistic way to connect between mind, body, emotions and soul*” (Huss 2015: 53). Art can be seen as a game, a critical development of the process of uncovering the unconscious and accessing the authentic self. It resembles a crystal ball that makes acquaintance and full communication with oneself possible (Gadamer 1975, 1977, Kesner 2000). “*The artist is a researcher with his or whole organism, inquiring, testing with the body as well as the mind, sensing and seeing, responding and retesting.*” (Barone, Eisner 2012: 43). The role of art is also to legitimise our own aesthetic feelings. We talk about the beauty of a work, but we no longer discuss or consider what makes a work beautiful. Art can teach us to define and determine the

elements of beauty and its presence in all dimensions of life. It can also bring important insights into various artistic techniques and processes. The painter is not dependent only on the muse breathing life into the subject to be depicted on the canvas; he requires specific knowledge and skills, such as the theory of colour and perspective and the mastery of drawing.

The former members of the Tvrdohlaví group provide confirmation of the fact that even contemporary art continues to perform a wide range of functions. Both František Skála and Stefan Milkov appreciate art for its ability to evoke an experience of beauty, delight and pleasure. Jaroslav Róna views art in a similar way, and expands its potential to take in spiritual knowledge or repose. According to Petr Nikl, art can ask questions, relativise values and, as a result, broaden our view of the perception of the world and ourselves. At the same time, a role is also played by empathy and individual experience, which opens up and expands the possibilities of experiencing what we are able and willing to receive. “*Pictures in perspective, like any others, have to be read, and the ability to read has to be learned.*” (Goodman 2007: 29). Zdeněk Lhotský sees art as a tool for the cultivation of visual reception and a way of possible regulation of visual smog and the public space.

ARTISTIC DISCOURSE AND CONTEXT

The loss or rejection of function and the basic concept in contemporary art demands even greater expert discourse for the comprehension of works of art and their context. Expert discourse describes and interprets artefacts that would otherwise remain mysterious, inaccessible or incomprehensible to an uninitiated audience. Art critics,

art historians and other researchers write texts that serve as a *mode d’emploi* (a manual) mediating meaning between the artwork and the viewer. The process of interpreting works of art is a hermeneutic process consisting of the analysis of the creation and history of an artefact, its meaning, or its ranking within the artist’s work as a whole. Artistic discourse, however, connects art with philosophical, psychological and social discourse. Sociologists and philosophers are joining the scholars writing about contemporary art – a position previously reserved for art historians (Heinich 1998, 2012, Hanquinet, Roose, Savage 2014). Artistic discourse reveals hegemony and hegemonic visibility in art and the institutionalised tools used to justify both art and the artwork (Bourdieu 1996, Danto 2001, Bennett 2007). While artworks in modern art are comprehensible and “readable” as symbols or signs, contemporary art relies more on what is not directly visible. In contemporary art, focusing on artistic artefacts alone is problematic, because meaning is not linked merely to the materiality of the artefact, but also to the context and discourse created around the object.

Following the mimetic and self-referential character of modern art, the reference for contemporary art is social reality, which critically examines and questions its self-evident qualities. Defamiliarisation is manifested in art – a deliberate emphasis on the unusualness and strangeness of works (alienation). Contemporary art deals with topics from everyday life, economics and politics, evaluates them critically, and reveals their structures and hidden power relations. Contemporary artists are, in this way, becoming more like sociologists. The artist as a genius and the illusion of absolutely autonomous art are thereby called into question. Art is more instrumental, since it is influenced by the

political sphere through the system of public (government) and private (sponsorship, corporations, foundations, trusts) funding. Both artists and arts organisations depend on providers. This intervention by the state in the art world and the resulting Faustian bargain give rise to the emergence of socially inspired forms and themes in the discourse of contemporary art.

We consider the aesthetic appearance, utility properties and cultural significance of any artefact according to a specific context. *“Not everything can be an artwork at every time: the artwork must be ready for it.”* (Danto 1977: 557). It is not the appearance or features of the work that matter, but how we approach it. As we walk through a gallery and view the individual artefacts, we are aware of the fact that we are looking at art. The gallery frames our thinking. *“The knowledge that what is before us has no practical significance in the world is what enables us to give attention to its appearance as such.”* (Langer 1957: 49). This is also connected to the question of how an artefact acquires the status of art. The answers include the experience and attention of the viewer, the intention of the artist, a specific characteristic or a context. Many practical and functional objects are labelled works of art in the canon of Western art. An example is the fishing net of the African Azande tribe. In the context of the life of the original hunters and gatherers, the net is a functional object and a tool important for obtaining food. Among the Azande, the net represents a utilitarian artefact created with a higher degree of attention, as it is a bearer of gratitude and an expression of respect for the gifts of nature (Gell 1996). In the context of a gallery or museum, however, a fishing net exhibits the characteristics of a work of art, such as great craftsmanship or an aesthetic value. The specific

context has caused a change in the status and symbolic meaning of the fishing net. It is, therefore, impossible to clearly separate art from utilitarian artefacts. A fishing net is an artefact and also displays the characteristics of a work of art. After art and artefacts are separated, the object remains without real function, relegated to entertainment and diversion, detached from everyday life and from its original meaning and use.

THE DEVELOPMENT OF ART AFTER 1989

The year 1989 represented a turning point in the expansion and development of contemporary art, both in the traditional art centres and on the peripheries where international art markets had previously been absent. For example, the fall of the Eastern Bloc created conditions for an influx of Eastern European and Russian art that changed the character of European contemporary art. Subsequently, the growing audience and market for institutionalised contemporary art led to the expansion of art biennials, private collections and museums around the world. *“The global events of 1989 and after – the reunification of Germany, the fragmentation of the Soviet Union, the rise of global trade agreements, the consolidation of trading blocs, and the transformation of China into a partially capitalist economy – changed the character of the art world profoundly”* (Stallabrass 2004: 7). During this period, on 19 October 1991, the Tvrdohlaví group also disbanded. Its meaning was determined by the sociopolitical context and the contemporary need for mutual support and cohesion.

The impact of globalisation on contemporary art and the pluralisation and democratisation of the art world have been debated since the 1990s. It has generally been

concluded that globalisation has homogenised and fragmented relations with the art world. These debates eventually led to the use of the phrase *global art* as a synonym for *contemporary art*. Both terms expressed an awareness of diversity and plurality in culture and society. *“It is its global production and distribution that ‘defines contemporary art’. But we encounter a certain resistance of Western critics to speak of global art, since they fear that the Western art scene will lose power when art is globalised. For the same reason, they would favour the notion ‘contemporary art’ as it is familiar and since it sounds neutral with regard to newcomers in the art world.”* (Tunali 2017: 3). Rather than to a period of time, contemporary art began to refer to a certain style that emerged with the globalisation and technologisation of the world. The globalisation of art has been influenced by information and digital technologies, for example video art, as artists working outside the Western tradition have been able to use technologies available around the world (Danto 1998, Belting 2009). The concept of global art transcends the traditional understanding of art history, the modernist doctrine of progress and the Eurocentric conception of and approach to the world. Since most works of art cannot be placed within the framework of European art history, they must be viewed within the framework of regionalism and the heterogeneous nature of cultural traditions. Contemporary art is no longer *“the God-given right of Europeans. Instead, it is a set of autonomous styles unrelated to any historicising direction (such as Modernism or the Avant-garde) and contemporaneously available to anyone, anywhere in the world.”* (McLean 2010: 223).

The art world is not homogenous globally or nationally. Contemporary art practices are often incoherent as

a result of the uneven geographical development of neoliberalism, as evidenced by different forms of patronage and modes of financial support. The art world is characterised by ties to transnational capital. Museums, galleries and international biennials are increasingly dependent on sponsors and investors who organise and manage the new market system of the art world. Participation in biennials is, what’s more, a means of securing a brand, support and reputation for artists and emerging art markets (Rodner, Omar, Thompson 2011). Above all, international art biennials have proven to be highly influential in defining and shaping the current state of the institutional art world, culminating in the phenomenon of the biennialisation of contemporary art. In the atmosphere of the 90s, biennialisation was seen as an emerging space for the redistribution of cultural power. After the Millennium, however, the point of view changed and the art biennial phenomenon began to be seen as a continuation of the world exhibitions of the 19th century, a manifestation of a new form of hegemony and recolonisation by the West.

In the 1990s, curators began to become established in the art world, turning into professional consultants dominating the organisation of exhibitions of contemporary art. The curator has become an important creative factor who actively participates in the selection of artistic projects and personalities as well as the way in which an exhibition is presented (the means of dialogue with the public). *“Simply put, the role of the curator is to discover and present relationships between artistic discourses, objects, personalities and institutions and to forge paths from art to the viewer.”* (Pachmanová 2007: unpag.).

The curator very often plays a part in the complex of artworks, which are used or even modified based

on his or her ideas in dialogue with the artist. *“In its vulgar incarnation, curatorial power is about the might of right: right artists; right discourse. Right time, place and response. It is about the ability to turn yesterday’s artist starving in a garret into the brightest star in the art firmament; to condemn one genre to death and transform another into gospel.”* (Friedman 1997: unpag.). Modern museums and galleries led by curators who control acquisitions and prepare exhibitions is an idea based on Western concepts of art, the function and direction of cultural and memory institutions. The work of art is then often separated from the contemporary world, placed in the “romanticised underworld” of the museum of fine arts or the ethnological museum. Museums decide how to support, promote and present works of art, artists, art history and their role in the contemporary world.

In any case, the presentation of works of art and artists is a challenge and motivation for the town of Mikulov. A collection of works of art has been created here over the course of three decades as part of the Mikulov Art Symposium “dílna”, the relevance, value and meaning of which would perhaps be appreciated all the more in a public gallery or displayed in a museum. Represented in this collection are leading and entirely new artists from the Czech Republic and abroad, including not only former members of the art group Tvrdohlaví, but also such figures as Erika Boronová, Tomáš Čišařovský, Milena Dopitová, Eva Eisler, Eva Kořátková, Jiří Kovanda, Ivana Lomová, Otto Placht, Vladimír Skrepl, Jindřich Štreit and Laco Teren. An exhibition and collection administered by a permanent curator, who would determine a theme and programme in co-operation with the curator of each year of the Mikulov Art Symposium “dílna”, might be

conceived as a retrospective exhibition of the development and direction of Czech art from the 1990s up to the work of contemporary artists.

