

bytí v tomto velkoryse nastíněném kontextu.¹⁴ Budiž nám dovoleno citovat — v závěru naší vzpomínkové stati — za mnoho jiných aspoň jedno místo textu, působivé jak svým nábojem sensuality, tak i svou formulační sevřeností a lapidárností, typickou pro Richterovy pozdní texty: „I když názvosloví vod a kopců o tom nevypráví, měla nepochybně i obděláná kulturní půda Olomoucka své demony. Nejznámějším slovanským poledním démonem... byla polednice, zároveň démon časový, polední. Představa polednice vznikla asi ze zážitku mrtvého ticha v polích za žhavého poledne, zvláště před bouří, kdy drobné větrné víry zdvihají prach a hned zanikají, kdy nad obilím se tetelí vzduch a bělavá obloha duní žárem. Osamocenosť člověka v této situaci se projevuje personifikací.“¹⁵

Ivo Krsek

SOCHAŘ NUNZIO DI STEFANO

Jak jsem uvedl na jiném místě, Nunzio Di Stefano patří dnes již k nejvýznamnějším osobnostem italského postmoderního umění. Je vůdčí postavou druhé italské skupiny, která se nazývá Nová římská škola (La scuola nuova romana) a na veřejnost vystoupila teprve v roce 1984 na společné výstavě nazvané „Extemporanea“, Galleria L'Attico, Roma, v budově na via degli Ausoni, ve které mají její členové své ateliéry. Kromě Nunzia Di Stefano skupinu tvoří malíři Bruno Ceccobelli, Gianni Dossi, Giuseppe Gallo, Tirelli, Pizzicannella a Domenico Bianchi. Daleko více pronikla do světového povědomí skupina La transavanguardia Italiana — Enzo Cucchi, Francesco Clemente, Sandro Chia, Mimmo Paladino a další —, kterou objevil již koncem sedmdesátých let západoněmecký galerista Paul Maenz, který vystavoval jejich obrazy už roku 1978 v Kolíně nad Rýnem; 1979 se objevily na výstavě „Europa 79“ a 1980 v basilejské Kunsthalle, v Essenu, Amsterdamu a na benátském Bienále. 1980 o nich napsal a v Miláně vydal knihu Achille Bonito Oliva. Reklama a popularita v denním tisku i v odborných časopisech zachytila

¹⁴ Zvláště tyto partie Richterovy knihy o rané středověké Olomouci obráží jeho zaujetí filosofickou antropologií a zejména pokročilou fází fenomenologické filosofie (Z. K u d ě l k a 1990, 58). — I když některé výsledky Richterových analýz jsou dnes už pochopitelně překonány, jeho kniha dodnes neztratila pečeť své jedinečnosti ani svou podnětnost nejen pro speciální výzkum Olomouce, ale pro mediivistický výzkum vůbec. Připomeňme tu nedávný počín olomouckého historika Pavla Michny, který celé čtvrtstoletí po jejím publikování neváhal k ní pořídit obsáhlý rejstřík (P. M i c h n a, Václav Richter, *Raněstředověká Olomouc, stavební dějiny města. Rejstřík*. Brno 1988). V pietním úvodu uvedl mimo jiné: „S obdivem totiž zjišťujeme nesmírně široce koncipovanou základnu vytvořenou autorem pro zkoumání poměrně úzkého tematu počátků a geneze města nad Moravou. Někdy až nostalgicky sledujeme neobyčejnou hloubku a mnohostrannost přístupu k jednotlivým otázkám, z jejichž řešení vyrůstá před našimi zraky skutečný systém“ (s. 7).

¹⁵ Autor této stati má v živé paměti chvíli, kdy profesor Richter na jedné z cest za památkami románské architektury vzpomínal na svůj vyznavačský vztah k přírodě v době svého mládí. Vzpomínal na tento soulad, kdy „s přírodou přímo dýchal“, jako na ztracenou pevninu. Jeho texty jsou však důkazem, že tato složka z jeho myšlení a citění nikdy nevyprchala. Velmi působivě postihl badatelskou i lidskou otevřenost a šíři svého zesnulého kolegy a přítele, skrytou pro mnohé pod maskou zdánlivé suchosti a uzavřenosti, ve svém smutečním proslovu v Brně 14. dubna 1970 profesor Albert K u t a l (SPFFBU, F 14—15, 1970—1971, s. 9—10).

