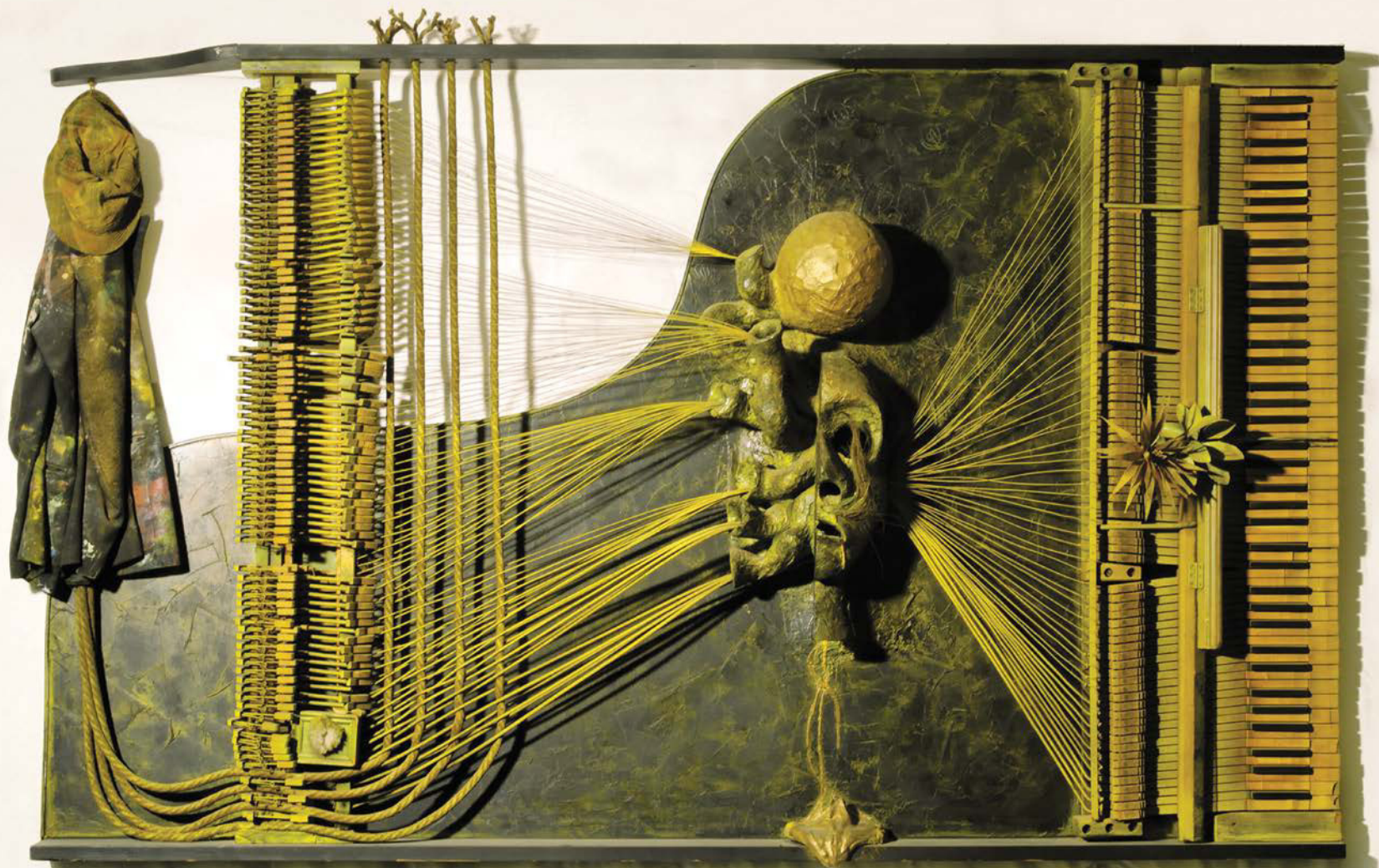




Metastanice zanechaných tónů / Metastation der zurückgelassenen Töne, 1975–1976, asambláž / Assemblage, 132 x 212 x 30 cm.

Lubo Kristek: Král Slunce v divadle vlastního světa

Lubo Kristek: Sonnenkönig im Theater seiner eigenen Welt

*„Kromě těch velkých cest jsou v lese menší, ještě menší a pak ty nejmenší.
Jedněmi chodí zvěř, druhými třeba myši a třetími třeba mravenci.
Každý má svět velký podle toho, jak je velký sám.“¹*

*„Neben den großen Wegen gibt es im Wald kleinere, noch kleinere und die ganz
kleinen. Die einen, das sind die des Wildes, die anderen vielleicht die der Mäuse
und wieder andere die der Ameisen. Eines jeden Welt ist so groß wie er selbst.“¹*

¹ František Skála, *Jak Cílek Lídu našel*, Praha 2006, nestr. / nicht paginiert.

Český umělec Lubo Kristek (narozen 1943) se svou tvorbou zařadil do širokého proudu evropské postmoderní kultury. Jeho dílo charakterizuje kaleidoskopická mnohovrstevnost, umělecká hravost, interpretační pluralita a fraktálnost. Kristkova umělecká i řemeslná dovednost osciluje mezi malbou, asambláží, dřevořezbou, plastikami a happeningem. Kristkovy kosmopolitní aspekty díla a schopnost uplatnit transkulturní zkušenost souvisí s jeho emigrací do Západního Německa v roce 1968. Kristek poté podnikl i cesty po Spojených státech amerických a systematicky poznával různá místa kultury Evropy. Kristek je umělec a tvůrce, v němž se archetypálně i vlivem osobních životních zkušeností integrují různorodé kulturní prvky a konfigurace, které prostupují jeho tvorbou.

S vlivem umění přírodních národů se můžeme setkat již v jeho asamblážích a plastikách z přelomu 60. a 70. let. V jednotlivých výtvarných artefaktech rezonuje jak nativní umění Afriky a Polynésie, tak kultura amerických indiánů a předkolumbovské Ameriky. Například Kristkova asambláž *Nosící* (1969) představuje typ osobního fetiše, do něhož jeho tvůrce vložil nadpřirozené schopnosti a vlastnosti. Může se ale také jednat o uměleckou objektivaci lidské schopnosti přijmout životní změny a ovlivnit osud. Každý fetiš koncentruje určitou energii, kterou lze využít ke svému prospěchu a vlastní ochraně. Součástí fetiše je schránka ukrytá v břišní dutině, do které se vkládají magické předměty.² Asambláž *Nosící* má expresivní podobu ženské postavy s ústy rozevřenými k zoufalému výkřiku. Pod jejími plnými nadry vystupuje velké břicho, do jehož pupíku Kristek připojil symbol víry, Krista přibitého na kříž. Kristek ohněm ožehl povrch asambláže, proto schází část Kristova těla, kterou však

Der tschechische Künstler Lubo Kristek (geboren 1943) reihte sich mit seinem Schaffen in den breiten Strom der europäischen postmodernen Kultur ein. Sein Werk zeichnet sich durch kaleidoskopische Vielschichtigkeit, künstlerische Verspieltheit, Interpretationspluralität und Fraktalcharakter aus. Kristeks künstlerische und handwerkliche Fertigkeit oszilliert zwischen Malerei, Assemblage, Holzschnitt, Plastiken und Happening. Kristeks kosmopolitische Werkaspekte und die Fähigkeit, eine transkulturelle Erfahrung einzubringen, hängt mit seiner Emigration nach Westdeutschland im Jahre 1968 zusammen. Kristek unternahm dann auch Reisen durch die Vereinigten Staaten von Amerika und lernte verschiedene Kulturstätten Europas systematisch kennen. Kristek ist ein Künstler und Schaffender, in dem sich archetypisch sowie durch den Einfluß persönlicher Lebenserfahrungen verschiedenartige kulturelle Elemente und Konfigurationen, welche sein Schaffen durchdringen, integrieren.