CONCLUSION: THE REVISION OF ART

The work of former members of the Tvrdohlaví group, participants in the thirtieth annual Mikulov Art Symposium “dílna”, leads one to think about the revision of art to date and the re-evaluation of established concepts, terms and definitions (Didi-Huberman 2000). The participants at this year’s event straddle the conceptual and experimental approach. They use the means of both modern and contemporary art and are, at the same time, engaged in the specific development of art since 1989. They can be considered a guide to the direction and narrative of art and changes in its concept and content in the second half of the 20th century and the beginning of the 21st century. These artists found themselves in a period of a definition of the end of art as the end of narrative, in which works of art have lost their meaning and no longer serve their historical purpose. *“Today, the idea of a course of events that would have meaning, a course of events in which some continue and others narrate, has been lost even among artists and art historians. Uncertainty about how art will continue – and what art is – raises new questions for artists, while art historians ask what the history of art actually was and whether they are still sure of it.”* (Belting 2000: 129). The work of the participants at this year’s symposium is, however, testimony to the fact that the end of the narrative is not definitive, only that a certain phase of the narrative and a specific stage of development has come to an end. *“There is a kind of transhistorical essence in art, everywhere and*

always the same, but it only discloses itself through history." (Danto 1998: 28). The former members of the Tvrdohlaví group are witnesses to the old and new phases of a narrative with a new goal, in which development, the transformation of media and the crossing of borders occurs, when the level of creation moves to a hitherto unknown level (Carroll 1998). The artists in this group have experienced various stages and phases, the experience of a different historical situation, and have progressively applied a wide repertoire of artistic techniques, means of expression and thematic areas in their work. Their works represent a distinct entity that testifies to an authentic inner world and the ability to evoke emotions in the recipient. They provide confirmation of the fact that artistic creation is still based on visual perception and the creation of mental images. In the artistic vocabulary of the former members of the Tvrdohlaví group, the ability to evoke certain emotions is unique proof of lived artistic experience and the ability to generate and open up new forms and visions of the world (Chalupecký 1999).

TVRDOHLAVÍ

The Tvrdohlaví (The Stubborn Ones) are a Czech art group that formally existed between 1987 and 1991. The group was established on 3 June 1987 with the signing of a charter in the Slovak Lounge at Municipal House. The Tvrdohlaví were created in a period of increasing unofficial exhibition and artistic activity. Their appearance represented a protest against the official rules of the Communist Party and the restrictions on artistic activities. The principal initiators of the founding of the group were the painters Jiří David (born 1956), Stanislav Diviš (born 1953) and Jaroslav Róna (born 1957), who agreed on a total number of ten people, including the group's production manager, director and screenwriter Václav Marhoul (born 1960). The members of the group also included the painters, sculptors, musicians and performers Michal Gabriel (born 1960), Zdeněk Lhotský (born 1956), Stefan Milkov (born 1955), Petr Nikl (born 1960), František Skála (born 1956) and Čestmír Suška (born 1952). A number of representatives of the group met during their student years, supported each other in their artistic work and visited each other's studios. The membership took into account a balanced number of students from the Academy of Fine Arts and the Academy of Arts, Architecture and Design and the development to date of potential members and their work. The group did not issue any manifesto or establish a joint artistic programme, which also corresponds to the requirement of artistic freedom and independence. The name Tvrdohlaví (The Stubborn Ones) was created by Jaroslav Róna in connection with the Czech cubist-expressionist group of the First Republic known as Tvrdošijní (which also means the Stubborns or Obstinates). The group's logo is the

work of František Skála. Its first exhibition took place at the turn of 1987 and 1988 in the People's House in Vysočany and was a unique event in the arts in Czechoslovakia in the second half of the 1980s. The Tvrdohlaví group was dissolved on 19 October 1991. Its purpose was determined by the socio-political context and the contemporary need for mutual support and cohesion. After the dissolution of the group, all its members became established on the domestic and foreign art scene. To this day, many of them remain united by their versatility and their diverse musical and theatrical activities, as well as by the longstanding thematic features of their artworks, which include mythological and archetypal images and dreamlike scenes.

JAROSLAV RÓNA

Art should create an alternative for perceptive people to a world dominated by rational interests and the interests of power and economics.

Jaroslav Róna (born 1957), sculptor, painter, graphic artist and performer. He graduated from the Secondary Vocational College of Art in Hollárovo Náměstí in Prague in 1978. He then studied artistic glasswork at the studio of glass artist and sculptor Stanislav Libenský (1921–2002) at the Academy of Arts, Architecture and Design in Prague from 1978 to 1984. The early phase of Róna's work was informed by gestural and structural painting and grotesque figuration. Thematically, he leaned towards archetypal symbolism, ancient mythology and motifs from the Old and New Testaments. More recently, his work has recalled neo-expressionism, futurism, machinism and cubism, which can also be seen in his large-scale sculptures in public spaces. His predominantly bronze sculptures follow and complement Róna's painting work in parallel and have gradually come to be characterised by a more abstracted stylisation of shape. The key to grasping and understanding his creative approach in the last decade are, first and foremost, phenomena and themes such as apocalyptic visions, danger, endless conflicts and evil, totalitarian forms of government, and manifestations of aggression and absurdity in contemporary society. Fiction, scientific literature and dreams provide the source for his motifs. His sculptural works include the monument to Franz Kafka (2003) in the Old Town in Prague, *Sepia* (2006) at Cheb Castle, the *Mythical Ship* (2010) on the Danube Embankment in Bratislava, the statue of Jošt of Moravia (2015) in Moravské Náměstí in Brno, and

the realisation *Red Giraffe* (2020) in Pankrác in Prague. Róna is a founding member of the Tvrdohlaví group and a member of the comedy vocal-pantomime trio Tros Sketos in which he performs alongside graphic artist Aleš Najbrt (born 1962) and painter, illustrator and sculptor František Skála (born 1956).

Barbora Půtová: When were you first approached with an invitation to the Mikulov Art Symposium?

Jaroslav Róna: It was the first year in 1994, and I was approached by Stefan Milkov. I was extremely resistant to it at first, because I'm not a big fan of working as part of a collective. But in the end, a personal situation pushed me to do it. Paradoxically, however, this is now my fifth time at this symposium!

BP: How do you see the Mikulov Art Symposium today? Where is it headed?

JR: To be honest – I don't know where it's headed. I haven't followed events in Mikulov for twenty years, and I would have to see all the results of the symposium work over that time. I was not particularly impressed by our immediate predecessors from last year, however.

BP: What are you planning to produce in Mikulov? What subject and technique are you going to choose?

JR: I'm going to try to paint as many paintings as possible of a size of 170 x 150 cm with the aid of immediate inspiration from the materials that I have brought with me and that excite me in terms of shape and colour. I have also made a few preliminary drawings, but I can only see the result extremely vaguely so far. They will be oil paintings on canvas.

BP: Do you find inspiration in the local landscape and milieu? Do you feel a different spirit or energy here?

JR: Yes, Mikulov's historical architecture inspires me with its solidity and intrinsic honesty. The Dietrichstein Crypt makes a particularly big impression on me. And Holy Hill, of course. The landscape here, when I look from the chateau, is like a hot pancake (I'm always here in the summer!) and looks a little scary. I'm waiting for it to slowly turn into a desert and a caravan of camels to appear on the horizon. But I like it when a town at least has an ancient Jewish cemetery, even if the Jewish community is no longer there. I somehow feel more rooted there (I have had a studio at the New Jewish Cemetery in Žižkov in Prague for years).

BP: Does sharing space and time with other artists, specifically with representatives of the Tvrdohlaví group, enrich you?

JR: Rather, I would say that together they create a pleasant environment that makes it easier for me to work, and at the same time act as congenial creative competition with which I can compare myself.

BP: What connects you with these artists? Or separates you from them?

JR: Generational affiliation and a similar perception of values in life and artistic values, of course, as well as a kind of absurd humour we have in common, which is, in my opinion, essential in life! There are also different nuances here, of course, but the basics still hold true.

BP: What environment shaped you, what conditioned your artistic pathway?

JR: The environment that shaped me the most (apart from my own family) was socialist Czechoslovakia in the period between 1975 and 1985, and the time I spent at the Secondary Vocational College of Art in Hol-larovo Náměstí and at Professor Stanislav Libenský's studio at the Academy of Arts, Architecture and Design. I also went on a month-long hitchhiking trip around the cities and museums of Western Europe in 1981, and a two-month trip to the USA and Mexico in 1985 (due to Libenský's influence).

BP: Like Zdeněk Lhotský, you studied under Stanislav Libenský at the Academy of Arts, Architecture and Design in Prague. How did he influence and guide you?

JR: In terms of starting and speeding up my artistic development, Professor Libenský (and his assistant Karel Vaňura as well) did perhaps the most of all for me. Libenský built the belief in us (students) that the creation of art is the highest goal that a person can achieve in life and that everything must be subordinated to it. Thanks to his standing, Libenský was able to travel freely around the world. He brought us art magazines and catalogues of contemporary Western art, and thanks to this we had an awareness of where contemporary art was going.

BP: What artists or artistic trends have influenced you?

JR: At secondary school it was inter-war expressionism, particularly German, Belgian and Norwegian – that is, Die Brücke and the Blaue Reiter group, George Grosz, Käthe Kollwitz, Ernst Barlach, Constant Permeke, James Ensor and especially Edvard Munch. But also, of course, the Spaniard Pablo Picasso and the

French, Henri Matisse in painting, Auguste Rodin and Antoine Bourdelle in sculpture. Of the Czechs, primarily Bohumil Kubišta, Jan Zrzavý, František Tichý and Otto Gutfreund, but I cannot leave out František Bílek either. At the Academy, at first it was the Spaniard Antoni Tàpies, later the American draftsman Saul Steinberg, the Swiss Horst Antes, but also Oskar Kokoschka and Egon Schiele, for example. In sculpture, I admired, and still admire, Constantin Brâncuși, Jacob Epstein and Henri Gaudier-Brzeska, but above all Henry Moore. Towards the end of my studies, I discovered the German Neue Wilde and the Italian Trans-avantgarde.

BP: Many representatives of the Tvrdohlaví group are primarily painters. You are a sculptor and a painter, though you are seen primarily as a painter by the public. What is your relationship to painting?

JR: I would say that the public sees me more as a sculptor, because they can always get to see my sculptures, while exhibitions of paintings always end at some point. Painting is a basic means of expression for me (I used to paint rather than sculpt), but it is true that sculpting is also a completely natural means of expression for me. So I'm a bit ambivalent and swing both ways – though only when it comes to art, I should add, so that it's not taken the wrong way.

BP: How different is it working with different materials and their material essence, for example bronze as opposed to paint on canvas?

JR: Bronze is the final material. I spend most of my time working on a sculpture with clay and plaster, although even in bronze we sometimes put the finishing touches to the statue

and modify it. Sculpture is simply completely different to painting. I see it more like architecture – an idea, a drawing, a model, a larger realisation in co-operation with craftsmen. A large role for me is played by the placement of the statue so that the environment forms a harmonious whole with the statue. With painting, it's a vague idea and a long struggle for the final result, sometimes a complete transformation of the intention into something else – an interesting dialogue with oneself. This happens extremely rarely in sculpture, and it's completely impossible when we're working on a large scale. I should point out that I also create stone realisations, and then it's an entirely architectural process. An enlarged realisation of a model by the stone-cutters that's accurate to the millimetre and which I supervise from the beginning.

BP: Do you have a particular creative ritual?

JR: Most of the time I have a certain insistent idea running through my head – a plastic shape or an idea for a picture. So I draw it in a sketchbook to get rid of it. If there are more of these ideas, I'll either pick the one that keeps on repeating itself or the one that's most promising and try to get it down somehow. My paintings are created either from ideas that I have jotted down like this or from relatively elaborate drawings that I draw on my travels. I have also published some of them in the books *Obdurate Drawings* (2002) and *A Hundred Drawings from Somewhere* (2019).

