

GALERIE MODERNÍHO UMĚNÍ V ROUDNICI NAD LABEM
GALERIE ARS, BRNO

2005

© Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem, 2005

ISBN 80-85053-52-7

Proces poznání není jen náplní filosofie a psychologie; participují na něm další obory a každý z nich může přinést zásadní důkaz. Úkon poznání probíhá v čase, a proto je tento terén stále otevřený. Nejedná se o vrozenou vlastnost, která by pomohla správně určovat, zařazovat a hodnotit jevy světa; každý jedinec musí začínat od začátku. Střetává se v něm subjektivní realita s objektivní, přičemž subjekt může být východiskem sám sobě. Pro poznání není stanoven exaktní vzor, který by určil, jak nalézt správnou metodu přístupu ke skutečnosti, ale nabízejí se pomůcky, které slouží jako ukazatelé východiska z labyrintu chaosu. Pomocníkem je intelektuální vybavenost, i když způsob poznání je velmi rozdílný, takže lze k cíli dospět odlišnými prostředky – od vědeckého zkoumání, s využitím logického, deduktivního, induktivního a empirického aparátu, přes smyslové, emocionální, či intuitivní uchopení až k mystickému vytržení. Přitom je nepochybné, že k hlubokému proniknutí k tomu, co je nejvlastnější bytí každé věci, je možné dojít i prostými způsoby, pokud se jedná o čistý pohled, postavený na zjevené pravdě. Různými metodami se lze dostat dno, přestože se jedná o křehký terén, protože nakonec nikdy nelze zakusit slast, jakou prožije horolezec, když stane na vrcholku Mount Everestu a ví, že bezesbytku dosáhl svého cíle a má jistotu, že k němu již nikdy nelze nic přidat. Antoine de Saint Exupéry vidí tuto situaci pohledem básníka a poznamenává „Správně vidíme jen srdcem, co je důležité je očím neviditelné.“

Poznávat je bolestné, namáhavé, omylné a matoucí, protože objevovat to, co není zjevné a ukrývá se v mlhách neznáma, přináší mnoho obtíží. Navíc se mnoho věcí nejeví jednoznačně, a proto myšlení mnohdy selhává i tam, kde se jedná o skutečnosti zřejmé, a tím více o ty, které jsou nepostižitelné.

I umění je druhem poznání, přestože jeho hlavním úkolem je zprostředkování krásy, ale právě krása otevírá jednu z bran poznání. Do procesu vznikání díla je zakódován celý soubor přísad, nejen vše, co o ztvárňovaném objektu autor ví, co se pokouší vyjádřit, ale i to, co tuší a představuje si, co je ukryto v jeho podvědomí a čeká na probuzení. Často i to, co jej přesahuje a přichází k němu jako dar. Všechny tyto předpoklady jsou sublimovány do jednotného řádu, v němž jsou, jako v zemském průřezu, uloženy různé vrstvy, které tvoří jeho charakter. Venkovní strana na ně poukazuje jen nedokonale, protože o skutečném stavu hovoří to, co je skryto níž; úplnost lze zaznamenat z celku. Zpětnou vazbou potom působí na ty, kteří se s dílem setkávají, a kteří mohou právě jeho pomocí odkrývat věci, které by jim zůstaly skryté.

Malíře, kreslíře, grafika, tvůrce instalací a objektů Petra Veselého nezajímá, jak se svět jeví těm, kdo se na něj dívají jen očima, nesledují jej vnitřním zrakem a je jim lhostejné, co tvoří jeho pravou podobu. Nejde mu ale ani o to, aby hledal v sobě jeho skutečnou tvář, protože se nechce do svého výtvoru vcíťovat ani psychologizovat. Jeho účast spočívá v niterném uchopení. Položil si zdánlivě jednoduchý úkol, protože chce pouze poznat, jak věci skutečně jsou a čím jsou. Nikoli ze svého povrchu, ale ze své podstaty a ze svého prazákladu. „Jen vnitřní příbuznost s věcmi a vnitřní puzeň k nim, může nám zjevit jejich vlastní podstatu a jejich duchovní obsah.“ (Dominik Pecka)