Dem Einfluß der Kunst von Naturvölkern begegnen wir bereits in seinen Assemblagen und Plastiken aus der Zeit Ende der sechziger, Anfang der siebziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts. In einzelnen bildnerischen Artefakten resonieren sowohl die native Kunst Afrikas und Polynesiens als auch die Kultur der amerikanischen Indianer und das Amerika vor Kolumbus. Kristeks Assemblage *Die Tragende* (1969) stellt einen persönlichen Fetischtyp dar, dem sein Schöpfer übernatürliche Fähigkeiten und Eigenschaften gegeben hat. Es kann sich aber auch um eine künstlerische Objektivierung der menschlichen Fähigkeit handeln, Veränderungen des Lebens anzunehmen und das Schicksal zu beeinflussen. Jeder Fetisch konzentriert eine bestimmte Energie, die man zu seinem Nutzen und dem eigenen Schutz verwenden kann. Bestandteil eines Fetischs ist ein in der Bauchhöhle verborgenes Behältnis, in welches magische Gegenstände gegeben werden.² Die Assemblage *Die Tragende* hat die expressive Gestalt einer weiblichen Figur mit zu einem verzweiferten Aufschrei geöffnetem Mund. Unter ihrem Vollbusen tritt ein großer Bauch hervor, in dessen Nabel Kristek das Glaubenssymbol des gekreuzigten Christus beigelegt hat. Kristek hat die Oberfläche der Assemblage mit Feuer angesengt,

² William Pietz, The Problem of the Fetish I, *RES: Anthropology and Aesthetics* 9, 1985, s. / S. 5–17. – Wyatt MacGaffey, African objects and the idea of fetish, *RES: Anthropology and Aesthetics* 25, 1994, s. / S. 123–131.



Nosící / Die Tragende, 1969,
asambláž / Assemblage, 130 x 60 cm.

doplnil barvou.³ Tato asambláž předznamenala jeho další umělecký vývoj, neboť fetiš může být také objekt nepřenosný – vodní pramen, jeskyně nebo strom. V asambláži *Letící* (1969) zachytil Kristek tvary ženského těla, jež doplňuje hlava připomínající ptačí zobák.⁴ Asambláž rozvíjí téma dřevěných soch *moai tangata manu*, které vznikly na Velikonočním ostrově a souvisejí s kultem Ptačího muže.⁵ Skulptury sestávaly z lidské tváře a ptačí hlavy fregaty, přecházející v zobák. Podél těla se nacházejí připážené paže.⁶ Kristek asambláž, která postrádá chodidla, omotal provazy. Existenciální rozměr vtiskují dřevěným sochám *moai tangata manu* vystouplá žebra i páteř a předkloněná pozice hubeného těla. Tento typ fyziognomie prostupuje i Kristkovou sochou *Život* (dnes 3. zastavení *Kristkovy podjyské glyptotéky*)⁷. Lidské formy ve sochě *Život* splývají s animálními prvky a zahrnují formy zárodků. Motiv lidských zárodků ztvárnil také na plastice *Atom a lidé* (1971), kde tvoří košatou korunu stromu.⁸ Zvláštní pozici v Kristkově tvorbě zaujímá motiv zlomené koule, který uplatnil na dřevěné plastice *Smrt Arno Lehmanna* (1973), ztvárněná jako poctu jeho zesnulému učiteli, rakouskému umělci Arno Lehmannovi (1905–1973)⁹. Na základě jejich diskusí vykristalovala v Kristkově imaginaci archetypální vize koule, kterou vnímal jako absolutní tvar, v němž se nachází nejvyšší koncentrace energie. Na podobě plastiky se

daher fehlt ein Teil des Leibes Christi, den er jedoch durch Farbe ergänzt hat.³ Diese Assemblage hat seinen weiteren künstlerischen Entwicklungsweg vorgezeichnet, denn ein Fetisch kann auch ein nicht transportables Objekt sein – eine Wasserquelle, eine Höhle oder ein Baum. In der Assemblage *Die Fliegende* (1969) hat Kristek die Formen eines weiblichen Körpers festgehalten, an den sich ein an einen Vogelschnabel gemahnender Kopf anschließt.⁴ Die Assemblage entwickelt das Thema der Holzskulpturen *moai tangata manu*, die auf den Osterinseln entstanden sind und mit dem Vogelmannskult zusammenhängen.⁵ Die Skulpturen bestanden aus einem menschlichen Antlitz und einem Fregattvogelkopf, welcher in einen Schnabel übergeht. Entlang des Körpers befinden sich herabhängende Arme.⁶ Kristek umwickelte die Assemblage, der die Füße fehlen, mit Stricken. Eine existentielle Dimension prägen den Holzskulpturen *moai tangata manu* die hervortretenden Rippen und das Rückgrat sowie die nach vorn geneigte Position des mageren Körpers ein. Von diesem Physiognomietyp ist auch Kristeks Skulptur *Das Leben* (heute die 3. Station von *Kristek's Glyptothek im Thayatal*)⁷ durchdrungen. Die menschlichen Formen in der Skulptur *Das Leben* verschmelzen mit animalischen Elementen und beziehen Embryoformen ein. Das Motiv menschlicher Embryos gestaltete er auch in der Plastik *Atom und die Menschheit* (1971), wo sie eine dichte Baumkrone bilden.⁸ Eine besondere Stellung nimmt in Kristeks Schaffen das Motiv einer zerbrochenen Kugel ein, das er in der Holzplastik *Arno Lehmanns Tod* (1973) verwendete, die er zu Ehren seines verstorbenen Lehrers, des österreichischen Künstlers Arno Lehmann (1905–1973)⁹ schuf. Auf der Grundlage ihrer Diskussionen kristallisierte sich in Kristeks Imagination die archetypische Vision eine Kugel

3 Sven Mueller, Das kunstvolle Leben des Bildhauers: Lubo Kristek, *Collage: Zeitschrift für Literatur und Grafik* 3, 1976, s. / S. 30–33, 50–51.

4 Lubo Kristek: *Individual Visions of Sculptures from the Last 8 Years. Visions Individuelles des Oeuvres Statuaires des Annees Dernieres 1968–1976*, Landsberg 1977.

5 Skulptura Ptačího muže byla jedním z prvních dokladů umění na Velikonočním ostrově v Evropě, který si v roce 1872 přivezl francouzský spisovatel Pierre Loti (1850–1923). Skulpturu doplnil o končetiny a antipoval umělecké formy surrealismu. Skulptury Ptačího muže později ovlivnily například tvorbu německého malíře a sochaře Maxe Ernsta (1891–1976). / Eine Vogelmannsskulptur ist eines der ersten Dokumente der Kunst auf der Osterinsel in Europa, welches der französische Schriftsteller Pierre Loti (1850–1923) im Jahre 1872 von dort mitgebracht hat. Der Skulptur fügte er Gliedmaßen an und antizipierte so künstlerische Formen des Surrealismus. Vogelmannsskulpturen beeinflussten später zum Beispiel das Schaffen des deutschen Malers und Bildhauers Max Ernst (1891–1976).

6 Horst Gattermann, *Die Osterinsel: Einsamstes Eiland der Welt. Kulturgeschichte und Denkmäler*, Köln 1991. – Eric Kjellgren, *Splendid Isolation: Art of Easter Island*, New York 2001.

7 Viz kapitola Zastavení Kristkovy podjyské glyptotéky, s. 42–43. / Siehe Kapitel Stationen von Kristek's Glyptothek im Thayatal, S. 42–43.

8 Lubo Kristek: *Individual Visions of Sculptures from the Last 8 Years. Visions Individuelles des Oeuvres Statuaires des Annees Dernieres 1968–1976*, Landsberg 1977.

9 Lehmann se nejdříve věnoval výrobě keramiky, později se zaměřil na objekty z drátů a plechu. / Lehmann widmete sich zunächst der Herstellung von Keramik, später konzentrierte er sich auf Objekte aus Drähten und Blech.



Letící / Die Fliegende, 1969, asambláž / Assemblage, 60 x 130 cm.