BP: What is the purpose of collections and collection-making?

JR: That is a rather broad question. My answer would probably be that collecting things, art, books, films and

everything else, represents a person's interest in the world in which he lives and an attempt to interpret it in the arrangement and purpose of a collection. Also, of course, an attempt to preserve and protect values of all kinds.

BP: You have a collection of various curiosities yourself. What do you focus on? What do you have your eye on?

JR: Probably like any artist, I am drawn to remarkable objects, from shells, bones and stones to antique weapons, musical instruments, African and exotic masks and statuettes. I also have an extensive archive of various visual materials and a huge collection of postcards that I use in painting pictures and in coming up with and portraying my ideas. I do not specialise in collecting anything in particular.

BP: Many artists today work individually, and the pace of the times also plays a role in this. What makes gatherings, workshops or working together valuable or enriching?

JR: A long stay with friends is particularly rewarding for me, and this probably couldn't happen anymore without the symposium. That's due to our age and a commitment to social and family relationships that do not allow particularly great freedom of movement. But I guess it's different for each artist. That's what it's like for me.

BP: Looking back four decades later, with the experience you have acquired, do you think it makes sense to start groups or collectives?

JR: I really don't know. At the time when we founded our group, the motivation was clear – opposition to the state cultural and political doctrine of totalitarian socialist Czechoslovakia.

But I don't know what it's like today. Perhaps it would be a good thing to start a group of young artists that would return to quality craftsmanship, beauty and the power of direct expression without theoretical and constructed conceptual crutches.

BP: What is the purpose of art? What should it bring and convey?

JR: Art should create an alternative for perceptive people to a world dominated by rational interests and the interests of power and economics, as has always been the case. It should offer spiritual repose, aesthetic enrichment, joy and strength for the next (existential) struggle, both within the religious perception of the world and outside it.

BP: How is your art selling? How readily available is it?

JR: Again, I'm not able to judge that. For some it's available, for others it's not. My art has been selling very well for the past decade.

ZDENĚK LHOTSKÝ

I love the feeling that when you cook a good potato pancake from a hundred-year-old recipe, the experience is the same as it was a hundred years ago.

Zdeněk Lhotský (born 1956), glass artist and technologist, sculptor and painter. He studied metallurgical glassmaking at the Secondary College of Glassmaking in Železný Brod from 1972 to 1976. He then studied glass at the Academy of Arts, Architecture and Design in Prague in the years 1978 to 1984 under glass artist and sculptor Stanislav Libenský (1921–2002). In 1994, he founded the Lhotský Studio in Pelechov near Železný Brod, which continues its tradition as a centre of glassmaking for architecture established by Stanislav Libenský and glassmaker Jaroslava Brychtová (1924–2020). Lhotský is an inventor of original glass technology and the protected trademark Vitru-cell, the specificity of which lies, first and foremost, in an octagonal pattern inside the glass organised into fine regular honeycomb cavities. His cast objects and installations are characterised by geometric and organic decoration and forms, and a simple, almost purist, shape. A geometrising approach and composition can also be found in his drawings, which may act as a point of departure for glassmaking technologies and creative exploration and experimentation. Lhotský makes custom-made products as well as original works, including cast sculptures and objects, stelae and reliefs. His prominent realisations and commissions include the glass sarcophagus in Roskilde Cathedral, with an oval ground plan and weighing more than 4.5 tons, made for Queen Margrethe II of Denmark (by Bjørn Nørgaard), windows on the roof of the sacristy of La Sagrada Família

in Barcelona (by Antoni Gaudí), and glass tiles in the ceiling of the hall at the Lucerna Palace. Lhotský is one of the founding members of the group Tvrdohlaví (The Stubborn Ones).

Barbora Půtová: When were you first approached with an invitation to the Mikulov Art Symposium?

Zdeněk Lhotský: Stefan Milkov invited me to the symposium in 1994. I took part in the second symposium in 1995. This year, I was invited for a third time.

BP: What are you planning to produce in Mikulov? What subject and technique are you going to choose?

ZL: I am working on large drawings in Mikulov. I usually choose a smaller format (66 x 66 cm square from A1). I've done these large drawings in the past as a limited edition of prints, which is something of a different nature. There's good scope here. I have three things ready, and I'm planning on producing five or six in total. I'm using pencil, ink and line drawing. Both ink and ballpoint pen are characteristic and easily distinguishable. I exhibit drawings like these sometimes. I work in series, thirteen or fourteen pieces at once. My last big series was for New York. Two ladies from the National Gallery approached me while I was drawing, but I turned them down. I needed a compact series. The series don't need to be related, but the energy is the essential thing. I might work on a drawing for a week, but I work on other orders in parallel at the same time.

BP: Do you find inspiration in the local landscape and milieu? Do you feel a different spirit or energy here?

ZL: There is a genius loci here, but I can't say that it has influenced me

tremendously. The landscape is beautiful. A crude explanation might be that Moravia and its nature, its people, are different, more accommodating.

BP: Does sharing space and time with other artists, specifically with representatives of the Tvrdohlaví group, enrich you?

ZL: Their presence makes me happy.

BP: What connects you with these artists? Or separates you from them?

ZL: Friendship over the years connects me with them. The strongest relationships are with friends of this kind. Memories of our time studying together connect me with Jarda Róna. We worked on some commissions together for a while after school and learned how to earn money. I've had many adventures with Jarda, he's like an angry little bulldog. Franta and I make music together. I feel respect for all of them, they are all personalities. We are all so different that we don't compete with each other, we don't step on each other's toes. We've had our various conflicts in life, which is normal. If we make it to the end without a drop of blood being spilled, it will strengthen our mutual relationship.

BP: What environment shaped you, what conditioned your artistic pathway?

ZL: Oddly enough, I knew that I wanted to make glass from the age of thirteen. I experienced a peculiar fascination on a school field trip to the Jizera Mountains. There were glass dumps all over the woods. That stuck with me. I went to vocational college after school when I didn't get into the Hellichova design school. Jarda completed his apprenticeship (as a furrier).

After a year, I started secondary college in Železný Brod. I didn't even know there was a secondary college of glassmaking. I blew glass there, and discovered the essence of the material. Then I worked in a factory for two years.

BP: Like Jarda Róna, you studied with Stanislav Libenský at the Academy of Arts, Architecture and Design in Prague. How did he influence and guide you?

ZL: At the time, Libenský was the best teacher at the academies of art. I had known him before then when I worked in his studio, which I now own. He influenced us and taught us a great deal. His teaching style was a little harsh. He was strict, but at the same time he also had a human kindness and sensitivity. He came from simple circumstances. Libenský and his assistant and teaching partner Karel Vaňura made a great teaching duo together. I also knew Jaroslava Brychtová well. She modelled things. I saw Libenský differently than Jarda. Moreover, he is fundamentally a painter, which I am not. Libenský opened up the topic of studio sculpture and became a famous personality in world glassmaking. There was no information getting through the Iron Curtain. They produced orders for architecture. The communists needed to export something. From today's point of view, it is absurd.

BP: What artists or artistic trends have influenced you?

ZL: Very few. There are things from the history of art and architecture that have fascinated me. I've never experienced trying to do something that someone else was doing. Not even in glass. It would have been tempting to do things like Libenský, he must have left his mark on me, but neither me or

Jarda have remained in his shadow. School was a bit of a trial for me. The environment did not suit me. Jarda was a more ambitious student. Under the Communists, we sometimes got our hands on some black-and-white catalogues. I didn't get to see everything until after the revolution. There are a few figures who have made an impression on me, if I'm honest, but I haven't followed in anyone's footsteps deliberately.

BP: Many representatives of the Tvrdohlaví group are primarily painters. You are primarily a glassmaker and sculptor. What is your relationship to painting?

ZL: Glassmaker yes, I have invented a number of unique technologies. I have never made a glass sculpture. Now I am making cubes and columns. The important thing is inherent to the material, I'm not concerned with shape. I'm interested in the inner world. Sometimes I'm drawn to painting, but I'm not fundamentally a painter. Painting originates in the hand. A small drawing and then an enlargement. Motifs come to me on the plane when I'm in a different state of mind, oblivious. I didn't have a driving licence for a year. I took the train. I got used to going by train. I had something sketched out. The drawings are done in a small format as a semi-automatic drawing, a matter of intuition. Then I work on them more purposefully. For me, things have to have an emotion, a fascination, otherwise I don't do them. I only feel it at the end. Then I might alter it, put the finishing touches to it. I envy painters for the fact that things come to life beneath their fingers.

I know a good thing when I see it. When a picture is good or looks good. There are many pictures that look great, but are actually stupid. Impatience and curiosity are the most

basic artistic qualities. Curiosity is the biggest driver. What I don't have is the feeling that I want to communicate anything to anyone. But I'm happy that people who don't go in for obvious things appreciate my work. It's the same with music, I'm glad there's someone who wants to listen to me. I can be alone with the work. Either I'll be satisfied or I won't.

BP: How different is it working with different materials and their material essence? For example glass as opposed to paint on canvas?

ZL: Everything takes a long time with glass. I have been developing the technology for thirty years. It's exciting. The impatience and curiosity are excruciating. It has to be in the kiln for five days, I would like to see it the very next day. The work is different in terms of the process. That's why I draw as well. I need contact with the material, need to feel the canvas or paper. Glass, on the other hand, is a rough thing. It requires a different method of creation – I have sixteen employees.

BP: Do you have a particular creative ritual?

ZL: During the day, I'm at work until about three in the afternoon. I have employees in the studio. I need them to be independent. It took me a lot of energy to establish the studio and keep it going. In the late afternoon and evening, I listen to music while I'm working. That used to be out of the question. I needed absolute peace. Lately I like a bit of hustle and bustle around me. I grew up in the street Ruská in Prague, where it was absolute bedlam. I feel space and civilisation around me.

BP: What is the purpose of collections and collection-making?

ZL: This touches on the purpose of art. I think many people make art. The meaning of art lies elsewhere. Historically, the purpose of collections is absolute, it expresses the power of a society. I like to cook well. I love the feeling that when you cook a good potato pancake from a hundred-year-old recipe, the experience is the same as it was a hundred years ago. A record of the age is important. That is how culture is created. It makes sense as a way of allowing artists to make a living. I'd like to buy some things, but I'm not willing to pay crazy amounts.

BP: You have a collection of various curiosities yourself. What do you focus on? What do you have your eye on?

ZL: I collect curiosities, not glass. I have a collection of snow globes from all over the world. I've collected toys and things that look like mobile phones. It's completely ridiculous. Now I collect guitars, rare instruments that I repair. They all work.

BP: Many artists today work individually, and the pace of the times also plays a role in this. What makes gatherings, workshops or working together valuable or enriching?

ZL: Meeting up is important to me. I have met many interesting people at the symposia. After all, meeting up after all these years is rare and meaningful. That's what symposia are about. There won't be any Mona Lisas created here, but it's about meeting up. We'll talk a lot. We don't get to see each other much, we live in different circles.

BP: Looking back four decades later, with the experience you have acquired, do you think it makes sense to start groups or collectives?