Vychází z toho, co je jemu nejvíce vlastní a nejbližší, co zná vskutku dobře a kde si může být jist úsudkem, aby byl schopen postihnout fundamentální princip toho, na co upřel pozornost „neboť, když se člověk po dvacet, třicet i padesát let dívá na tutéž stěnu, pak posléze se mu vyjeví dějiny té stěny, a nejen té jedné, ale všech stěn světa, a když se dívá třicet čtyřicet let na jeden strom, pak je svědkem nejen dějin toho ořešáku, ale všech ořešáků a ovocných stromů světa, a tak se v něm ustálí hladina duchovního dechu a tak se mu vytrénuje a zaostří, zúží i rozšíří zornička, tak se mu adaptuje oko na věčnost, že ji nakonec pochopí a dokáže i ztvárnit.“ (Ivan Diviš)

Veselý přistupuje ke skutečnosti jako analytik a rozkládá ji, přistupuje k ní jako chirurg a pitvá ji, přistupuje k ní jako mystik a zasvěcuje ji, přistupuje k ní jako milenec a odhaluje ji. Jde dokonce tak daleko, že volí sklo, aby mu v odlesku řeklo veškerou a pravou pravdu o tom, co je před ním a o tom, co je za ním, co obnáší jeho druhá strana, a co vůbec je, neexistuje-li nic, co by odráželo.

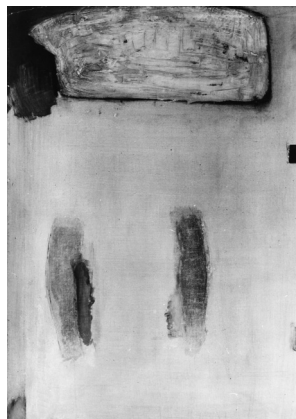
Veselý sleduje, jak je možná evidence věcí a jejich významů pro nás a jak jsou konstituovány psychickými aktivitami. Snaží se objasnit vazby našeho vědomí k nim i toho, jak se ukazují vnitřní zkušenosti. Jak jsou ve vědomí dány všechny myslitelné předměty a naopak, co jsou předměty ve svém zrodu. Hledá esenci věci samé, eidos, ke kterému se dospěje poté, když se sejme vše, co je nadbytečné. Sestup vedoucí k odkrývání zakrytého je intencionálním aktem, v němž lze dospět k nahlédnutí podstaty. Ve snaze porozumět původnímu přirozenému světu odkazuje Veselý k tomu, co je zjevné, protože jeho prostřednictvím je umožněno to, co samo musí zůstat nezjevné. „Ve velikosti bytí jsme právě objevili transcendenci toho, co vidíme, i toho, co slyšíme.“ (Gaston Bachelard)

Veselý chce také okusit prastarou vůni ticha blízkého světa, v němž vše nejen spočívá a čerpá síly, ale kde se cizelují jeho hodnoty. Prostor obrazů i kreseb je naplněn tichem a nic neruší jeho rozlehlost. Věci se z něj vynořují jako z očistné lázně a ještě se na nich perleť rosa, z níž jsou zrozeny. Možná, že může říci podobně jako Czesław Miłosz „Už z dálky

Ve dveřích, 1982
110 × 89 cm
olej na plátně
Galerie výtvarného
umění v Hodoníně



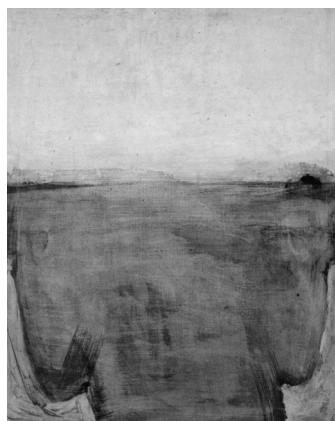
Ve dveřích / Paže, 1989
116 × 91 cm
olej na plátně a kov



Děšť v lednu, 1984
115 × 89 cm
olej na plátně



Držení, 1986
91 × 73 cm
olej na plátně
Národní galerie
v Praze



Kácení, 1987
105 × 75 cm
olej na plátně



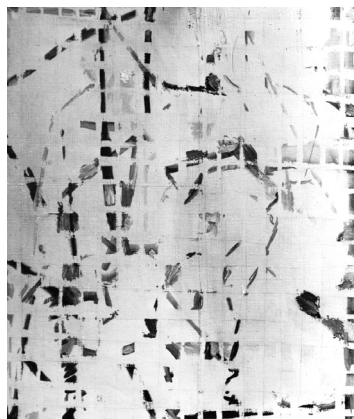
Koupání, 1987
130 × 100 cm
olej na plátně