*Kristův ostnatý drát,
Stacheldraht-Christi,
1983,
asambláž / Assemblage,
výška / Höhe: 250 cm.*

také podílel vliv totemů severoamerických indiánů. Motiv koule¹⁰ ztvárnil Kristek také ve skulptuře *Dyje – Osud stromu* (dnes 5. zastavení *Kristkovy podyjské glyptotéky*)¹¹. Spodní linii této skulptury však doplňují motivy lebek odkazující na jihoamerickou paracaskou kulturu.¹²

Kristek v průběhu svého života navštívil různá místa světa. Rád putoval krajinou a usiloval poznat a pochopit její podstatu, stejně jako její obyvatele a jejich životní způsob. Jednalo se o cesty, toulání a putování, které měly vnitřní význam pro jeho život i dílo. Během putování cizí krajinou a kulturou je totiž možné oprostit se od toho, co o světě dopředu víme nebo tušíme. Lidé na jedinou dokážou vnímat věci a jevy v přítomném a existenciálně ozvláštněném okamžiku. Kristek se tak navracel k prototypu člověka, který kráčel krajinou, měl možnost zastavit se, zamyslet se a zanechat v ní vlastní stopu a otisk. „*Lidé v sobě nosí vnitřní vizi krajiny, která hovoří o tom, že krajina má být přetvářena. Logickým důsledkem vnitřní krajiny v každém z nás je tedy přesvědčení, že musíme v krajině neustále potkávat stopy kultury, stopy našich předků a sebe.*“¹³ Kristek svoji uměleckou stopu v krajině zanechal u mořského pobřeží v Kantabrii. Jedná se o asambláž *Kristův ostnatý drát* (1983), jejíž kovové tělo je žalostným reliktem současného zmechanizovaného, dehumanizovaného, zracionalizovaného světa. O něco později, v roce 1986, vytvořil na italském pobřeží asambláž *Mořský kůň*. Tato dřevěná figura koně s lebkou místo hlavy, jejíž hřívu i ocas naznačují smotky lan, je symbolem pohybujícího se života a pádící mořské vlny. Kůň se zde stává průvodcem po cestě

heraus, die er als absolute Form, in welcher die höchste Konzentration an Energie besteht, wahrnahm. An der Gestalt der Plastik war auch der Einfluß von Totems der Indianer Nordamerikas beteiligt. Das Kugelmotiv¹⁰ gestaltete Kristek auch in der Skulptur *Thaya – Schicksal eines Baumes* (heute 5. Station von *Kristek's Glyptothek im Thayatal*)¹¹. Die untere Linie dieser Skulptur fügen jedoch Schädelmotive hinzu, die auf die südamerikanische Paracaskultur verweisen.¹²

Kristek besuchte im Laufe seines Lebens die verschiedensten Orte der Welt. Gern pilgerte er durch Landschaften und bemühte sich, deren Wesen kennenzulernen und zu begreifen, ebenso wie das ihrer Bewohner und ihrer Lebensweise. Dabei handelte es sich um Reisen, Streifzüge und Wanderungen, die eine innere Bedeutung für sein Leben und Werk hatten. Während des Wanderns durch eine fremde Landschaft und Kultur kann man sich nämlich dessen entledigen, was wir über die Welt im voraus wissen oder ahnen. Man kann auf einmal die Dinge und Erscheinungen im gegenwärtigen und existenzial verfremdeten Augenblick wahrnehmen. Kristek kehrte so zum Prototyp des Menschen zurück, welcher durch die Landschaft schritt, die Möglichkeit hatte, stehen zu bleiben, nachzusinnen und in dieser Landschaft die eigene Spur und den eigenen Abdruck zu hinterlassen. „*Die Menschen tragen in sich eine innere Landschaftsvision, die davon spricht, daß die Landschaft umgestaltet werden soll. Die logische Konsequenz der inneren Landschaft in einem jeden von uns ist also die Überzeugung, daß wir in der Landschaft ständig Spuren der Kultur, Spuren unserer Vorfahren und von uns selbst begegnen müssen.*“¹³ Kristek hat seine künstlerische Spur in der Landschaft am Meeresufer in Kantabrien hinterlassen. Es handelt sich um die Assemblage *Stacheldraht-Christi* (1983), dessen metallener Leib ein erbärmliches Relikt der heutigen mechanisierten, dehumanisierten, rationalisierten Welt ist. Etwas später, im Jahre 1986 schuf er an der italienischen Meeresküste die Assemblage *Meeres-kavallo*. Diese hölzerne Figur eines Pferdes mit einem Schädel statt des Kopfes, dessen Mähne und Schwanz Seilwickel andeuten, ist ein Symbol

10 Po přírodní katastrofě byla koule roku 2011 nahrazena dvěma vejci. / Nach einer Naturkatastrophe wurde 2011 die Kugel durch zwei Eier ersetzt.

11 Viz kapitola Zastavení Kristkovy podyjské glyptotéky, s. 46–48. / Siehe Kapitel Stationen von Kristek's Glyptothek im Thayatal, S. 46–48.

12 Jim Marrs, *Our Occulted History: Do the Global Elite Conceal Ancient Aliens?*, New York 2013.

13 Tomáš Hájek, *Příběh drobných památek: od nezájmu až k fascinaci*, Lomnice nad Popelkou 2001, s. / S. 74.



Mořský kůň / Meeres-kavallo,
1986,
asambláž / Assemblage,
výška / Höhe: 260 cm.

životem, ale i na onen svět. Kristkovy plastiky potvrzují, že krajina představuje důsledek lidského přetváření a spoluutváření. Umělecké dílo v krajině se tak stává jejím zrcadlem.¹⁴

První plastiky v krajině předznamenalý Kristkovo vrcholné dílo, jímž je *Podýjská glyptotéka*. Sochařská trasa poutních zastavení po řece Dyji vznikala v letech 2005 až 2006. Trasa, na níž Kristek umístil svá umělecká díla, prochází Českou republikou, Rakouskem a Slovenskem. Jedná se o jedenáct symbolických zastavení – galerii v krajině a poutní cestu, které zahrnují zcela nové artefakty vzniklé pro konkrétní prostor nebo starší Kristkova díla. Umělecké objekty na různých místech plní celou řadu funkcí od působení na diváka formou přípravy na duchovní završení pouti, až k úloze ohniska vyznačujícího a zdůrazňujícího místo duchovního, filozofického nebo uměleckého aktu. Jednotlivá zastavení lze vnímat prostřednictvím chůze, která vytváří mezi místy vztah tím, že je poutník objevuje. Putování mezi zastaveními dostávají další rozměr v kontrastu s převažujícím konzumním způsobem života naší společnosti. Poutní cesta se zde stává „očistným rituálem, aktem pokory, odvržením pýchy roztumu.“¹⁵ Kristkova podýjská glyptotéka je tvořivou projekcí lidského vztahu k řece Dyji. Kult vody je v naší krajině indoevropského původu a souvisí s plodností a léčitelstvím. Kult zázračných studánek a pramenů jako znak „pohanského křesťanství“ je charakteristický zejména pro dobu baroka, kdy se k některým studánkám konala procesí. Kult vody se projevoval lidskými činnostmi a úpravou uctívaných míst.¹⁶ Tato tradice se uměleckými prostředky oživuje i v Kristkově podýjské glyptotéce, kde na jednotlivých zastaveních probíhají setkání a happeningy. Kristek

für das sich bewegende Leben und brechende Meereswellen. Das Pferd wird zum Führer auf dem Weg durch das Leben, aber auch ins Jenseits. Kristeks Plastiken bestätigen, daß die Landschaft eine Folge menschlicher Umgestaltung und Mitgestaltung darstellt. Das künstlerische Werk in der Landschaft wird so zu deren Spiegel.¹⁴

Die ersten Plastiken in der Landschaft ließen bereits Kristeks Hauptwerk errahnen, welches die *Glyptothek im Thayatal* darstellt. Diese bildhauerische Route von Pilgerstationen entlang des Flusses Thaya ist in den Jahren 2005 bis 2006 entstanden. Die Route, entlang derer Kristek seine Kunstwerke platzierte, verläuft durch die Tschechische Republik, Österreich und die Slowakei. Es handelt sich um elf symbolische Stationen – eine Galerie in der Landschaft und einen Pilgerweg, die ganz neue, für den konkreten Raum entstandene Artefakte oder ältere Werke Kristeks umfassen. Die künstlerischen Objekte an den verschiedenen Orten erfüllen eine ganze Reihe von Funktionen, vom Wirken auf den Betrachter in Form einer Vorbereitung auf die geistliche Vollendung der Wanderung bis hin zu der Aufgabe eines Brennpunktes, der den Ort eines geistlichen, philosophischen oder künstlerischen Aktes kennzeichnet und hervorhebt. Die einzelnen Stationen lassen sich vermittels des Gehens wahrnehmen, das zwischen den Orten eine Beziehung herstellt, indem der Pilger diese Orte entdeckt. Durch das Wandern zwischen den Stationen erlangen diese eine weitere Dimension im Kontrast zu der überwiegend vom Konsum geprägten Lebensweise unserer Gesellschaft. Die Pilgerreise wird hier „zu einem reinigenden Ritual, einem Akt der Demut, zum Verwerfen des Hochmuts der Vernunft.“¹⁵ Kristek's *Glyptothek im Thayatal* stellt eine schöpferische Projektion der menschlichen Beziehung zu dem Fluß Thaya dar. Der Wasserkult hat in unserer Landschaft indoeuropäischen Ursprung und hängt mit Fruchtbarkeit und Heilkunst zusammen. Der Kult von Wunderbrunnen und -quellen als Zeichen des „heidnischen Christentums“ ist charakteristisch vor allem in der Barockzeit, wo zu einigen Brunnen Prozessionen stattfanden. Der Wasserkult äußerte sich in menschlichen Aktivitäten und in der Gestaltung der verehrten Stätten.¹⁶ Diese Tradition wird mit künstlerischen Mitteln auch in *Kristek's Glyptothek im Thayatal* wiederbelebt, wo an den

¹⁴ Hana Librová, *Láska ke krajině?*, Brno 1988.