především italskou transavantgardu, která, jak se zdá, měla také jednodušší program i více výrazných osobností. Nová římská škola nepronikla tak jednoznačně na rozhodující světové trhy s uměním jako právě La transanguardia Italiana. Nunzio se sice zúčastnil XLII Esposizione internazionale d'Arte — La Biennale di Venezia, kde obdržel cenu pro nejmladší umělce nebo v roce 1989 od něho odkoupila galerie ve Frankfurtu nad Mohanem velký reliéf, složený z padesáti kusů dřev, a to po výstavě nazvané „Prospect 89“, Frankfurter Kunstverein Schirn, Kunsthalle, měl svá díla v Paříži i v New Yorku, ve Vídni nebo v Sydney, ale první vlnu zájmu o postmodernu nezachytil. Nunzio Di Stefano a jeho souputníci se také nepovažují za jednotnou skupinu, jsou přáteli, vystavují spolu, diskutují, ale každý se ubírá vlastní cestou. Společný je jim toliko generační zájem o uznání a úspěch. Podle časopisu Art, kde se o nich objevila první zmínka, kterou jsem zachytil, nevyprávějí žádné příběhy jako členové italské transavantgardy, navracejí se však ještě dále do minulosti, až k archaickým dobám. Zdá se, že tyto návraty se velmi jasně projevují právě v Nunziiově díle.

Nunzio Di Stefano, kterého jsem poznal při svém studijním pobytu v Římě v roce 1990 z celé skupiny nejlíže, se narodil v Abruzzu v roce 1954, vystudoval, žije a pracuje v Římě. Samostatně vystavoval od roku 1981 pod názvem „Nunzio Di Stefano“, Spatia, Bolzano, poté v roce 1982 na kolektivní výstavě „Lapsus“, Galleria La Salita, Roma a pak až na vzpomínané výstavě celé skupiny nové římské školy na via degli Ausoni v Římě roku 1984. Od té doby vystavuje již pravidelně každý rok.

Nunziovo dílo se zpočátku odvíjelo z tehdy běžných modernistických postupů. Své sochy, které věšel na zeď jako obrazy, vyráběl ze sádry, koloroval je akvarelem nebo na ně šplíchal barvu, aby potlačil sochařský tvar. Přitom usiloval o jejich dvojitou plasticitu — sochařskou a malířskou. Šlo tedy o jakési hybridy bez zvláštních významů. Počátkem 80. let si však uvědomil bezvýchodnost konceptualismu a společně s ostatními členy skupiny začal objevovat zapomenuté staré techniky, které mu měly umožnit odvrhnout improvizaci a nahradit ji perfektností řemesla, které zaručovalo opět trvanlivost a dokončenost uměleckého díla. Nunzio Di Stefano, na rozdíl od konceptualistů, pro které byla rozhodující idea a proces, akce, klade důraz na tvůrčí čin nebo podnět, na který často čeká a pro který si vytváří sám podmínky. Už v tom můžeme spatřovat návrat k osvědčeným tradičním postupům. Přitom se umělec považuje za syna své doby a je přesvědčen, že žádné, ani jeho umělecké dílo nemůže být „postmoderní“ v absolutním slova smyslu. Pronikají do něho moderní postupy a technologie. Žádný návrat nemůže být úplný, jako nelze dvakrát vstoupit do téže řeky. Nunzio Di Stefano používá při své práci všech dostupných technických vymožeností — elektrických fréz, vrtaček, moderních plynových „letlamp“ na opalování dřeva, rozpouštění a leštění olova.

Nunzio Di Stefano patří patrně k těm postmodernistům, kteří se naprosto důsledně vracejí k prastarým materiálům. Používá protikladných prvků dřeva a olova, které zpracovává ohněm, a to, co zůstane po pálení, je již definitivním, hotovým a tedy i trvalým artefaktem. Proto používá výhradně kvalitní tvrdé dřevo, kterému dává archetypické tvary. Spojuje s ním černou barvu, která patří ke staleté středomošské tradici. Ovšem také olovo k ní patří. Je to italský kov, který je pocítován jako saturnovský princip, na jehož pozadí matně probleskuje nebezpečí otravy olovem. Je ctěn ovšem též jako nebezpečně amorfní kov, pro svou nadměrnou schopnost plasticity a pro svou skromnou matnou světelnost. Plamen oba protiklady smířuje — proměňuje je v okamžik očekávání, podobný tomu, k jakému docházelo kdysi při alchymistické transformaci olova ve zlato. Ze zářivého plamene zůstává světélkující a vibrující, avšak tlumený svit. Opálené dřevo rovněž světélkuje temnými odlesky. Je matné a spolu s olovem vytváří zvláštní barevné akordy, které povstaly z ohně, bez dalších pomocných praktík, bez kolorování, šplíhání nebo voskování a lakování. Ona zvláštní „solarita“ je přítomná ve všech Nunziiových dílech ze dřeva a olova, ať už je to *Podobizna (Ritratto)* nebo *Čas (Tempo)*, ale i *Capriccio a Touha (Frenesia)* (1989). Světélkující akordy najdeme ovšem i na opáleném dřevěném reliéfu, vsazeném do železného plátu, *Mrazení (Brivido)*, nebo na bílé dřevěné stěle nazvané *Cineseria* (1990). Nunzio nyní nanesl pastelem tmavě modrou

rozstříknutou barvu na černé dřevo a v podobě kaligrafického náčrtu na bílý podklad stély. Tím vyvolal nečekaně zářící barevný efekt. Solarita však vyznačuje i z četných kreseb uhlím, na kterých bodá do očí plocha zdrsněného papíru. Kresby, ač jsou podstatně ve všech ohledech dvojdimenzionální, dostávají sílu skulptur, skulpturální nebo spíše reliéfní prostorovosti.