ZL: It made sense in the past. A group could play a part in establishing a style. You got to meet people you were in tune with who had the same goals. For us, it was the fight against the political establishment. Their engagement in the Tvrdohlaví group was different for each member. I was invited to participate. I accepted with cautious joy, I'm not a fan of the herd mentality. It also gave me the chance of meeting people from the Academy of Fine Arts. I'm glad I got to know them and I like them all.

BP: What is the purpose of art? What should it bring and convey?

ZL: Art should cultivate the visual space, but there's great confusion there. There's a visual smog in the place. It's hard to distinguish what's smog and what to attribute importance to. Even our audio sensations are flooded in this way. The world will hardly be flooded with dandelions.

In art, there are not more photographers, but there are more cameras. What's worse, the good photographers get lost in the fog of the bad ones.

BP: Do you feel a difference between art and design?

ZL: If you go to the core of the word design, design is when someone draws something, it gets made and is sold. When I make a designer bowl, it is on the edge of fine art, it's not of the nature of design. Moreover, we used to promote design, today it's become something disgusting.

BP: How is your art selling? How readily available is it?

ZL: It is entirely available and for sale. I don't sell anything, so I hardly do anything. If someone came to me and said they were going to be my

agent, I would say yes. Art is probably selling better than it has in its history. I don't know how it's done. But completely stupid works are sold among that enormous amount of things. It's not something you can prove, that's not how you find out if the art is any good. As an indicator, it is meaningless.

STEFAN MILKOV

After reading the novel Stone and Pain, I decided to become a sculptor.

Stefan Milkov (born 1955), sculptor, painter and musician. He graduated from the Secondary College of Applied Arts in Uherské Hradiště, where he studied reproduction stone sculpture, in 1974. He then studied at the sculpture studio at the Academy of Arts, Architecture and Design in Prague from 1976 to 1982. The influence of the modern school of Italian sculpture and the use of various materials, from bronze and aluminium to wood, cast glass and fired clay, are reflected in his approach to his creative work with materials. The range of subject matter he tackles consists primarily of Christian iconography, mythology and archetypes, which he transposes into his own symbolic visions and messages. The fundamental theme of Milkov's work is the stylised human figure (angels, horsemen and Pietàs), whose form is based on abstraction, an organic or geometric form, and pronounced elongation. The shape of the contour line of his figures is exact, elemental and fluid. In the stylised figure, however, he respects classical sculptural statuary. Inclined or reclined figures attain an elegant shape and, at the same time, evoke an extraordinary tension. The slim shapes of the bodies and the sharpness of the wings create a contrast to the substantial spherical heads. Some of these points of departure are manifested in his bronze sculptures *Divan Japonaisse* (2001), *Drunken Angel* (2006), *Angel and Egg* (2010) and *Halali* (2010). In his sculpture *Divan Japonaisse*, for example, a variation on the equestrian monument, he has applied soft modelling and vivid, smooth and suggestive shapes. His sculptural

realisations in public spaces include *El Niño* (2004) in Hadovka Park in Prague, *Gate with Pendulum and Spring* (2005) in Havířov, *Monument to Nikola Tesla* (2014) in Dejvice in Prague, and *Amorfoid* (2016) in the garden of the Convent of St. Agnes in Prague. Milkov is a founding member of the group Tvrdohlaví.

Barbora Půtová: When were you first approached with an invitation to the Mikulov Art Symposium?

Stefan Milkov: I was approached for the first time in 1993 by the local painter Libor Líba. Another friend of mine, the sculptor Nikos Armutidis, was responsible for establishing the symposium. He was then joined by Libor, who organised the first symposium. Zdeněk Lhotský from the Tvrdohlaví group was also involved.

BP: How do you see the Mikulov Art Symposium today? Where is it headed?

SM: It goes without saying that great changes have taken place over the course of thirty years, just as they have in the arts. Although we were no longer taking part, we took a peripheral interest in what was going on in Mikulov. We work in a classical manner. Recent participants have been looking for new means of expression and have been creating conceptual things. I was surprised that they were able to invite us back to Mikulov again after thirty years had passed.

The fate of the collection has been a topic of discussion since the symposium began. It was originally supposed to be located at the chateau. The town council is changing. It's also a question of finances; it will be expensive. There was even supposed to be a collection at Hasička in Mikulov. Nothing changed. Over the years, they wanted artists who had left their

work here. Some things have already perished (wood), though their designs have been preserved. I see progress here in the fact that there's a desire to do something. Ideally, to find someone to take care of the collection.

BP: What are you planning to produce in Mikulov? What subject and technique are you going to choose?

SM: I plan to create a statue of *John the Baptist* referencing the Baroque Church of St. John the Baptist in Mikulov. It is currently in a state of reconstruction. At my age and in my physical condition, I have chosen to work on a smaller scale (120 cm) and looked for a suitable material that is technologically feasible – polymer concrete. A first experience that caused great concern. I figured it was an option that might work out. A risk. I will also paint two pictures at the symposium if the sculpture doesn't work out. Besides, the symposium lasted five weeks in the past, but now it's only four weeks.

Each of us has a career that demands a certain responsibility, we can't go wild. We have to think about what's going to remain after we're gone. Everyone is surprised how intensely we work. We are ecstatic. There are no distractions at the symposium.

BP: Do you find inspiration in the local landscape and milieu? Do you feel a different spirit or energy here?

SM: I already had a feeling of inspiration and preparation when I arrived. This is a beautiful and interesting town. I love it here because my father is Bulgarian. The Mediterranean atmosphere of the town, the limestone rocks, the sun. The only thing that's missing is water. You feel good here. I have made many friends in the town over the years.

BP: Does sharing space and time with other artists, specifically with representatives of the Tvrdohlaví group, enrich you?

SM: I am always enriched just by their presence. It's an amazing opportunity to be here together in such an intense manner. The life we lead is complicated and demanding, so there is little time left over to get together. We have split into smaller units. Meeting together, the whole group, that's an absolute exception.

BP: What connects you with these artists? Or separates you from them?

SM: I am connected by friendship, respect for their work (mutual, I hope), discussions about art and life. A good group. I see the differences positively, because that is what brings us together. Each of us sees our membership of the group differently. It was a unique moment when these artists came together. Time and their quality have confirmed that they are exceptional people. At that time, when the group arose spontaneously, we chose each other. There are members among us who want nothing to do with us, but that's the way it is. Such is life, especially among artists.

BP: What environment shaped you, what conditioned your artistic pathway?

SM: It was my grandfather. My father was an engineer, my mother an accountant, so you can't find anything there. My grandfather Karel, my mother's father, was an extremely erudite engineer and the author of a number of patents. Meanwhile, he also played the organ in the church and played the violin. We made puppets together, for which he used his technical knowledge. That's the only place we might find a clue.

After reading the novel Stone and Pain, I decided to become a sculptor. My father had other plans, however, a military academy. The credit goes to my mother, who supported me. In the end, I was given permission to do the auditions.

BP: What artists or artistic trends have influenced you?

SM: That's difficult to define – a large number of artists and trends. What's more, the inspiration changes over the years. As a student, I was inspired by the Italian school, and then by classical modern sculpture. I follow current developments and share tips with my friends, particularly with Jarda Róna. New possibilities and technologies, and also assistants, come into it to a certain extent. Today, it's possible to achieve results more quickly and with less physical effort. But technology is the servant, not the master. There has to be touch and contact there or it loses all value to me.

BP: Many representatives of the Tvrdohlaví group are primarily painters. You are a sculptor and a painter, even though you are seen by the public primarily as a painter. What is your relationship to painting?

SM: I started painting in 2001 because I love colours. Sculpture is not very colourful. I always did graphics and other small things, and that stopped satisfying me. So I started painting, which is a different process of creation. When you make a sculpture, there must first be a model, on a small scale, and then the sculpture is basically finished. Then comes the process of enlargement, the drudgery and the hard work, during which there are a lot of other ideas swarming around your head. You suffer from the fact that you don't

get to see the end result for a long time. Painting is something else, it's a contemplative state. At some point you decide the work is done. I paint with acrylics when I'm tired or when I'm having problems with my health. It balances out nicely. In paint you discover things that have form and shape that you can then use in modified form in sculpture.

BP: How different is it working with different materials and their material essence? For example bronze as opposed to paint on canvas?

SM: In the case of a statue, you make a 1:1 model, hand it over to the foundry and wait for the result. Then you may happen to find a small error or inaccuracy. In bronze, trimming, placement and then chiselling. When you are painting, you are in the studio following developments and the end result. It can bring you more immediate joy or, on the contrary, disappointment.

BP: Do you have a particular creative ritual?

SM: Yes, I produce hundreds of small drawings. I mainly work at night because I don't want to be disturbed. Silence and peace. Then I take a look at what I've got once a month and make a selection to see if any of it is worth further elaboration. Then I subject the things I think are worth considering to another selection process. Then there will be one left that I will model. For painting, I prepare designs, maybe even in colour in A4 format. Then I work on it and reprint it. Then I trace the outlines of the various elements so that I don't have to enlarge them and I have them printed on a canvas. I had to choose this procedure because I have many areas of black in my pictures.

BP: What is the purpose of collections and collection-making?

SM: They have great cultural significance if they are state collections – we are talking about the wealth of the nation and its cultural heritage. Collections, after all, determine the cultural level of a nation.

BP: Many artists today work individually, and the pace of the times also plays a role in this. What makes gatherings, workshops or working together valuable or enriching?

SM: This is the only symposium I have been at. I've had no other experience of this kind. The participants can enjoy themselves at the symposium. Everyone works differently, it's a good learning experience. A person can learn, acquire new skills, discover new tools, and so on.

BP: Looking back four decades later, with the experience you have acquired, do you think it makes sense to start groups or collectives?

SM: It probably doesn't make much sense today. At the time we founded the Tvrdohlaví group, it was the only way to focus the energies of ten angry young men to achieve change. As it turned out, the group had its own strength. It would have been hard to lock up ten people at once.

BP: What is the purpose of art? What should it bring and convey?

SM: Art must be so beautiful that when you look at it, you want to scream or cry with joy.

BP: How is your art selling? How readily available is it?

SM: Art is an exclusive thing, and always has been. Artists used to

work for the church and the nobility. Then they became independent. The work of a famous artist becomes unavailable. This creates the exclusivity of art. Today, it's got a bit out of hand as a result of the strategy of the galleries and the curators – it provides them all with a living. It's not even the merit of the artists that makes their works unavailable. A way can always be found, such as smaller works. I know a number of people who give me a decent living by buying my graphics and other small items. I'm happy to give them a decent price. Then there are people who have no relationship with art, who buy art as a commodity. They also play a part in determining the price, which has nothing to do with the quality and value of things.

PETR NIKL

I call myself a gamer. I play on multiple media.