¹⁵ Viktor Faktor, *Pěší pouť do Říma*, Olomouc 2000, s. / S. 18.

¹⁶ Zdeněk Kalista, *Česká barokní pout: k religiozitě českého lidu v době barokní*, Žďár nad Sázavou 2001.

se *Podyjskou glyptotékou* podílí na aktivaci a tvorbě prostoru, ve kterém dochází k oscilaci přírody a kultury v širším geografickém, historickém a sociálním kontextu.¹⁷ Každé místo, které bylo interpretováno lidským zásahem, získává myšlenku a ducha místa. Genius loci je duše krajiny i způsob, jak krajinu nahlížet. Genius loci je důvod, který neumíme pojmenovat, ale kvůli kterému se na dané místo znovu vracíme.¹⁸

V roce 1971 Kristek zahájil tradici nočních vernisáží¹⁹, které současně představují počátek happeningů. Jeho happeniny jsou aluzí na honosná barokní divadelní představení, v jejichž průběhu „král tančil“ před svými dvořany. Představení se odehrávalo za doprovodu alegorických vozů a družiny. Po defilé vozů následovalo vystoupení zpěváků a koňský balet, kde vystupoval také král. Hudebně-taneční představení doprovázela působivá výprava, jejímž cílem bylo oslnit přihlížející diváky. Aktivní účast krále na velkých představeních dvorského divadla měla vysokou společenskou hodnotu, symbolizovala a potvrzovala jeho významné postavení ve společnosti.²⁰ I v případě Kristkova happeningu vystupuje král, a to samotný Kristek, přihlížející špektáklu barev, hluků, stínů a změn lidských těl. V happeningu *Mythologická krajina Nr. 94 – Kára plná tónů*²¹ byl Kristek přivezen na žebříňáku.²² V jiném happeningu, *Mythologická krajina Nr. 96 – Pohřbívání sedmihršíšného dědictví aneb Tam, kde se rodí Evrum*²³, zapojil barokní funerální vůz,

jednotlivých stanic schůzek a Happenings probíhat. Kristek účastní se s *Glyptothek im Thayatal* an der Aktivierung und Schaffung eines Raumes, in dem es zum Oszillieren von Natur und Kultur in einem breiteren geographischen, historischen und sozialen Kontext kommt.¹⁷ Jeder Ort, der durch einen menschlichen Eingriff interpretiert worden ist, erlangt Idee und Geist des Ortes. Der Genius loci ist die Seele der Landschaft und auch die Art und Weise der Betrachtung der Landschaft. Der Genius loci ist der Grund, den wir nicht benennen können, um dessen willen wir aber an den jeweiligen Ort wieder zurückzukehren pflegen.¹⁸

Im Jahre 1971 eröffnete Kristek die Tradition der Nachtvernissagen¹⁹, die zugleich den Beginn von Happenings darstellen. Seine Happenings sind eine Allusion auf jene pompösen barocken Theatervorstellungen, in deren Verlaufe „der König vor seinen Höflingen tanzte“. Die Aufführung spielte sich unter Begleitung durch allegorische Wagen und Gefolge ab. Nach dem Wagendefilee folgten der Auftritt der Sänger und ein Pferdebalet, bei dem auch der König auftrat. Die musikalische Tanzvorstellung war von einer eindrucksvollen Ausstattung begleitet, deren Ziel es war, die anwesenden Zuschauer in Staunen zu versetzen. Die aktive Teilnahme des Königs an den großen Vorstellungen des Hoftheaters war von hohem gesellschaftlichem Wert, sie symbolisierte und bestätigte seine bedeutungsvolle Stellung in der Gesellschaft.²⁰ Auch im Falle von Kristeks Happening tritt ein König auf, es ist Kristek selbst, der dem Spektakel von Farben, lärmenden Geräuschen, Schatten und Menschengewirr zuschaut. In dem Happening *Mythologische Landschaft Nr. 94 – Ein Karren voller Klänge*²¹ wurde Kristek auf einem Leiterwagen herangefahren.²² In einem anderen Happening mit dem Titel *Mythologische Landschaft Nr. 95 – Beisetzung der siebenbürgischen Erbschaft oder Dort, wo das Evrum geboren wird*²³

17 Christian Norberg-Schulz, *Genius loci: k fenomenologii architektury*, Odeon 1994.

18 Václav Cílek, *Makom: kniha míst*, Dokořan 2004.

19 Nočních vernisáží se zúčastnili mnozí umělci, mezi nimi český výtvarník žijící v Norsku Jan Kristofori (1931–2004), němečtí malíři Wolf Hildebrandt (1906–1999), Wolfgang Lettl (1919–2008) a Oswald Malura (1906–2003). Na Kristkových nočních vernisážích se veřejnost setkávala s umělci během jejich tvůrčího procesu. Kristkův ateliér se stal místem setkání, kde se rodily nové myšlenky a umělci se vzájemně obohacovali. / An den Nachtvernissagen beteiligten sich viele Künstler, darunter der tschechische, in Norwegen lebende bildende Künstler Jan Kristofori (1931–2004), die deutschen Maler Wolf Hildebrandt (1906–1999), Wolfgang Lettl (1919–2008) und Oswald Malura 1906–2003). Auf Kristeks Nachtvernissagen begegnete die Öffentlichkeit den Künstlern bei deren schöpferischem Prozeß. Kristeks Atelier wurde zu einer Begegnungsstätte, an der neue Ideen geboren wurden und die Künstler einander bereicherten.

20 Helena Kazárová, *Barokní balet ve střední Evropě*, Praha 2008.

21 Happening proběhl roku 1994 na zřícenině hradu Frejštejn v Podhradí nad Dyjí. / Das Happening fand im Jahre 1994 auf der Burgruine Freistein in Podhradí nad Dyjí statt.

22 Lubo Kristek: *Happeningová tvorba v Podyjí (1994–2013)*, Brno 2013.

23 Happening proběhl roku 1996 v Podhradí nad Dyjí. / Das Happening fand 1996 in Podhradí nad Dyjí statt.

tažený kladrubským šestispřežím, připomínajícím okřídlené pegasy. V happeningu kráčí podél hřbitova smuteční průvod bytostí na chůdách a na hřbitově se náhle probouzejí těla, jež začínají tančit. Barokní tendence zde charakterizuje záliba v pohybu a odvážné „kroucení figur“. Veřejnou barokní smrt i její teatrálnost potvrzuje také vystoupení Kristka z hrobové jámy. Kristek v happeninzích útočí na smysly diváků prostřednictvím nádherné výpravné scény, osvětlení, proměn dekorací, zdobných kostýmů, vodních efektů, vznášení, zrození a vystoupení osob.²⁴ V maskách ve slepém rameni řeky Dyje se odehrál také happening *Phylogenesní značně vlhká svatba aneb O tom, jak se unavený svět lidí znovu vrací do hlubin vod*. Během jiného happeningu, *Mythologická krajina Nr. 95 ve třech aktech*²⁵, Kristek otevřel lesní kapličku Nympheum Chapelle dela Surae, jejíž ochránkyní je nymfa Dyje.²⁶