Přísné dvojdimenzionální jsou i dvě rozměrné kompozice, ploché stěny z opalovaného dřeva — *Pýcha (Orgoglio)* a *Podvod (Inganno)* — obložené tenkými olověnými destičkami, které jsou v podobě jemných plátů nalepeny na velké dřevěné desky nebo vyplňují mezery (intervaly) mezi dvěma jejich plochami. Olovo, modelované nejmodernějšími nástroji, dovoluje při naprosté plošnosti sugerovat dojem až extrémní plasticity, a to prostřednictvím světelných reflexů vyvolávajících tonální variabilitu. Nunziovo dílo upoutává mimořádný zájem ve světě právě pro toto spojení a zcela originální zpracování dřeva a olova.

Jak bylo už naznačeno v předchozím odstavci, Nunziovy dřevorezby bývají často zahrnovány pod pojmem „váhavá“ nebo „váhající skulptura“, a to právě pro svoji plošnost. Z jeho uměleckých počátků mu zůstala zachována záliba ve skulpturách zavěšovaných na zeď, a proto zbavených objemovosti, ve skulpturách alespoň postavených před zeď nebo o zeď opřených. Plošná jsou rozměrná díla *Zapomnění (Oblio)*, *Přesýpací hodiny (Clessidra)*, *Pirueta, Chvění (Tremore)* i drobnější reliéfy *Touha (Frenesia)*, *Myrta (Mirto)* (1989). Jsou to však precízní řezbářské výkony, které pracující s plošnými propadlinami, výstupky a výčnělky, jež samy o sobě se staly již nositeli reliéfní plasticity. Vedle toho nalezneme v umělcově úsilí i pokusení trojrozměrnosti. Například masivní konstrukci *Vyprahlost (Torrida)* tvoří vertikální, neopracované, pouze opálené a místy vyhlazené desky, připomínající oplacení nebo paraván. Černá na ní je velmi rozmanitá, podle intenzity opalování lesklá nebo matná, až sametově hebká na méně opracovaných místech, takže připomíná jakousi živočišnost, zároveň však i anorganičnost. Jako by se jednalo o konstrukci, která tvoří ochranný val, skryš nebo vodní předěl, hráz, jez. Do půlkruhu je sestavena z vertikálně řezaných plochých dřev, spojených šnekovitě a horizontálně běžícím pásem také skulptura *Pokušení (Tentazione)*, 1990, která reprezentuje, podobně jako *Torrida*, jakési zábradlí, za které není snadné proniknout. Navíc však při obcházení této řezby zahlédneme mezi vertikálami dřev mezery, kterými pronikne vždy pruh světla, a to podobně jako když sluneční paprsek rozptyluje hustotu a neprůchodnost lesa. Toto rozevření je však zdánlivé a nabízí nám ho pouze světlo samo. Kompozice se jím narušuje, rozevirá, ukazuje však jen prázdnotu pozadí, za kterým tušíme neurčitost a cizotu dále. Pasivní frontalita, která očividně brání jakémukoliv průchodu, je budována na liniích a stoupajících vertikálách. Středění hran i pruhů světla modifikuje prostory i objemy a zdánlivá stálost se proměňuje v pohyb.

Dřevo opracované a hloubené „ručně“ se náhle stává médiem umělcovy fantazie, myšlenky, citu. Vyhýbá se oněm „primárním skulpturám“ a jiným minimalistickým dílům, v nichž se již přímá účast člověka vytrácela. Velký smysl a cíl jeho díla však není v celkové jednotě materiálu, ale v duchovní jednotě. Nunzio Di Stefano usiluje svým dílem o zapojení do naší technické civilizace, přičemž je schopen obnovit pouto s přírodou, která ho obklopuje. Zároveň však svým dílem reflektuje velkou, až mýtickou starobylost světa.

Jaroslav Sedlář

ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE V MNICHOVĚ

Centrální ústav dějin umění je situován v jedné z obou velkých neoklasicistních budov, které před druhou světovou válkou dotvořily pseudoantickou zástavbu 19. století v prostoru „Königsplatz“. Budova byla vyprojektována a realizována ve 30. letech pod přímou patronací A. Hitlera („Führerbau“, „Hitler-Residenz“) jako