Petr Nikl (born 1960), painter, writer, musician and performer. He studied painting at the studio of painter and sculptor Arnošt Paderlík (1919–1999) and painter Jiří Ptáček (born 1949) at the Academy of Fine Arts in Prague from 1981 to 1987. Nikl's work is characterised by a feeling for a playful open approach, stemming from the creative family background that had a fundamental influence on shaping the artist's career. His mother, the toy designer Libuše Niklová (1934–1981), was a designer of inflatable and squeaky plastic accordion animals that he got to test out before they went into commercial production. In essence, he represents the modern concept of a Renaissance Man who professes a wide range of different approaches and techniques, ranging from painting and graphic design, experimental photography and book illustration to spatial installations and music and theatre performances. This creative diversity corresponds to Nikl's endeavours to remain open, unconstrained and free of conventional dogmas and prejudices in his work. He often crosses the boundaries of everyday reality. He applies a sense of fantasy, absurdity and spontaneity in his principle of the game. He expands traditional techniques with his own unique methods, such as spontaneous works in which he uses specific physical processes using water, ink and mechanical toys. The abstract images created in this way most often evoke the forms of animals, plants and insects. Nikl is a laureate of the Jindřich Chalupecký Award (1995) and the Magnesia Litera Award (2008). He is one of the founding members of the Tvrdohlaví group (The Stubborn Ones).

Barbora Půtová: When were you first approached with an invitation to the Mikulov Art Symposium?

Petr Nikl: I attended the symposium for the first time in 2001 when Tomáš Čísařovský was the curator. The second time was in the anniversary year of 2003 – the tenth anniversary of the foundation of the symposium. All the participants that year were curators. I was the last of the participants who are at this year's event to have been invited. I did come to take a look at the symposium between 1993 and 2001, however.

BP: How were you invited to this year's symposium?

PN: Jarda Róna called me to ask if I would like to come and stay in Mikulov again for the third time. Basically, it was an invitation that could not be refused, as I know all the other participants. The downside is that I don't get to know anyone else. We don't see each other very often. I meet up with František Skála regularly, as we play in a band together.

BP: How do you see the Mikulov Art Symposium today? Where is it headed?

PN: The symposium is the same. Time is passing though, time is certainly passing. I had children here then. We went on trips together. Things are different now. They are big already. That's the difference. The symposium began as more of a sculptural event, then it came to focus on painting, with a more conceptual focus. It depends on the participants. Now we are here as established artists. It's not changing, it is rather transformed on a local basis each year depending on who happens to be here. Now it's a sort of comeback of ageing conspirators.

BP: Do you find inspiration in the local landscape and milieu? Do you feel a different spirit or energy here?

PN: Yes, the milieu is inspiring. Mikulov is an Italian-Spanish island that has no comparison anywhere else in Bohemia and Moravia. I live in Malá Strana (Prague's Lesser Quarter) in the heart of history. This is also a historical place. When you come here, you go back in time.

BP: What are you planning to produce in Mikulov? What subject and technique are you going to choose?

PN: I'm not making any plans in advance. I brought a photograph of a dog to use until something inspires me here. I was visiting friends. The dog flexed its ear and I took a picture of it. Then the next day the moths arrived. Then I saw a kestrel on a relief on the Dietrichstein Crypt. I visited the restoration exhibition Artist Restorer at the chateau, I will paint a noblewoman. I am not inspired by the landscape – I'm not a landscape painter. Maybe I'll go back to the dog. I'm mostly looking for animals. In 2001, floral motifs, I walked around Pálava. I painted fantastical flowers in acrylics. I continued this in 2003. Now I'm choosing oils, ink with water and coffee.

BP: Does sharing space and time with other artists, specifically with representatives of the Tvrdohlaví group, inspire you?

PN: It's a wonderful opportunity. This was the principle behind all symposia. I know these artists. They've changed a little.

BP: What connects you with these artists? Or separates you from them?

PN: It used to be interest, being inspired by history and archetypes. An

inclination to a more classical medium. Everyone moves on.

BP: Looking back four decades later, with the experience you have acquired, do you think it makes sense to start groups or collectives?

PN: Definitely. How long they last is another matter. Every fusion with someone else, a connection, is extremely inspiring. In theatre, music, it's a collective work. I enjoy doing something that is created by the connection of more than one mind, by mutual interactions. It can be extremely stimulating. You can't figure it out on your own. Different things emerge from interaction than when you are on your own. I like to combine these collective and individual approaches. Right now, we are in a situation in which we have individual studios, but with collective meetings. We talk to one another, we play musical instruments together. Then I have to listen to the person playing in order to keep in tune with him. The magic of keeping in tune without one copying the other. To act as a counterpoint, a second voice. As an example, Laco Teren is making lunch (soup) out of his still lifes for the third time. Gastronomy merges with the magic of creation. A subsidiary alchemy workshop. An incredible empathy. There's no competition here, just reciprocation. And that's amazing. Although the guys have big egos. It was a great experience at the meetings of the Tvrdohlaví (The Stubborn Ones), grotesque and comical moments one after the other, then they quarrelled with one another. They are opinionated. That's what stubbornness does. The name is fitting, even though it originated as a paraphrase of Tvrdošijní, which Jarda Róna came up with. Obstinate, but at this age with a sense of proportion and a particular sense of humour that I enjoy.

BP: What environment shaped you, what conditioned your artistic pathway?

PN: I grew up in an artistic family, I didn't think about it. It was pretty clear on the whole. Dad studied painting at an academy. Mum designed toys. I grew up in an environment of creative work, and that determined my future.

BP: Many representatives of the Tvrdohlaví group are primarily painters. You are a multimedia artist. How do you define and perceive yourself today?

PN: Multimedia means that one works with many media. Here, this means that we work in many fields – music (Skála, Lhotský, Diviš) and theatre (Nikl, Šustka). This is not a peripheral activity, but something I dedicate myself to continuously with the same intensity as my art. I have also worked with puppets, which is how I started out in the theatre. Then there's the production of books, which is something I have in common with Franta Skála. There are overlaps there into more possibilities of expression. I call myself a gamer. I play on multiple media. It's the playing that connects it, things are not planned out rationally in advance. They arise spontaneously. It's based on experiments conducted one step at a time, on practical activity, with the result that various activities become interconnected. Things that I do with ink, when I let mechanical machines run across the paper leaving tracks. A kind of artistic theatre performance that can work autonomously in a gallery. It's not something ephemeral, unlike the theatre. A visual trace of the action is created that can continue to live its own life. It is interesting to fight your way towards it. I was brought to this by the theatre.

Here, my work is based simultaneously on two different principles. The first is a painted picture when I have a subject that I am working on. And the second is the spontaneous principle without a subject, with the image being created largely at random. It's based on physiological processes. I release a liquid that is absorbed by Chinese rice paper. I produced a dog in this way. It's a dog. That was the intention. Alcohol with powder does what it wants. For symmetrical images, I wet two pieces of paper and then turn one over. X-ray canvas, Turin canvas, the texture of the paper is crinkled because it is wet. The crinkles into which the ink has flowed create a structure. A natural impression remains. The fluidity is important.

It occurred to me to do a moth. I tried to find what would best convey a moth. If I paint it slavishly, it looks laboured, even though it's realistic. I painted one from a photo. Done spontaneously it looks more real than it does painted. Some things I prefer to paint. Lately, I haven't tried to contrive anything. I don't want to have any additions there, any unnecessary speculation. I'll take an orchid and paint it just as it looks. Fascination with the form and appearance alone is quite enough for me. Here I was fascinated by a kestrel on a relief on the crypt. I had to paint it so that you can see that it's a relief. It's a record of an experience, just like the fascination with the damaged painting of a noblewoman at the current exhibition Artist Restorer at Mikulov Chateau. Fascination with what I have seen, what I encounter. Just capture it. It is not contrived or engineered. I don't add anything to things that arise spontaneously.

BP: Do you have a particular creative ritual?

PN: The ritual is the work itself.

BP: What is the purpose of collections and collection-making?

PN: I have never collected anything, but I understand that one has a certain number of certain things. As far as collecting pictures is concerned, it is an investment, a capital deposit. There are different kinds of collection. They can be collections with a certain theme. The one in Mikulov has a broad spectrum and is a demonstration of who has participated in the symposium.

I met a boy once who collects my mother's toys. He found out that fakes are also made. They have different heads. It's a strange obsession. If it wasn't for him, I wouldn't have known that toys like this are made. Mum made toys just for us, such as toys made out of fabric for my sister. As far as toys for production are concerned, we were the first to test out what they would survive.

BP: What artists or artistic trends have influenced you?

PN: Modern art. František Kupka, Georg Baselitz. A long line of artists. I can't say any has had a fundamental influence. You also resist being influenced a little. There was no such figure of authority in relation to the principle of the approach of a player, one who explores the world through media. I attended seminars given by the director and lecturer Ivan Vyskočil, that was at school. He supported the direction I was taking. So that's not from the world of art. When someone asks me who my teacher was, I say Ivan Vyskočil. He gave me his opinion of my literary paintings and scripts. It's all about what to express. To search for a subject. That can happen at any point. I search for the form. If I can't paint anything, then I turn to writing.

BP: What is the purpose of art? What should it bring and convey?

PN: An initiation into perceiving the world, life, relationships, emotions more intensely. It is something of a magnifying glass that helps in life. It asks questions. It relativises things that have become systematised. It provides a view of things that are clouded by constructions. It contributes to exposing values and intensifying perception, the perception of oneself as a miracle, the perception of any topic. A search for meaning. This can happen on an individual basis. A person has to have this in spite of himself, in spite of his perception. It comes from his own experiences that he has collected himself. He can make metaphors from this and hope this will be communicated to others. It is the subjective approach, the path of personal experience. The more such approaches there are, the richer the world is.

BP: How is your art selling? How readily available is it?

PN: I don't pay any attention to that. But I have to make a living somehow. Sales happen ex post, I don't have to think about it while I'm working. If I thought about it, I wouldn't be free. That's a question for the art dealers. Judging by the auctions, there's no crisis in the art market. It's an individual thing. Some people sell more than others.

FRANTIŠEK SKÁLA

I am a prehistoric forager who reacts to what he finds or discovers.

František Skála (born 1956), painter, illustrator, sculptor, musician and performer. He began studying wood-carving at the Secondary College of Applied Arts in Prague in 1971. He then studied film and television graphics at the University of Applied Arts in Prague from 1976 to 1982. During the course of his studies he began to focus on graphic design and painting. Oil paintings influenced by the work of the Old Masters paved the way for his virtuosity as an illustrator. His illustrations accompanied popular science literature, fairy tales and his own work as an author, such as his first book *The Great Journey of Hair and Chin* (1989). After this book, he turned to the expanding genre of comics, which he later developed in the photo series with puppets *How Cílek Found Lída* (2006) and *The True Story of Cílek and Lída* (2007), shot in a real forest environment. Skála's creative scope is characterised by a diversity of artistic disciplines, a rich repertoire of techniques and a crossover beyond the boundaries of fine art. In his creative work, he uses non-art materials, randomly found objects and natural materials which are subsequently transformed into artistic objects. He develops the potential of spontaneous natural processes or, in contrast, imitates them with the aim of inducing weathering, wearing or abrasion. An emphasis on the use of natural or untraditional materials is also evident in his painting. In his series of "rusty landscapes" he works with dried mud from a forest spring in western Bohemia (nanoshells of microorganisms) which, when wiped with oil, achieves a broad tonal scale varying from beige to almost black.