Kůl, 1983–87
89 × 73 cm
olej na plátně
soukromá sbírka
ve Francii



Zbytky, 1988
90 × 90 cm
olej na plátně



jsem slyšel, jak se modlí prameny země“, ale třeba jde ještě dál k ontologii neviditelného a neslyšitelného, jak ji vyjádřil Paul Claudel ve hře *Zvěstování Panny Marie*, kde Violina na otázku Mary „Co slyšíš“ odpovídá „Jak jsou věci se mnou“. Podle Sörena Kierkegaarda „to nevyslovitelné je právě to, co uslyšíme jen v tichu“. Všude zní ticho věcí, spočívá ve Veselého obrazech i kresbách, je jejich vnitřní vlastností a spojuje se s tichem stvoření, protože všechno zásadní se odehrává v jeho prostoru. „Naše doba není ideální, ale mezi vzácnými novými vlastnostmi člověka musíme umět oceňovat rostoucí schopnost: slyšet znění v tichu.“ (Wassily Kandinsky)

Protože se Veselý zaměřuje na to, co má patinu věkovitosti a počítá s rozměrem času, existují jeho věci ve skutečnosti mimo čas, zdržují se ve stavu bezčasí. Vytrhuje je ze zapomnění, koří se jejich chudobě, prostupuje k nim jako sv. František z Assisi a nazývá je svými bratry.

Odhalování neodhalitelného se děje metodou redukce, kterou nelze ztotožnit s abstrahováním, i když se jedná o podobný proces. Odstranění veškeré hmoty končí tam, kde se nalézá základní tresť jevu, jeho vlastní bytí ve smyslu fenomenologického zkoumání, kdy uskutečnění je návratem „k věcem samým“. Veselý odebráním nepodstatného dochází až k tušenému, zhmotňuje prostory, které hmotu nemají, které, jak se sám zmiňuje, propouštějí světlo samy, nebo ho iniciují. I tam, kde je motivem postava *Anděl s velkým křídlem* či *Fragment figury*, je středem záměru prostor, se kterým pracuje inverzním způsobem a který se nachází mezi paží a tělem. „Chodím do prázdných kostelů / V létě kde na venkově / Kde nemají čas zakrýt oblohu.“ (Petr Veselý)

I když se zaměřil na nejdůvěrnější okolí, dotýká se známých předmětů tak, jako by se s nimi setkával poprvé, protože předchozí zkušenost mu není příliš platná, pokud chce najít jejich vlastní bytí a dojít až k archetypálním kořenům. Zkoumá existenci dřeva i předmětů, které z něho byly vyrobeny, pozoruje jak jestvují v prostoru a čase, váží jejich nezávislost i závislost na svém určení. Vyděluje je z jejich druhotné existence, aby z nich učinil samostatné jednotky, které by svou obyčejností nestály za pozornost, kdyby v nich nebyla ukryta záhada jejich vlastního života; to, co je v nich prvotní. Povýšením do roviny dosud nerozřešeného stavu si vynucují, aby se o nich přemýšlelo v nových souvislostech. Přitom se Veselému nejedná jen o to, jak vidí věci on, ale také jak spatřují ony samy sebe, chce je zakusit jejich vlastníma očima. Tak předkládá objekty *Podlaha*, *Dno*, *V okně* z roku 1993.

Veselého pozorování světa se odehrává v polaritě vnitřní a vnější. Obě dimenze mají svou vlastní osobitost, jak to, co je přede dveřmi, tak to, co je za dveřmi. Uvnitř všechno směřuje k intimitě, oproštěnosti, vstřebávání a odevzdání, venku k nadechnutí a extenzi. Veselý jde od množství, se kterým se setkává na cizím území, k tomu, co patří k jeho výbavě, aby se za dveřmi uskutečnil přerod, odložilo přebytečné a přijalo zásadní, aby tam vnímal jen několik věcí, které by mu nahradily všechny ostatní. „Právě obyčejné věci nám dávají spatřit onu formu jednoduchosti, která vede k poznání hluboké podstaty bytí, z níž prýští všechna tajemná krása umění.“ (Carlo Carra) Diskutuje s vnější podobou toho, s čím se setkává, a hledá, co je za ní, co je v jejím původu. „Sice už usínám, ale vracím se o jedny dveře dál, kde na zemi, nevím jak vstát, ještě o další dveře se vrátit, je slyšet bosé kroky, hodinu zbývají, mokré stopy, některé dveře se nedovírají, něco tam je, jestli mám zhasnout, kdoví kdy přijde.“ (Petr Veselý)