Kristkovými happeningsy prostupuje i motiv smrti, zrůdnosti až nemoci, zpravidla vyvážený principy zrození, vykuklení a povstání. V happeningu *Kristkův dotek 2013*²⁷ jako hlavní postava figuruje obézní a ordinérní nahá žena, upozorňující na hédonistickou žravost a nenasytost, jež se stávají životními styly v postmoderní době Hédonismus souvisí se spotřebou, zakládá se na myšlence okamžitého uspokojení veškerých materiálních potřeb na úkor kulturních hodnot.²⁸ Součástí happeningu *Pyramidae – Klipteon II aneb Mythologická krajina Nr. 2002*²⁹ se stala mrtvá kráva. Na žebříňáku byla vezena posvátná kráva, v jejímž břicho byla umístěna igelitová mumie. Z plodového obalu se vynořil Kristek v bederní roušce.³⁰ Tímto happeningem

baute er einen von einem Sechsspänner aus dem Gestüt Kladrub, die an geflügelte Pegasuspferde gemahnten, gezogenen barocken Leichenwagenwagen, . Während des Happenings schreitet ein Trauerzug von Geschöpfen auf Stelzen am Friedhof entlang und auf dem Friedhof selbst erwachen plötzlich Leiber, die zu tanzen beginnen. Die barocke Tendenz wird hier durch die Vorliebe für Bewegung und gewagte „Verdrehungen der Figuren“ charakterisiert. Den öffentlichen barocken Tod und seine Theatralik bestätigt auch Kristeks Sicherheben aus einem Grabloch. Kristek bestürmt in den Happenings die Sinne der Zuschauer vermittelt einer herrlich ausgestatteten Szenerie, der Beleuchtung, den Verwandlungen der Dekoration, bunt geschmückten Kostümen, Wassereffekten, Elevationen, Geburt und Aufstieg von Personen.²⁴ In Masken spielte in einem blinden Flußarm der Thaya auch das Happening *Phylogenesische beträchtlich feuchte Hochzeit oder Darüber, wie der Menschen müde Welt in die Tiefen der Gewässer zurückkehrt*. Während eines weiteren Happenings mit dem Titel *Mythologische Landschaft Nr. 95 in drei Akten*²⁵ eröffnete Kristek die kleine Waldkapelle Nympheum Chapelle dela Surae, deren Schutzpatronin die Nymphe Thaya ist.²⁶

Durch Kristeks Happenings zieht sich auch das Motiv des Todes, der Ungeheuerlichkeit und Krankheit, in der Regel ausgeglichen durch die Prinzipien des Geborenwerdens, des Schlüpfens und Aufstehens. In dem Happening *Kristeks Berührung 2013*²⁷ tritt als Hauptfigur eine fettleibige und ordinäre nackte Frau auf, die auf die hedonistische Freßsucht und Unersättlichkeit hinweist, die zu Lebensstilen in der postmodernen Zeit werden. Der Hedonismus hängt mit dem Konsum zusammen, begründet sich auf der Idee der augenblicklichen Befriedigung jeglicher materieller Bedürfnisse auf Kosten kultureller Werte.²⁸ Bestandteil des Happenings *Pyramidae – Klipteon II oder Mythologische Landschaft Nr. 2002*²⁹ wurde eine tote Kuh. Auf einem Leiterwagen wurde eine heilige Kuh, in deren Bauch eine Plastikfolienmumie platziert war, transportiert. Aus der Fruchthülle tauchte Kristek mit einem Lendenschurz bekleidet auf.³⁰ Durch dieses Happening

²⁴ Lubo Kristek: *Happeningová tvorba v Podhájí (1994–2013)*, Brno 2013.

²⁵ Happening proběhl roku 1995 v Podhradí nad Dyjí. / Das Happening fand 1995 in Podhradí nad Dyjí statt.

²⁶ Lubo Kristek: *Happeningová tvorba v Podhájí (1994–2013)*, Brno 2013.

²⁷ Happening proběhl roku 2013 na rakouském zámku Riegersburg. / Das Happening fand im Jahre 2013 in dem österreichischen Schloß Riegersburg statt.

²⁸ Thomas Hylland Eriksen, *Syndrom velkého vlka*, Praha 2008. – Gilles Lipovetsky, *Éra prázdnoty: úvahy o současném individualismu*, Praha 2008.

²⁹ Happening proběhl roku 2002 v Podhradí nad Dyjí. / Das Happening fand 2002 in Podhradí nad Dyjí statt.

³⁰ Lubo Kristek: *Happeningová tvorba v Podhájí (1994–2013)*, Brno 2013.

se Kristek identifikoval s výtvarnými postupy současných postmoderních umělců, reprezentovanými britským umělcem Damienem Hirstem (narozen 1965).³¹ I v jeho díle se fascinace smrtí a ošklivostí stává uměleckým prostředkem obnovy estetického vnímání. Kristkova šokující podívaná proměňuje to, co bývalo považováno za ošklivé až groteskní, v nový druh krásy. Důležité je dovést diváka a účastníka k přemýšlení a přehodnocení konzumních hodnot. Jeho happeningy probouzejí diskusi a nutí obecenstvo, aby zaujalo postoj nebo se alespoň pozastavilo nad problémy masové společnosti a standardizované popkultury.

Kristek asambláže proměňuje v moderní typy oltářů a svatostánků. Asambláže se vyznačují překročením koncepce obrazu i rámu. Kristek asamblážemi vytváří platformu k tomu, aby z pevně vymezeného prostoru mohl uniknout nebo přesahovat materiál anebo jiné objekty. Stejně jako ostatní díla i asambláže nesou zpravidla označení psychoanalytického slovníku, zahrnují však také skryté archetypální vzory a ideje. Kristkovy asambláže hovoří samy za sebe a jsou pravdivé samy o sobě. „Žádný archetyp nelze redukovat na jednoduchou formuli. Je to nádob, již nemůžeme nikdy vyprázdnit, ani naplnit (...)“³² Podobně i hudba může nést odlišné poselství a vyžaduje zvláštní sluch. Hudební nástroje nebo struny začlenil do několika asambláží, například *Na smetišti časů* (1994) a *Metastanice zanechaných tónů* (1975–1976).³³ Jeho největší umělecký objekt představuje klavírní křídlo umístěné v průběhu happeningu *Kára plná tónů*³⁴ roku 1994 na střechu jeho malířského ateliéru v Podhradí nad Dyjí.³⁵ Kristek podobně jako

identifikoval se s uměleckými postupy současných postmoderních umělců, reprezentovanými britským umělcem Damienem Hirstem (narozen 1965)³¹ reprezentován. Auch in seinem Werk wird die Faszination für Tod und Hässlichkeit zu einem künstlerischen Mittel der Erneuerung der ästhetischen Wahrnehmung. Kristeks schockierendes Spektakel verwandelt das, was man für hässlich und fast schon grotesk zu halten pflegte, zu einer neuen Art der Schönheit. Wichtig ist es dabei, den Zuschauer und Beteiligten zum Nachdenken und Umbeurteilen der Konsumwerte zu bringen. Seine Happenings wecken Diskussion und zwingen das Publikum, Stellung zu beziehen oder wenigstens Anstoß an den Problemen der Massengesellschaft und der standardisierten Popkultur zu nehmen.

Kristek verwandelt die Assemblagen in moderne Altar- und Weihetättetypen. Die Assemblagen zeichnen sich durch Überschreiten der Bild- und Rahmenkonzeption aus. Kristek schafft mit seinen Assemblagen eine Plattform, um einem streng begrenzten Raum entgehen oder über das Material bzw. andere Objekte hinausreichen zu können. Ebenso wie die übrigen Werke und Assemblagen in der Regel Bezeichnungen aus dem psychoanalytischen Wortschatz tragen, beinhalten sie jedoch auch verborgene archetypische Muster und Ideen. Kristeks Assemblagen sprechen für sich und sind an sich wahrhaftig. „Keinen Archetyp kann man auf eine einfache Formel reduzieren. Er ist ein Gefäß, das wir niemals zu entleeren, noch zu füllen vermögen (...)“³² Ähnlich vermag auch die Musik eine andersartige Botschaft zu tragen und verlangt ein besonderes Gehör. Musikinstrumente oder Saiten fügte er in einige Assemblagen ein, zum Beispiel *Auf der Müllgrube der Zeiten* (1994) und *Metastation der zurückgelassenen Töne* (1975–1976).³³ Sein größtes Kunstobjekt stellt ein im Jahre 1994 im Verlaufe des Happenings *Ein Karren voller Klänge*³⁴ auf dem Dach seines Malerateliers in Podhradí nad Dyjí (Freistein) installierter Klavierflügel dar.³⁵ Ähnlich wie andere postmoderne ausländische Künstler dekonstruierte und reinterpretierte Kristek künstlerisch mittels der Assemblagentechnik

31 Nicholas James – Marina Vaizy – James Cahill, *Damien Hirst: A Retrospective*, London 2012.

32 Karl Kerényi – Carl Gustav Jung, *Věda o mytologii*, Brno 1993, s. / S. 102.

33 Lubo Kristek: *Das dritte Auge der Fernverständigung. Třetí oko dálkového dorozumívání. Third Eye of Distance Communication*, Landsberg 2008.

34 Happening proběhl na zřícenině hradu Frejštejn v Podhradí nad Dyjí. / Das Happening fand in der Burgruine Freistein in Podhradí nad Dyjí statt.