Landscape scenes from the apocalyptic to the fantastic, disasters, paranormal phenomena, miracles, mysterious beings and deities appear in his paintings. Skála is a laureate of the Jindřich Chalupecký Award (1991), a founding member of the Tvrdohlaví group (The Stubborn Ones), and a member of the vocal-pantomime trio Tros Sketos in which he performs alongside graphic artist Aleš Najbrt (born 1962) and painter and sculptor Jaroslav Róna (born 1957).

Barbora Půtová: When were you first approached with an invitation to the Mikulov Art Symposium?

František Skála: Thirty years or so ago at the fourth symposium in 1997. Michal Gabriel, Stefan Milkov and Jaroslav Róna from the Tvrdohlaví group were also represented here in addition to me.

BP: How do you see the Mikulov Art Symposium today?

FS: I see it purely personally. It's a nice diversion for me. I have never taken part in any other symposium. It's a pleasant place to work, in pleasant company, where there's nothing to disturb me. It's difficult to work outside your own environment, but all the right conditions are in place for it here. I've been on residencies abroad, but that's something different.

BP: What are you planning to produce in Mikulov? What subject and technique are you going to choose?

FS: In terms of technique, I planned to follow up on the paintings in shades of brown I painted in 2018. Although I brought other colours with me, I've ended up painting with rust colours. It's hard to go down the same road again four years later. I discovered iron pigments and the beauty of this

colour in 1970. These are ferrous nanoshells of microorganisms that you have to gather in a well in the forest. Four years ago, I started with small paintings that I haven't shown to anyone. Then, after visiting Australia, I chose natural pigments which I used to elaborate figurative, landscape and abstract motifs. Some have never been seen before.

BP: Your first oil paintings from the 70s are clearly inspired by the paintings of Kamil Lhoták, Hieronymus Bosch and Pieter Breughel. Who else has influenced you?

FS: I was inspired by the Surrealists at secondary college. I learned to paint with oil in the manner of the Old Masters. This culminated in a painting of a small landscape (à la Joachim Patinir) using glazes and distant horizons.

BP: You have returned to painting recently. Has the range of subject matter you tackle changed as a result?

FS: It's like a subterranean river. The topics are conditioned by the material. Even when I work on sculptures, I deal with the spiritual properties of the materials. It's similar with painting. Rust as a colour allows for a wide range of a certain kind of painting that is different from the painting of Jarda Róna or Petr Nikl. The abstractions I have here are an example of the way in which I work. There is a great deal of elegance here. They demonstrate the action of turpentine which provides a dispersive effect. I create some landscapes alla prima. When Josef Navrátil painted landscapes, there were gouache effects there. When I painted with clay, themes connected with the earth and the influence of rock art opened up for me. Some paintings approach an organic, microscopic, morphology.

Spontaneous effects, dispersion, the things that takes place under the microscope, are manifested. Natural morphology is a constant source. And experiments.

BP: Do you find inspiration in the local landscape and milieu? Do you feel a different spirit or energy here?

FS: I haven't responded directly to anything yet. I am inspired by the beauty here. I thought I might paint something related to this milieu, but that would take longer. Even a month is a race against time. Time is limited, I won't get to enjoy the town or its surroundings. I can imagine spending four months here. Having time to work is rare, creation is the greatest joy and adventure.

BP: Does sharing space and time with other artists, specifically with representatives of the Tvrdohlaví group, enrich you?

FS: Of course. Yesterday we played into the night. Meanwhile, Zdeněk Lhotský was working.

BP: What connects you with these artists? Or separates you from them?

FS: I am connected by a long-standing friendship. At the same time, I respect their work. If I were to be here with people whose work I did not respect, it would be difficult to talk with them.

BP: What environment shaped you, what conditioned your artistic pathway?

FS: My family environment, Dad was a painter and a lover of antiques. I grew up surrounded by Renaissance furniture. Mum was a choreographer. I inherited musical and movement tendencies from her.

BP: What artists or artistic trends have influenced you?

FS: I was influenced by surrealism and Dutch landscape painting at a crucial age, and also by Bohuslav Reynek and Alén Diviš. I found a path to inner expression.

BP: Many representatives of the Tvrdohlaví group are primarily painters. How do you define and perceive yourself?

FS: I use unlimited means of expression. I do a lot of things, large things and small things, installations, photography. Everything.

BP: How do you approach the material, its qualities and essence?

FS: This is the fundamental thing for me. The material is the original source of inspiration for me, mostly non-artistic, non-standard, untried material. I am fascinated by a certain property of the material that I begin to develop, and I try to expose its spiritual properties. I am a prehistoric forager who reacts to what he finds or discovers. I push it further and explore ways of using the material.

BP: You keep a diary. Do you record various moments or motifs that you later reflect in your work?

FS: Sometimes, yes. I can look back and find out that what I'm doing now is something that I had already discovered twenty years ago and had forgotten about in the meantime.

BP: You have taken trips to Colombia and Australia where the local rock art made an impression on you. How does it speak to you, how do you use it and transpose it into your work?

FS: These manifestations of civilisation fascinate me because they

are authentic and mysterious. Their purpose was shamanic entry into other worlds, which is not something that I practice. People ask me if I use anything to stimulate creativity. All I need is fantasy, a collective consciousness or an awareness that makes me feel a connection with these manifestations. I feel a greater connection with them than with current intellectual constructions. I would judge contemporary art by what I would do with it on a desert island. I would decorate jars and weapons first, and only then the interior of my house.

I'm also fascinated by stylisation, unattainable things, as far as morphology and design are concerned. Like bionics, the science of natural design. The way nature is ingeniously formed is unsurpassable. All the arbitrary processes that Petr Nikl also does. I'm fascinated by what the material can do.

BP: Do you have a particular creative ritual?

FS: I work in cycles when I manage to get the enthusiasm going. I'm at my happiest when I can manage to keep it going. That's why it was easy for me to get started in Mikulov. The ideal conditions were during Covid. A new discovery, that's the greatest adventure, when you feel you are getting somewhere. When you have some paintings finished, you always look back at them and judge them. What I like most of all is to have a fresh vein that I can mine.

BP: What things do you collect?

FS: I try not to collect anything. But I have a lot of potential candidates that I will never manage to use in my lifetime. I hope to use old bones from the riverbed, real museum pieces, someday.

BP: What is the purpose of collections and collection-making?

FS: This should be a professional occupation. If there is value in particular works, attention should be drawn to it. Each artist deals with their own documentation, gives names to their work, takes their measurements, looks after them. If someone has a collection, they should do the same. There are collections of varying quality and standard.

BP: Many artists today work individually, and the pace of the times also plays a role in this. What makes gatherings, workshops or working together valuable or enriching?

FS: I get the feeling that a lot of artists work directly with one another. I couldn't do that. It makes it a collective work. While we're working at the chateau in Mikulov we try not to disturb each other and we respect each other's privacy. It's a delicate thing, when you're working on something, and you don't want to show anyone your work. Sometimes you need a bit of advice and want other people's opinion. Once I ventured to ask Laco Teren, and he gave me some advice. When I don't know how to proceed, I take a picture of the work in progress, print it out and create variants of how it might look. Or my home curator, my wife Eva, serves as my advisor, the work goes through an approval process. It's important to get a critical opinion. I value someone giving me their opinion.

BP: Looking back four decades later, with the experience you have acquired, do you think it makes sense to start groups or collectives?

FS: Yes, we have enough collectives already. We won't be establishing any more. Organising a joint exhibition is

beneficial. It's hard at the moment. I can't imagine it. I can't envisage it. The situation is different for today's young artists, they think differently.

BP: What is the purpose of art? What should it bring and convey?

FS: Delight. A certain kind of delight.

BP: How is your art selling? How readily available is it?

FS: In my experience, it is readily available. I have a wide variety of works for a wide group of interested parties. From birthday gifts (graphic works from 5,000 CZK to 15,000 CZK) to expensive things for which a role is played by the value of the work to me. There are some things I don't want to sell. People who are not collectors buy expensive things from me. They treat themselves to a nice expensive thing that they can look at at home. I'm satisfied with the level of sales, supply and demand. There is neither too much nor too little, and that goes for fame as well.

LACO TEREN

Over the years, I've accomplished everything I should have accomplished. I have not been forgotten or overlooked.

Laco Teren (born 1960), painter and sculptor. He studied restoration at the Academy of Fine Arts and Design in Bratislava from 1979 to 1985. Since the 1980s, he has been a representative of Slovak postmodern and neo-expressionist painting, which is influenced by the Italian Transavantgarde and the German Neue Wilde (New Wild) movement. He is interested in classical genres of painting, such as landscape painting, the figure and figural composition, portraits and, in particular, still lifes. In a multitude of variations, Teren applies an established register of motifs – pumpkins, courgettes, melons, cucumbers and other garden crops in combination with animal and human skulls and fragments of the skeleton, masks, shells and angel's wings. He places animate and inanimate features in contraposition, such as a scythe with a rose or an axe with a tree. Scientific drawing and abstract images, dreams, indigenous deities and heroes are also represented in his work. His canvases are characterised by a pop-art and baroque means of expression, flatness and colour saturation, which can evoke naivety and kitsch. Teren, however, shifts his motifs to the level of an absurd metaphor, an allegory, or a game with symbols based on the history of art, music and mass culture. These symbols can be deciphered in a certain context and act as a critique of the age and consumer society. Teren mocks, trivialises, ridicules and hybridises these symbols and cloaks them in humour and hyperbole. He further applies motifs from his painting in sculptural objects made of glass, wood or bronze.

He considers painting an escape into a colourful artistic sanctuary from the monochrome lived reality and into a free world in which he experiences a positive physical and psychological state of mind.

Barbora Půtová: When were you first approached with an invitation to the Mikulov Art Symposium?

Laco Teren: Curator Stanislav Diviš approached me in 1998. I produced three pictures that I left here in the collection. I knew Mikulov, I had already visited it on a number of occasions.

BP: How were you invited to this year's symposium?

LT: Jaroslav Róna called me and said he had an important message for me. I knew Jaroslav. Then Zdeněk Lhotský called me a few days later and asked if Jaroslav had called. Zdeněk told me that I had been chosen as the foreign guest. I had no hesitation and agreed at once.

BP: Do you find inspiration in the local landscape and milieu? Do you feel a different spirit or energy here?

LT: Yes, Moravia is interesting, as borderlands always are. This is the kind of inspiration that complicates the creative process. You are not in your home environment. We aren't capable of creating anything off topic. I thought about how I would work. I brought some small canvases with me, which is how I work at home. I bought some vegetables in Mikulov and started painting. After a long time had passed, I walked around the chateau and looked for fragments of sculptures and carvings that I associate with vegetables. That isn't the primary inspiration. The invisible moment of inspiration at the chateau

lies in the fact that it follows the Mediterranean light. The topics are mainly vegetables.

BP: Does sharing space and time with other artists, specifically with representatives of the Tvrdohlaví group, enrich you?

LT: Conversations with other artists, particularly Jarda Róna, are inspiring. Each individual vegetable is an individual person, an individual story, and each story is always different. It depends on who's telling it.

BP: What connects you with these artists? Or separates you from them?