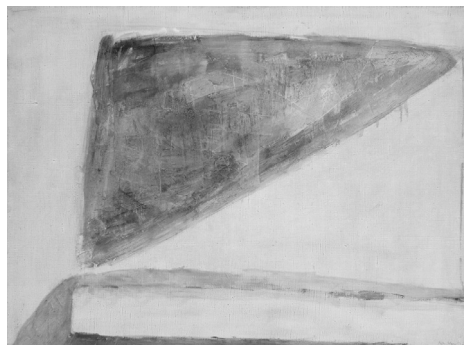
Veselý vnímá předměty kolem sebe: dveře, okna, prkna, stoly, poháry, schody, ubrusy, trámy, prahy. „Pořád o těch schodech vím. Je něco, co je třeba unést. Až co po dřevěných schodech. Tak jako tak. Mezitím deset minut.“ (Petr Veselý) „Práh je posvátná věc“ tvrdí Porfyrios, jakoby tím chtěl říci, že je rozmezím, před kterým je nutné se zastavit a očistit, protože za ním je suverénní území toho druhého, jehož kruhy nelze narušit. Práh je mezníkem otevřené i uzavřené skutečnosti a směřuje do pradávná, k prvním lidem, kteří si začali oddělovat vnitřní a vnější prostor. Za ním jsou umístěny dveře, které přestávají být jen místem, kudy lze proniknout z venkovního do domácího prostoru, „...dveře, to je jeden celý pootevřený kosmos“ (Gaston Bachelard), který zpřístupňují.

Vztah mezi zřejmým a skrytým je přítomný ve všech fázích Veselého díla, přestože dochází k mnoha posunům a variantám zobrazení. Nejzřetelněji se objevuje v objektu *Zátíší se sklenicemi a vodou* z roku 1993. Krychle je téměř hermeticky uzavřena a otvor nabízí pohled dovnitř, kde se ukrývá to, co je vlastním obsahem díla, čím lze doložit polaritu vzájemného vztahu, protože to ostatní je jenom schránka, podobně jako je tomu v relikviáři, kde téměř neviditelný obsah, který je ve své hmotě bezcenný, je tím skutečným pokladem a drahocenný materiál, který jej obaluje, je z hlediska hodnoty lacinou příkrývkou. Zde se odehrává povýšení obyčejných věcí do roviny vzácnosti; jsou dokonce postaveny na první místo, protože se stávají tím, od čeho se odvozuje to ostatní, takže jim nepřísluší, aby byly zastíněny něčím nepůvodním a až druhotným.

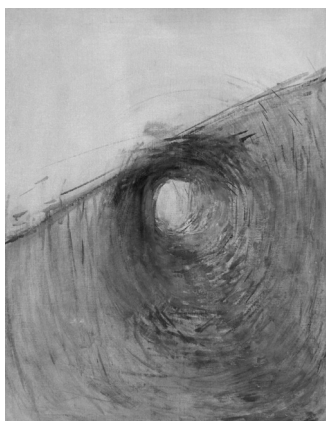
Trámy nesou dvojí obsahové zatížení, protože Veselý často uvažuje nad víceznačným významem pojmů a tvarů. V prvním představují nesený stavební článek a ve druhém břevno ukřižování. Ambivalence je objevuje i v dalších případech, v pozici pohár – grál – mešní kalich, kapky vody – kříž, ruce – dosahování, Stalker – cesta, v poli – orantka,



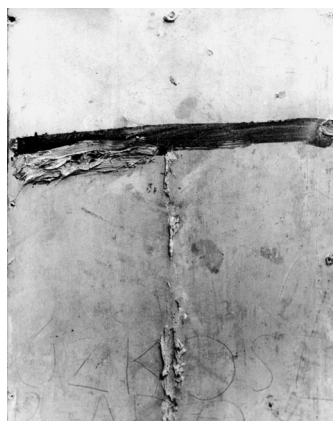
Leden / Mráz / Počátek, 1982–83
92 × 110 cm, olej na plátně
Národní galerie v Praze