35 Lubo Kristek: *Happeningová tvorba v Podjívě (1994–2013)*, Brno 2013.



Na smetišti časů,
Auf der Müllgrube der Zeiten,
1994,
asambláž / Assemblage,
250 x 130 x 30 cm.



Arachnológia adè, 2000, asambláž / Assemblage, 200 x 120 x 40 cm.

jiní postmoderní zahraniční umělci prostřednictvím techniky asambláže dekonstruoval a umělecky reinterpretoval postmoderní situaci člověka v „tekuté“ době globalizace. V asambláži *Arachnológia adè* (2000) Kristek navázal i na skříňky (mikrokosmy) amerického umělce Josepha Cornella (1903–1972), v asambláži *Postel* (1992) na anonymní figuríny amerického sochaře Edwarda Kienholze (1927–1994) nebo v asambláži *V předčasně klonovaném věku jedné planety* (2003) na italského umělce Michelangela Pistoletta (narozen 1933). Formu interaktivní asambláže Kristek představil v roce 2007, kdy ze sbírky mobilů vzniklo dílo *Requiem za mobilní telefony*.³⁶

Oheň jako výrazový prostředek užívala řada umělců v 50. a 60. letech 20. století. Někteří realizovali instalace a následně je dokumentovali fotografiemi nebo videozáznamy (Eduard Ovčáček nebo Zorka Ságlová), jiní ohněm kreslili (Yves Klein, Jiří Georg Dokoupil nebo Ladislav Novák), vytvářeli koláže (Eduard Ovčáček nebo Věra Janoušková) nebo jím propalovali sochy a objekty (Jan Koblasa nebo Eduard Ovčáček). Francouzský umělec Yves Klein malby a kresby „vpaloval“ do papírových kartonů otevřeným plamenem.³⁷ Oheň se stal aktivním médiem v díle německého malíře a sochaře Anselma Kiefera (narozen 1945), který jej považuje za symbol destrukce a zrození.³⁸ Kristek začal s ohněm experimentovat na přelomu 60. a 70. let, kdy dřevo modeloval plamenem a upravoval tak jeho specifickou strukturu. Jeho experimenty vyústily v dřevěných plastikách, které tak propaloval buď pouze jemně, anebo do hladka opaloval jejich povrch. Prostřednictvím plamene Kristek anuloval svůj vlastní umělecký rukopis. V dřevěné plastice *Duše* (1973) je

die postmoderne Situation des Menschen in der „flüssigen“ Zeit der Globalisierung. In der Assemblage *Arachnológia adè* (2000) knüpfte Kristek auch an die Schaukästchen (Mikrokosmen) des amerikanischen Künstlers Joseph Cornell (1903–1972) an, in der Assemblage *Das Bett* (1992) an die anonymen Modellpuppen des amerikanischen Bildhauers Edward Kienholz (1927–1994) oder in der Assemblage *Im vorzeitig geklonten Zeitalter eines Planeten* (2003) an den italienischen Künstler Michelangelo Pistoletto (geboren 1933). Die Form einer interaktiven Assemblage stellte Kristek im Jahre 2007 vor, wo aus einer Sammlung von Handys das Werk *Requiem für die Mobiltelefone*³⁶ entstand.

Das Feuer verwandte in den fünfziger und sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts eine Reihe von Künstlern als Ausdrucksmittel. Einige realisierten Installationen und dokumentierten sie hernach durch Photographien oder Videoaufzeichnungen (Eduard Ovčáček oder Zorka Ságlová), andere zeichneten mit dem Feuer (Yves Klein, Jiří Georg Dokoupil oder Ladislav Novák), schufen Collagen (Eduard Ovčáček oder Věra Janoušková) oder verwendeten das Feuer zum Durchbrennen von Plastiken und Objekten (Jan Koblasa oder Eduard Ovčáček). Der französische Künstler Yves Klein „brannte“ mit einer offenen Flamme Malereien und Zeichnungen in Pappkartons ein.³⁷ Das Feuer wurde zu einem aktiven Medium im Werk des deutschen Malers und Bildhauers Anselm Kiefer (geboren 1945), der es für ein Symbol der Destruktion und der Geburt hält.³⁸ Kristek begann Ende der sechziger, Anfang der siebziger Jahre mit Feuer zu experimentieren, als er Holz mit einer Flamme modellierte und auf diese Weise seine spezifische Struktur bearbeitete. Seine Experimente mündeten in Holzplastiken, die er auf diese Weise nur leicht ansengte oder deren Oberfläche er ganz glattbrannte. Vermittels einer Flamme annullierte Kristek seine eigene künstlerische Handschrift. In der Holzplastik *Die Seele* (1973) ist die Feinheit der angesengten Struktur bis hin zu Glanz und zugleich zu einer Farbigkeit und Lesbarkeit der Jahresringe gesteigert. Mit dem Feuer hat Kristek zwar sein Werk verletzt und destruiert – hat es in finstere Zeitlosigkeit geworfen, aber zugleich

³⁶ Lubo Kristek: *Das dritte Auge der Fernverständigung. Třetí oko dálkového dorozumívání. Third Eye of Distance Communication*, Landsberg 2008.

³⁷ Nicolas Charlet, Yves Klein, Paris 2000.

³⁸ Hans Dicksel, *Kunst als zweite Natur: Studien zum Naturverständnis in der modernen Kunst*, Berlin 2006.



*V předčasně klonovaném
věku jedné planety,
Im vorzeitig geklonten
Zeitalter eines Planeten,
2003,
asambláž / Assemblage,
250 x 150 x 100 cm.*



Postel / Das Bett, 1992, asambláž / Assemblage, 120 x 210 x 100 cm.



*Requiem za mobilní telefony,
Requiem für die Mobiltelephone,
2007,
disperze na plátně s divers.
materiály / Dispersion auf
Leinen mit divers. Materialien,
300 x 210 x 80 cm.*

jemnost opálené struktury vygradována až k lesku a současně barevnosti a čitelnosti letokruhů. Ohněm Kristek sice narušoval a destruktoval své dílo – uvrhl jej do temného bezčasí, ale zároveň dokázal akcentovat jeho novou dimenzi. Po vzoru Mayů nepovažuje podobu svého díla za konečnou a jedinou. Svět i dílo musí být zničeno, aby se mohlo znovu a opakovaně zrodit.

Kristek se ve své tvorbě zaměřil i na nahé ženské tělo, které vnímal a prezentoval jako umělecký nástroj a prostředek k akci. Aktualizoval tvůrčí postup francouzského umělce Yvese Kleina (1928–1962), jenž v roce 1958 začal používat nahé ženské tělo místo štětce. Později začal Klein metodu malby doplňovat o performance za zvuku hudby.³⁹ První náznak bodypaintingu lze u Kristka zaznamenat v akci *Rozloučení Lubo Kristka se Salvadorem Dalím* realizované v roce 1989 v německém Kemptenu. Kristek na břicho nahé modelky napsal Adé Dalí jako uměleckou formu vyjádření pocty svému vzoru a učiteli, španělskému malíři Salvadoru Dalí (1904–1989). V roce 1995 následovala v Landsbergu bodypaintingová akce *Ukřižování Sibylly*⁴⁰. Kristek nahé tělo – živý štětec, potřel barvami a otiskl na připravené plátno. V nazírání na ženské tělo Kristek navázal na silně expresivní barokizující varianty ukřižovaného ženského aktu. Tento motiv ve svém díle rozpracoval již belgický malíř Félicien Rops (1833–1898)⁴¹, český fotograf František Drtikol (1883–1961)⁴² nebo italský umělec Maurizio Cattelan (narozen 1960)⁴³. Kristek ukřižovanou ženu zobrazil v roce 1996 na plátně *První fáze zrodu erotiky z neznámého bodláku vycházející*.⁴⁴ Krása a půvab ženského těla

vermochte er seine neue Dimension zu akzentuieren. Nach dem Vorbild der Mayas erachtet er die Gestalt seines Werkes nicht als endgültige und einzige. Welt und Werk müssen vernichtet werden, um wieder und wieder geboren zu werden.