LT: Many young people exhibited under socialism. The beginning was strange. Similar things emerged from an inner likeness. The generations before us worked in a different way. Rock music was important in the 1980s. We had distorted information about what was happening in the West. We couldn't even copy anything from the West. It's born in a single moment – it makes no difference whether it's in Prague or Košice.

BP: What environment shaped you, what conditioned your artistic pathway?

LT: Artists were always appearing in our family. My uncle Josef Lacko was a professor of architecture. My mother wanted me to follow in his footsteps. I was lazy at maths and physics, so I went in for the humanities. My father's brother Ivan Teren was a literary manager at the Slovak National Theatre in Bratislava. All the artists knew each other, and I spent my time in the studios, the theatre and at friendly gatherings as a child. It made an impression on me from childhood, and I acted and drew. Everyone said I was talented. I just enjoyed it.

I considered art when I was choosing which school to go to. I like to read biographies of artists and find out how things were made. I also seek out theoretical articles.

BP: Many of the artists in the Tvrdohlaví group (The Stubborn Ones) are also sculptors. What kind of relationship do you have to sculpture?

LT: I liked to make models, and I also produce sculptures. My friends cast my designs for me.

BP: Do you have a particular creative ritual?

LT: Yes, I don't know what it's based on though. We arrived at the chateau, everyone started working on something. But you're in a different place, you're not at home in your studio. That's when it all started. You don't have any good paint or a good brush. The whole trick is to get into it. A little hysteria.

BP: How do you perceive and define yourself today?

LT: I'm practically an independent artist, a freelance artist. I have also worked at an advertising agency. I was in the civic association Tranzit for ten years, which is something that can be compared to another reality.

BP: How do you see the Mikulov Art Symposium today? Where is it headed?

LT: From what I have been able to see as a foreign guest, with a bit of detachment and greater objectivity, I would call this moment a renaissance. The last few years have fluctuated, and it's starting to take a different shape. It's important that this is taking place, particularly in view of its thirty-year jubilee. There are many

things here that need to be sorted out, such as the collection. What is its fate to be?

BP: Many artists today work individually, and the pace of the times also plays a role in this. What makes gatherings, workshops or working together valuable or enriching?

LT: Art is about communication, especially in this age of on-line communication. The best thing is personal communication. On-line communication may be faster, but it lacks authenticity. When I write notes in a book or a diary, it's the same as painting. Writing by hand is beneficial, centres in the brain are engaged. The same goes for perception. Discerning space. Just think of the drawings and paintings of Vincent van Gogh. He saw what others could not see. He stood in Provence and saw around the corner. That's not even possible, but he learned how to look.

BP: What is the purpose of collections and collection-making?

LT: It gives artists a living, a job. We are at the Dietrichstein chateau, people loved and collected art, which they still do to this day. It makes sense with the passing of time. Prices also change, the value of the work of some artists increases. It is important for artists and everyone else. It serves as a document of the time.

BP: Would you say you follow in the footsteps of Dutch painting?

LT: The foundation is the classical still life, *natura morta*. At the Academy of Fine Arts, I rejected classical motifs, I took no pleasure from them, that was not the way I wanted to go. Restoration was a compromise. I started creating figures during my military

service, followed by flowers and still lifes. I've never been enthusiastic about creating something new. I was interested in what was already here.

BP: What other artists or artistic trends have influenced you?

LT: I can look at a painting by Pablo Picasso again and again and it will always give me pleasure. Being raised by women makes me like female artists such as Georgia O'Keeffe, Artemisia Gentileschi and Dorothea Tanning. I also like David Hockney. I also like reading the ideas and reminiscences of artists, for example Alberto Giacometti or Picasso. One of the first painters I loved was Titian.

BP: Do you use props or samplers?

LT: I use them for works in small formats. I compose works in larger formats in various ways. From childhood, I went to learn drawing from the Slovak painter Jozef Jankovič. I could also draw at school, I had a bench next to the window. Granddad used to buy encyclopaedias and dictionaries, albeit in Hungarian, but with lots of pictures. I use motifs from books. The whole world is influenced by illustration. For example, the woodcut of a rhinoceros by Albrecht Dürer, who had never seen the animal. Then everyone copied and imitated him. Willem de Kooning also produced something that influenced both me and Jarda. Stylisation to the simple, abstracting from a piece of wood, African sculptures for example.

BP: How do you see artists in Slovakia and the Czech Republic? Are there any noticeable differences?

LT: There always have been and there still are. The proximity of language and landscape, Central Europe. It's an example of art developing under

specific conditions. I was born in Czechoslovakia and Prague is my capital city. Czechoslovak culture is still mine today. As are Galician and Ukrainian culture. I remember what my grandmother used to tell me. Things have changed, but the proximity remains.

BP: What is your view of conceptual art and the conceptual approach?

LT: I start from the position that art was not divided up in the 1980s. This is specific to Czechoslovakia. The fact is that there are movements and manifestations of art that do not interest me. I don't feel like I should take a position about them. I paint pictures. I have many friends who are established in the gallery world. It is of no interest to me personally. I am not a humble introvert. Over the years, I've accomplished everything I should have accomplished. I have not been forgotten or overlooked. I have lived in the world of art all my life.

BP: What is the purpose of art? What should it bring and convey?

LT: Art must bring joy and solace. Ontological anxiety is so widespread that art can make sense. When we look at paintings and then the landscape, we are astonished, they are the same. A reminder that we live in a world full of sensations, stories, impressions. You as an individual can take part in it, you can create your own story.

BP: How is your art selling? How readily available is it?

LT: That's a question of the market, works of art are a commodity. Art is available, the only question is what art. Someone has to make do with a plaster statue, while someone else gets a bronze one.

MICHAEL JAN BUBLÍK

It's hard to get a foothold, to get noticed.

Michael Jan Bublík (born 2000), sculptor. He studied woodcarving and product design at the Secondary College of Applied Arts in Prague. Since 2019, he has been studying at the sculpture studio led by Lukáš Rittstein (born 1973) and Michal Cimala (born 1975) at the Academy of Fine Arts in Prague. The visuality of his sculptural work is based on the use of traditional materials (wood, iron, wax, ceramics and clay) as well as waste or found materials which he incorporates into his sculptures and objects. In a series of wax sculptures, he used amorphous shapes resembling natural objects (rock, stone or coral) or figures in which the process of creation, the disturbance and disruption of the surface and the fragmentary state of the sculpture are visible. The figural scene is characterised by exaggeration of shape and deformation giving the impression of movement, urgency of expression and vibrancy. Bublík's sculptures can seem unfinished, evoking continual incompleteness, the process of searching or re-creation. Other works, monumental exterior sculptural realisations made of iron, express geometric abstraction evoked by the rough surface texture created by the combination of paint and sand. Bublík is a representative of the new emerging generation of sculptors that acknowledges proven practices and techniques, while at the same time experimenting and testing the material essence, the possibilities of morphology and the laws of sculptural matter.

Barbora Půtová: When and by whom were you invited to the Art Symposium in Mikulov?

Michael Jan Bublík: I was invited by Jaroslav Róna. I was recommended by Michal Cimala from the Sculpture Studio at the Academy of Fine Arts in Prague who was taught by Jarda Róna. I had no idea what was lying in wait for me.

BP: How do you see the Mikulov Art Symposium?

MJB: I see it very positively. Mikulov is a beautiful town with a seaside atmosphere. The number of people in the town is incredible.

BP: What are you planning to produce in Mikulov? What subject and technique are you going to choose?

MJB: I have prepared a stainless-steel statue The Watcher. I still have to polish it. Otherwise, I used found things here – hangers that I combined with other things. I'm going to make three reliefs from these. There will also be a relief figure made of oak cuttings.

BP: Do you find inspiration in the local landscape and milieu? Do you feel a different spirit or energy here?

MJB: It is inspirational. The limestone cliffs are incredible.

BP: Does sharing space and time with other artists, specifically with representatives of the Tvrdohlaví group, enrich you?

MJB: Certainly, very much so. If only for the reason that I have known their work since I was little.

BP: What connects you with these artists? Or separates you from them?

MJB: A different way of working, the use of new technologies in my work. That's the most striking feature that separates our work.

BP: What conditioned your artistic pathway?

MJB: I've been making models since childhood and attended model-making clubs during primary school. Then I started woodcarving and product design at secondary school and then at the Academy of Fine Arts.

BP: What artists or artistic trends have influenced you?

MJB: It's a subconscious thing. I've realised that I've been influenced by the Baroque architecture in Prague.

BP: Many representatives of the Tvrdohlaví group are primarily painters. You have taken the path of sculpture. What is your relationship to painting?

MJB: I like to paint or draw sometimes to take a rest from sculpture.

BP: Do you have a particular creative ritual?

MJB: I enjoy a coffee and a cigarette before starting work. And then I can begin.

BP: What is the purpose of collections and collection-making?

MJB: To conserve and preserve works of art for the current and future generations.

BP: Many artists today work individually, and the pace of the times also plays a role in this. What makes gatherings, workshops or working together valuable or enriching?

MJB: I've realised that it's important to be part of a collective. In any case, we have joint studios, joint meetings and joint discussions at school.

BP: Do you think it makes sense to start groups or collectives?

MJB: There are a lot of groups, sometimes too many. I am not a member of any group and I don't want to be. I don't need to belong to a group. I will keep in touch with the group of people from school, and that will be enough for me. I don't need any other rules or regulations to follow.

BP: What is the purpose of art? What should it bring and convey?

MJB: Art should first and foremost confront us and captivate us with an idea or form.

BP: How is your art selling? How available is it?

MJB: It isn't available. I do not offer my work for sale myself. It's hard to get a foothold, to get noticed. I have already sold some things, but for small amounts of money. I'm still a student, so I'm happy just to cover my costs. There is enormous, overwhelming competition in the art world.

ACKNOWLEDGEMENTS

The Town of Mikulov, the Regional Museum in Mikulov and the Advisory Board for the MAS "Dílna" would like to give their polite thanks to all the people, companies and institutions whose assistance helped ensure the success of this year's symposium; they are:

Anna Bajerová, Petra Eliášová, Marie Dohnalová, Štěpán Dostál, Marek and Monika Lípa, Tomáš Graběc, Daniel Kamenár, Jan Miklín, Nikol Náhlíková, Oto Palán, Zdeněk Peštál, Daniel Piršč, Miroslav Polívka, Vít Porubský, František and Kateřina Šíla, Marcela Šimánková, Adam Vrbka, Vítězslav Vrbka, František Zelinka, Bendy Bau, Galerie Konvent, Galerie Závodný, Kovo Prokeš, Národy Podyjí, RAP, spol. s.r.o., Víno Šilová, Víno Marcinčák, Víno Lípa Mikulov, Vinařství Balážovi Dolní Dunajovice, Vinařství Turol and in all probability, a great many others we have unwittingly forgotten.