Kristek konzentrierte sich in seinem Schaffen auch auf den nackten weiblichen Körper, den er als künstlerisches Instrument und Mittel zur Aktion wahrnahm und präsentierte. Er aktualisierte das schöpferische Vorgehen des französischen Künstlers Yves Klein (1928–1962), der im Jahre 1958 den nackten weiblichen Körper statt eines Pinsels zu verwenden begann. Später begann Klein die Malmethode um Performances mit Musik zu erweitern.³⁹ Eine erste Andeutung von Bodypainting findet man bei Kristek in der Aktion *Lubo Kristeks Abschied von Salvador Dalí*, die im Jahre 1989 im deutschen Kempten realisiert worden war. Kristek schrieb auf den Bauch eines nackten Modells Adé Dalí als künstlerische Form, seinem Vorbild und Lehrer, dem spanischen Maler Salvador Dalí (1904–1989) zu huldigen. Im Jahre 1995 folgte in Landsberg die Bodypaintingaktion *Die Kreuzigung der Sibylle*⁴⁰. Kristek bestrich einen nackten Körper – einen lebendigen Pinsel – mit Farben und bedruckte damit eine vorbereitete Leinwand. In seiner Anschauung des weiblichen Körpers knüpfte Kristek an äußerst expressive barockisierende Varianten des gekreuzigten weiblichen Aktes an. Dieses Motiv hatten in ihren Werken bereits der belgische Maler Félicien Rops (1833–1898)⁴¹, der tschechische Photograph František Drtikol (1883–1961)⁴² oder der italienische Künstler Maurizio Cattelan (geboren 1960)⁴³ entwickelt. Kristek stellte eine gekreuzigte Frau im Jahre 1996 auf der Leinwand mit dem Titel *Erste Geburtsphase der Erotik aus der unbekannten Distelpflanze kommend*⁴⁴ dar. Die Schönheit und der Reiz des weiblichen Körpers verdeckten und ersetzten das Motiv des Gekreuzigten Christus. Zu einer Verbindung der Gekreuzigten und des Gekreuzigten kam

³⁹ Nicolas Charlet, *Yves Klein*, Paris 2000.

⁴⁰ K bodypaintingu se Kristek vrátil ještě v asambláži *Časově permanentní hudební ukřižování ženy* (1995). / Zu Bodypainting kehrte Kristek auch noch in der Assemblage *Die Zeit-permanente musikalische Kreuzigung der Frau* (1995) zurück.

⁴¹ Kresba *Pokušení svatého Antonína* (1878). / Zeichnung: Die Versuchung des heiligen Antonius (1878).

⁴² Fotografie *Ukřižovaná žena* (1914). / Photographie: *Die gekreuzigte Frau* (1914).

⁴³ Instalace *Ukřižovaná žena* (2008). / Installation: *Die gekreuzigte Frau* (2008).

⁴⁴ Viz Obrazová příloha, s. 153. / Siehe die Bildbeilage, S. 153.

zastínily a nahradily motiv Ukřižovaného Krista. Spojení Ukřižované i Ukřižovaného nastalo v happeningu *Početí časem aneb Sarkofág snů*^{45, 46} Podobně Kristek uplatnil i motiv ženy ležící pod křížem a oděné jako baletka na plátně *Na okraji frivolní společnosti* (2002), která je variací a persiflází na kající se Marii Magdalénu. Kristus je však na kříži nahrazen zdeformovaným hudebním nástrojem.⁴⁷ Na mnoha Kristkových plátnech vyzrála expresivně zpracovaná forma symbolismu, v níž je důraz kladen na každý prvek kompozice. Nic zde nevystupuje náhodně a vše podléhá skrytým obsahům. Uměleckým dílem vyjadřuje vnitřní psychické stavy a stupňuje jejich výraz barevnou a tvarovou nadsázkou nebo deformací.

Za ústřední motiv Kristkova díla lze označit baletku a tanečnici, oddávající se pohybu. Pravděpodobně tato forma dynamičnosti posunula i Kristkovo dílo směrem od výtvarné tvorby k happenings, kterými se postava baletky také prolíná. Baletku a tanečnici Kristek zachytil na plátněch *Biliár o život a balerína* (1987), ... *a také labutě letěly pryč* (1989) nebo *Větrné námluvy v ptačím prostoru* (2002).⁴⁸ Jejich pohyby lze charakterizovat jako dlouhé živoucí stuhy, jimiž probíhají rychlé vlny. Baletky se otáčejí, proměňují nebo vznášejí. Kristek zde navázal na motiv dynamických tanečnic francouzského malíře Edgara Degase (1834–1917), jenž zachycoval ladné siluety baletek a tanečnic v okamžicích vyčerpanosti i odpočinku, vypětí a námahy. Poutal ho pohyb, pohyb nacvičený přísnou a tvrdou drezúrou.⁴⁹ „*Pohyby tanečnic, jakkoliv rozmanité, se řídí přesným řádem, jsou pohybem v konstantních schématech.*“⁵⁰ Kristkovy baletky rezonují s ideálem

es in dem Happening *Empfängnis durch die Zeit oder Sarkophag der Träume*^{45, 46} In ähnlicher Weise verwandte Kristek auch das Motiv einer unter einem Kreuz liegenden und wie die Ballerina auf der Leinwand *Am Rande der frivolen Gesellschaft* (2002) gekleideten Frau, die eine Variation und Persiflage auf die Buße tuende Maria Magdalena ist. Christus ist allerdings am Kreuz durch ein deformiertes Musikinstrument ersetzt worden.⁴⁷ Auf vielen Leinwänden Kristeks reifte eine expressiv verarbeitete Form des Symbolismus heran, in welcher jedes Element der Komposition betont wird. Nichts tritt hier zufällig auf und alles unterliegt den verborgenen Inhalten. Mit dem Kunstwerk drückt er innere psychische Zustände aus und steigert deren Ausdruck durch Übertreibung der Farben und Formen oder durch Deformation.

Als ein zentrales Motiv in Kristeks Werk lässt sich die sich der Bewegung hingebende Ballerina und Tänzerin bezeichnen. Wahrscheinlich hat diese Form der Dynamik auch Kristeks Werk vom bildnerischen Schaffen hin zu Happenings verschoben, wo die Figur der Ballerina ebenfalls immer wieder auftaucht. Eine Ballerina und Tänzerin hielt Kristek auf den Leinwänden *Billiardspiel um das Leben und die Ballerina* (1987), ... *und auch die Schwäne flogen weg* (1989) oder *Die windige Brautwerbung in dem Vogelraum* (2002) fest.⁴⁸ Deren Bewegungen lassen sich als lange lebendige Bänder, die von raschen Wellen durchlaufen werden, beschreiben. Die Ballerinen drehen sich, verwandeln sich oder schweben. Kristek knüpfte hier an das Motiv der dynamischen Tänzerinnen des französischen Malers Edgar Degas (1834–1917) an, der die anmutigen Silhouetten von Ballerinen und Tänzerinnen im Augenblick der Erschöpfung und des Ausruhens, der Anspannung und Anstrengung festhielt. Es fesselte ihn die Bewegung, die durch strenge und harte Dressur eingeübte Bewegung.⁴⁹ „*Die Bewegungen der Tänzerinnen, wie vielfältig sie auch seien, richten sich nach einer genauen Ordnung, sind Bewegung in konstanten Schemata.*“⁵⁰ Kristeks Ballerinen resonieren mit dem Ideal einer dynamischen Beweglichkeit und Bewegung. Für seine Ballerinen

45 Happening proběhl roku 2001 v Podhradí nad Dyjí. / Das Happening fand 2001 in Podhradí nad Dyjí statt.

46 Lubo Kristek: *Happeningová tvorba v Podýjí (1994–2013)*, Brno 2013.

47 Zámeček Lubo. *Výběr ze sbírky Zámečku Lubo napříč časem: kombinovaná technika a olejomalby*, Brno 2010.

48 Zámeček Lubo. *Výběr ze sbírky Zámečku Lubo napříč časem: kombinovaná technika a olejomalby*, Brno 2010.

49 Jacques Lassaigue – Fiorella Minervinová, *Degas*, Praha 1985.

50 Paul Valéry, *Degas: tanec a kresba*, Praha 1998, s. / S. 44–45.

dynamické hybnosti a pohybu. Pro jeho baletky neexistuje podlaha ani prkna, jen prostředí, které se přizpůsobuje a současně stává světem nepřetržité metamorfózy. Ani v jejich tělech není nic stabilního nebo tuhého, žádné kosti ani klouby, které lze rozpoznat. Podobně jako Degas i Kristek vyhledává inspiraci v řecké a římské mytologii. „Na otázku, co ho přivedlo k zájmu o balet, Degas odpověděl, že tu objevil oživené pohyby Řeků.“⁵¹ Kristkova tanečnice však postupně nabývá podoby řeckých a římských mytologických bytostí, například manželky krétského krále Mínóa Pásifaé na plátně *Pásifaé okem dnešní doby a průměrný sodomizující okamžik* (1994)⁵². Kristek se zaměřil i na bohyni Venuši a variaci jejího zrození na plátně *Kosmo-laktické souvislosti mezi zaniklým světem Atlantis, vzácnou kapalinou z posvátné mušle a mou vštkyní – Violou Laluleilou* (1994)⁵³. Moderní a nový typ Venuše Kristek představil v díle *Večerní toaleta tanečnice* (1991)⁵⁴. Ženu zachytil stojící v lavoru s vodou – novodobé lastuře. Ženské tělo natočil hýžděmi, čímž dosáhl změny v úhlu pohledu, neboť ňadra, břicho a slabiny jsou divákovi skryty. Také svět divadla a jeho postavy transponoval do podoby bohýň nebo polobohýň. Nymfy, sirény nebo najády jsou usazeny na břehu na Kristkově plátně *Dvě klaunky* (1987)⁵⁵, evokujícím dílo českého malíře Beneše Knüpfera (1844–1910).⁵⁶

Řemeslná dovednost Kristka se nejvíce prosazuje v kovových plastikách, v nichž uplatňuje dokonalé zvládnutou techniku německého umělce Maxe Doernera (1870–1939). Kristek na způsob středověkého umělce a řemeslníka sochy osobně svařuje, brousí i tesá. Jeho volné sochy

existieren weder Fußboden noch Bretter, nur die Umgebung, die sich anpaßt und zugleich zu einer Welt unaufhörlicher Metamorphose wird. Auch in ihren Leibern gibt es nichts Stabiles oder Steifes, weder Knochen noch Gelenke, die sich identifizieren ließen. Ähnlich wie Degas sucht auch Kristek Inspiration in der griechischen und römischen Mythologie. „Auf die Frage, was ihn am Ballett Interesse finden ließ, hatte Degas geantwortet, er habe hier die zum Leben erweckten Bewegungen der Griechen entdeckt.“⁵¹ Kristeks Tänzerin aber nimmt schrittweise die Gestalt griechischer und römischer mythologischer Wesen an, zum Beispiel der Gattin des krethischen Königs Minos Pasiphae auf der Leinwand *Pasiphaë im Auge der jetzigen Zeiten und der mittelmäßig sodomisierende Augenblick* (1994)⁵². Kristek richtete seine Aufmerksamkeit auch auf die Göttin Venus und Variationen ihrer Geburt, dies auf der Leinwand *Die kosmo-laktischen Zusammenhänge zwischen der verschwundenen Stadt Atlantis, der kostbaren Flüssigkeit aus der heiligen Muschel und meiner Wahrsagerin – Viola Laluleila* (1994)⁵³. Einen modernen und neuen Venustyp stellte Kristek in dem Werk *Abendtoilette der Tänzerin* (1991)⁵⁴ vor. Er hielt eine Frau in einem mit Wasser gefüllten Lavoir – einer neuzeitlichen Muschel fest. Den weiblichen Körper wandte er mit dem Gesäß dem Betrachter zu, wodurch er eine Veränderung des Blickwinkels erreichte, denn ihr Busen, der Bauch und die Weichteile bleiben dem Betrachter verborgen. Auch die Theaterwelt und ihre Figuren transponierte Kristek in die Gestalt von Göttinnen und Halbgöttinnen. Nymphen, Sirenen oder Najaden werden auf Kristeks das Werk des tschechischen Malers Beneš Knüpfer (1844–1910) evozierender Leinwand *Die zwei Clowninnen* (1987)⁵⁵ an einem Ufer angesiedelt.⁵⁶

Die handwerkliche Fertigkeit Kristeks findet ihren Niederschlag am meisten in den Metallplastiken, in denen er die perfekt beherrschte Technik des deutschen Künstlers Max Doerner (1870–1939) zur Anwendung bringt. Kristek schweißt, schleift und meißelt in der Art und Weise eines mittelalterlichen Künstlers

51 Jacques Lassaigue – Fiorella Minervinová, *Degas*, Praha 1985, s. / S. 98.

52 Viz Obrazová příloha, s. 156. / Siehe die Bildbeilage, S. 156.

53 Viz Obrazová příloha, s. 157. / Siehe die Bildbeilage, S. 157.

54 Viz Obrazová příloha, s. 158. / Siehe die Bildbeilage, S. 158.

55 Zámeček Lubo. Výběr ze sbírky Záměku Lubo napříč časem: kombinovaná technika a olejomalby, Brno 2010.

56 Roman Prah, „Náš“ malíř Knüpfer. Moře jako umění nebo kýč?, *Dějiny a současnost* 29, 2007, s. / S. 40–43.

jsou v mnoha aspektech surrealistickou paralelou obrazovým plátnům českého malíře Mikuláše Medka (1926–1974), německého malíře Maxe Ernsta (1891–1976) a španělského malíře Salvadora Dalího. To dokládají zejména Kristkovy kovové plastiky *Pomník pro pět smyslů* (1991) nebo *Strom větrné harfy* (1992). Kristek ve snových a fantazijních motivech staví tvůrčí aspekt freudovského světa nevědomí a konkrétní iracionality⁵⁷ do přímé opozice vůči světu jednostranně racionálnímu, navyklému a konvenčnímu. Kristek naplňuje i základní princip surrealismu – princip samovolného vzniku tvaru z chaosu, v němž naslouchá podnětům spojujícím člověka s přírodou. Kristek otevírá brány mentálním i přírodním hlubinným zdrojům.⁵⁸ V jeho umělecké tvorbě vystupuje jakási nevypočitatelnost a seismická aktivita, která mu umožňuje uniknout z kontrolovaného prostoru. Kristek následuje myšlenku souborného uměleckého díla, tzv. Gesamtkunstwerk. Jeho dílo spojuje všechny umělecké druhy v jeden celek, jenž vrcholí v Zámečku Lubo v Podhradí nad Dyjí – v *Kristkově údolí božské pomíjivosti tónu*, kde se usadil po návratu z emigrace po roce 1989 a věnuje se zde umělecké činnosti až do současnosti.

und Handwerkers persönlich die Plastiken. Seine freien Plastiken stellen in vielerlei Hinsicht eine surrealistische Parallele zu den Bildleinwänden des tschechischen Malers Mikuláš Medek (1926–1974), des deutschen Malers Max Ernst (1891–1976) und des spanischen Malers Salvador Dalí dar. Dies belegen namentlich Kristeks Metallplastiken *Denkmal für die fünf Sinne* (1991) oder *Der Windharfenbaum* (1992). Kristek stellt in Traum- und Phantasie-motiven den schöpferischen Aspekt der Freudschen Welt des Unbewußten und konkreter Irrationalität⁵⁷ in direkten Gegensatz zu einer einseitig rationalen gewohnten und konventionellen Welt. Kristek erfüllt auch das Grundprinzip des Surrealismus – das Prinzip der spontanen Entstehung der Form aus dem Chaos, in dem er Impulsen lauscht, die den Menschen mit der Natur verbinden. Kristek öffnet tief liegenden mentalen und natürlichen Quellen Tür und Tor.⁵⁸ In seinem künstlerischen Schaffen tritt eine gewisse Unberechenbarkeit und seismographische Aktivität zutage, die es ihm ermöglicht, dem kontrollierten Raum zu entrinnen. Kristek folgt der Idee des sogenannten Gesamtkunstwerks. Sein Werk verknüpft alle Kunstarten zu einem Ganzen, das im Schloßchen Lubo in Podhradí nad Dyjí in *Kristeks Tal der göttlichen Vergänglichkeit des Tones*, wo er sich nach der Rückkehr aus der Emigration nach 1989 niedergelassen hat und sich bis heute hier seiner künstlerischen Tätigkeit widmet, kulminiert.

57 Konkrétní iracionalita je mechanismus zasahující do reálných významových vazeb mezi předměty a podněty za účelem odhalení nevědomých iracionálních souvislostí ve vnímání těchto vztahů, které běžně nevnímáme kvůli cenzuře vědomí. / Konkrete Irrationalität ist ein Mechanismus, der in die realen Bedeutungsbindungen zwischen den Gegenständen und Impulsen zum Zwecke der Aufdeckung unbewußter irrationaler Zusammenhänge in der Wahrnehmung dieser Beziehungen eingreift, die wir üblicherweise aufgrund der Bewußtseinszensur nicht wahrnehmen.

58 František Dryje, *Surrealismus není umění*, Praha 2005.



*Pomník pro pět smyslů,
Denkmal für die fünf Sinne,
1991,
kovová plastika / Metallplastik,
výška / Höhe: 450 cm.
Neues Stadtmuseum
Landsberg am Lech.*