SUMMARY

The publication *The 30th Mikulov Art Symposium "dílna" (9 July – 5 August 2023): We Were Here!* presents an evaluation of the anniversary year of this art exhibition, whose main participants were members of the former Tvrdohlaví ("The Stubborn Ones") art group – Zdeněk Lhotský, Stefan Milkov, Petr Nikl, Jaroslav Róna and František Skála. This year's jubilee symposium offered a retrospective of the work of several generations of artists. While the first symposium held in 1994 focused on sculpture, its scope was later expanded to take in other fields of art and artistic disciplines. Over three decades, regular meetings of living art, artists, art critics and theorists with the general public have been held in temporary studios at Mikulov Chateau. Representatives of several generations of artists, taking in established older generations and younger generations advocating modern approaches, have appeared at the symposium over the years. These participants have been separated by a generation gap and by their attitudes, opinions and directions. The Mikulov Art Symposium has become a unique event in enhancing co-operation between artists who have discussed current issues and topics, implemented inspirational ideas, and gained and shared experience and knowledge. The symposium has become an intersection of artists, movements, forms and media in Czech art from the 1990s to the present day, and this has been reflected in a constantly expanding collection of artworks, since each participant leaves the works that they have produced at the chateau in the possession of the Town of Mikulov. The symposium has also established a solid organisational structure consisting of the curator of the given year, an art theorist, and selected Czech and international

artists. This showcase of the arts is the last traditional art symposium in the Czech Republic and provides an essential reference to a rich historical tradition and the phenomenon of meeting, interacting and influencing one another in the sphere of art and beyond.

This publication presents an introduction by Jaroslav Róna, the curator of this year's symposium, and an expert study by Barbora Půtová, the theorist of the thirtieth year of the event, along with interviews with the individual participants in this year's symposium. The expert study by this year's theorist focuses on the re-evaluation and revision of art and the complexion, position and mission of artwork against the backdrop of the creative development of the members of the former art group Tvrdohlaví. It defines the dichotomy between traditional and experimental artwork and modern and contemporary art. It contemplates the functions of art and the need for artistic discourse to gain an understanding of works of art and their context. The study also reflects the development of art after 1989, including the concept of global and contemporary art. The former members of the Tvrdohlaví can, in their way, be considered guides to the trends and narrative in art and the changes to its conception and content in the second half of the twentieth century and the beginning of the twenty-first century. Since the artists in the group have themselves lived through various stages and epochs, have experienced different historical situations, and have used a wide repertoire of artistic techniques, means of expression and thematic areas in their careers, their artworks are unique testament to genuine artistic experience and the ability to constantly generate and open up new ways of seeing the world. The interviews with the indivi-

dual symposium participants, including a foreign guest and an assistant (student), correspond with some of the conclusions of the expert study. They relate to the symposium, art and sources of inspiration, creative rituals, the mission and accessibility of art, and the importance of collections and collecting in today's world. These interviews are accompanied by autobiographical sketches of the symposium participants that provide insights into the most important milestones in their lives and careers.

This publication marking the thirtieth year of the Mikulov Art Symposium "dílna" may contribute to increasing awareness of the essence and importance of this showcase of the arts and a collection of works of art whose relevance, value and significance might be fully appreciated in a public gallery or museum exhibition. The collection at Mikulov Chateau includes works not just by former members of the Tvrdohlaví group, but also by other leading and emerging Czech and international artists. It is tempting to use the artworks in the collection for a retrospective display of developments and trends in Czech art from the 1990s to the present day.

Pořadatelé / *Organisers*

Město Mikulov / *The Town of Mikulov*

Regionální muzeum v Mikulově / *The Regional Museum in Mikulov*

Kurátor / *Curator*

Jaroslav Róna

Teoretička / *Theoretician*

Barbora Půtová

Garant / *Professional guarantor*

Poradní sbor MVS "dílňa" / *The Advisory Board for the MAS "dílňa"*

Petra Korlaar, Petr Kubín, Veronika Marešová, Marcela Straková, Ondřej Chrobák, Filip Hauser

Supervizor / *Supervisor*

Petra Korlaar

Produkce / *Production*

Mikulovská rozvojová, s. r. o.

Realizační tým / *Production team*

Petra Eliášová, Štěpán Dostál, Nikol Náhlíková, Tomáš Graběc, Marcela Šimánková

Texty / *Texts*

Barbora Půtová, Jaroslav Róna, Petra Korlaar

Překlad / *Translation*

TA-Service, s. r. o.

Fotografie / *Photographs*

Daniel Kamenár, Oto Palán, Martin Frouz, Jan Miklín, Jan Vanýsek, Ondřej Herčík

Grafická úprava / *Graphic design*

František Marek

s využitím konceptu Jakuba Kovaříka/
using the concept by Jakub Kovařík

Litografie a pre-press / *Set-up and pre-press*

František Marek

Tisk / *Press*

Tiskárna Protisk, České Budějovice

Vydalo město Mikulov v nákladu 700 výtisků. /

Published by the Town of Mikulov in 700 copies

GENERÁLNÍ PARTNEŘI

jiho**moravský kraj**

Spolufinancováno
Jihomoravským krajem

MND

PARTNER

Česká televize



KOVO P R O K E S

Přehled ročníků a účastníků Mikulovského výtvarného sympozia:

2023 **Jaroslav Róna**, Stefan Milkov, Zdeněk Lhotský, Petr Nikl, František Skála, Laco Teren, Michael Jan Bublík

2022 **Julius Reichel**, Kurt Gebauer, Roman Výborný, David Krňanský, Roel Van Der Linden, Filip Dvořák, Sofie Švejdrová, Jakub Lipavský, Natálie Colledani

2021 **Jiří Černický**, Julie Béna, Emőke Vargová, Michaela Černická, Zdena Kolečková, Klára Čermáková, Marie Tomanová, Adéla Strnadová

2020 **Tomáš Tichý**, Aleš Brázdil, Ondřej Oliva, Hana Puchová, Jakub Tomáš, Adam Štech, Vitaly Pushnitsky, Alexander Tinei, Marie Tomanová, Barbora Kurtinová

2019 **Jiří Kačer**, Jaroslav Beneš, Vojtěch Horálek, Svatopluk Klimeš, Mirek Zahálka, Eugeniusz Józefowski, Denisa Krausová, Klára Štefanovičová

2018 **Libor Lípa**, Martin Gerboc, Duncan Higgins, Werner Mally, Pavel Opočenský, Tono Stano, Jakub Špaňhel, Eva Turnová, Tereza Brichtová, Tea Dohnalová

2017 **Kateřina Vincourová**, David Böhm, Jiří Franta, Igor Korpaczewski, Alena Kotzmannová, Svatopluk Mikyta, Tomáš Plachký

2016 **Petr Veselý**, František Hodonský, Michal Kalhous, Barbora Lungová, Břetislav Malý, Jaromír Šimkúj, Tomáš Prokop

2015 **Oldřich Tichý**, Mikoláš Axmann, Martin Čada, Luděk Filipický, Vladimír Franz, Peter Župník, František Zelinka

2014 **Stanislav Diviš**, Jan Pištěk, Aldin Popaja, Václav Bláha, Petr Veselý, Oldřich Tichý, Viktorie Prokopová

2013 **Libor Lípa**, Jiří David, Milena Dopitová, Eva Eisler, Antonín Kratochvíl, Jiří Sobotka, Margita Titlová Ylovsky, Petr Zubek

2012 **Martin Dostál**, Peter Angermann, Ondřej Čech, David Hanvald, Milan Kunc, Evžen Šimera, Karel Štědrý, Aleš Veselý, Jiří Votruba, Michaela Vrbková

2011 **Jiří Ptáček**, Anna Balážová, Katarína Hládeková, Vladimír Houdek, Matyáš Chochola, Inge Kosková, Vendula Pucharová Kramářová, Otis Laubert, Libor Lípa, Johana Merta, Vladimír Skrepl, Václav Stratil

2010 **Milena Dopitová**, Irena Jůzová, František Kowolowski, Petr Lysáček, Petr Písařík, Tereza Velíková, Michaela Vrbková, Kamila Rýparová

2009 **Petr Zubek**, Milena Dopitová, Monika Fryčová, Eva Jirička, Hörner Ute / Antlfinger Mathias, David Možný, Jakub Nepraš, Corine Stübi

2008 **Jiří David**, Milan Cais, Jiří Kovanda, Eva Kotátková, Radovan Král, Vladimír Salnikov, Petra Pavlicová

2007 **Antonín Kratochvíl**, Machiel Botman, Jiří David, Milan Houser, Vladimír Špaček, Petr Zubek, Klára Nejezchlebová

2006 **Eva Eisler**, Veronika Bromová, Richard Kočí, Vladimíra Klumparová, Antonín Kratochvíl, Tomáš Ruller

2005 **Jiří Sobotka**, Eva Eisler, Christian Macketanz, Tomáš Medek, Jan Stolín, Kateřina Vincourová, Michal Šmeral

2004 **Margita Titlová Ylovsky**, Jeff Chiplis, Vladimír Merta, Václav Stratil, Woody Vasulka, Libor Novotný

2003 **Petr Nikl**, Ivana Lomová, Tomáš Císařovský, Libor Lípa, Martina Riedlbauchová, Petr Jareš, Čestmír Suška, Jaroslav Róna, Stefan Milkov, Nikos Armutidis, Vít Novotný, Jana Doubková

2002 **Ivana Lomová**, Erika Bornová, Viktor Pivovarov, Ulric Roldanus, Daniela Sneppová, Jiří Pikous

2001 **Tomáš Císařovský**, Tomáš Lahoda, Petr Nikl, Otto Placht, Ivana Lomová, Vojtěch Kovářik

2000 **Libor Lípa**, Tomáš Císařovský, Zdeněk Halla, Milan Kunc, Michaela Klimanová Trizuljaková, Ondřej Kohout, Tereza Brichtová Pírščová

1999 **Martina Riedlbauchová**, Jan Bačkovský, Martin Mainer, Jiří Sobotka, Margita Titlová Ylovsky, Pavel Opočenský, Dalibor Chatrný, Nikos Armutidis, Roman Sliwka

1998 **Petr Jareš**, Stanislav Diviš, Jaromíra Němcová, Antonín Střížek, Laco Teren, Aleš Najbrt, Tono Stano, Alena Beldová, Zbyněk Havlín

1997 **Čestmír Suška**, Michal Gabriel, Petr Jareš, Jaroslav Róna, František Skála, Eva Vones, Stefan Milkov, Martina Riedlbauchová, Vít Novotný

1996 **Jaroslav Róna**, Petr Jareš, Stefan Milkov, Martina Riedlbauchová, Čestmír Suška, Veronika Richterová

1995 **Stefan Milkov**, Rostislav Čuřík, Zdeněk Lhotský, Jaroslav Róna

1994 **Nikos Armutidis**, Karl – Heinz Bethmann, Zdeněk Lhotský, Libor Lípa, Stefan Milkov, Jindřich Štreit

Tučně označení umělci byli současně i kurátory ročníku.

30. mikulovské výtvarné
symposium "dílna"

30th mikulov art symposium "dílna"

9/7–5/8 2023

Jaroslav Róna

Zdeněk Lhotský

Stefan Milkov

Petr Nikl

František Skála

Laco Teren

Michael Jan Bublík

Barbora Půtová



ISBN 978-80-7437-420-3

www.artmikulov.cz www.kant-books.cz