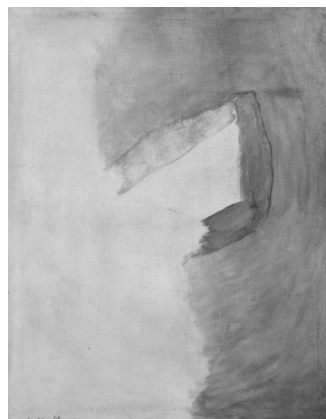
Mezera / Okno, 1983–89
82 × 110 cm, olej na plátně



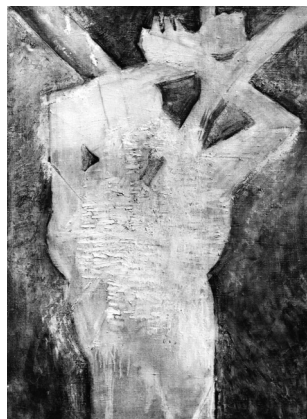
Stalker / Cesta, 1987–88
110 × 85 cm
olej na plátně



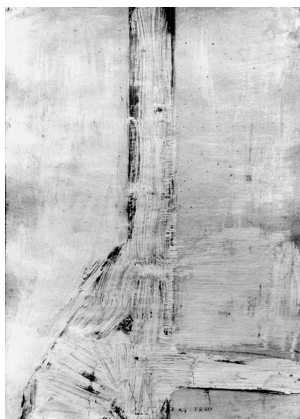
Kapky / Kříž, 1987
32 × 24 cm
olej na sololitu
soukromá sbírka



Ruce / Dosahování, 1989
110 × 85 cm
olej na plátně



Sv. Šebestián
podle B. K., 1984–87
100 × 75 cm
olej na plátně



Za sloupem, 1985
36 × 23 cm
tempera na kartonu
soukromá sbírka



Za sloupem, 1993
96 × 82 × 5 cm
dřevo, sklo, kov,
olejová barva

zavěšená loď – nekonečno. „A včera mrak / Ve tvaru beránka / Vysoko v ose ulice / Jako vyvržený ze staré velikonoční formy.“ (Petr Veselý)

Veselý prožívá stejnou úzkost z nedostatečnosti jako Marcel Pagnol: „Slova zůstávají na povrchu, do hlubin nedohlédnou.“ Přeměna nepostižitelné přítomnosti v obraz se odehrává nejzdráhavějším způsobem. Na bílý podklad jsou přenášeny téměř neviditelnými doteky minimální zprávy, jakoby to, co je jejich vlastním obsahem, bylo, i když se jedná o konkrétní skutečnost, tak nedotknutelné, že je opovázlivostí pokusit se o jejich postižení. Tvar nepřichází zvenčí, vynořuje se zevnitř, z hlubiny vědomí, na něž se napojuje, protože se vrací do archetypálního stadia, aby o sobě podal jedinou možnou informaci, která jej objasní z nejevové stránky.

Očišťování podstatného od nepodstatného uskutečňuje Veselý průběžně, není to náhlé radikální vyprázdnění, protože ve skutečnosti jde o naplnění. O oddané pozorování, v němž se nejprve objeví skutečnost ve vizuálním stavu a teprve potom, když je ověřena, nastává její převod. Pokud bylo snazší najít původní inspiraci *Muž nesoucí větev* (1987), *Figura* (1985) *Ruce / Dosahování* (1989), *Opírání* (1987), bylo následně nutné si uvědomit, že se jedná pouze o počáteční přípravný stav, po kterém bude následovat popření bytí i jen malé názornosti, i když zůstane zachována jistá míra konkrétního.

Tak se rodí i obrazy neurčitých mlhovin, v nichž se formují siluety předmětů, anebo spíše obráceně, jevy se vyjevují ve svém nedozrálém rouchu jako stíny a zřejmě časem zmizí, protože, pokud mají obrys lidské postavy, kruhů či obdélníků, ztratí jej v procesu očišťování a zase odejdou tam, odkud přišly a kde existují ve své ryzí podobě. Jejich pravzor žije v Platonově světě idejí, odkud je možné jej převzít, ale obrazem není možné dosáhnout jeho původní dokonalosti. Do cyklu těchto obrazů dále patří *Stalker / Cesta* (1987–88), *Mezera / Okno* (1983–89), *Kácení* (1987).

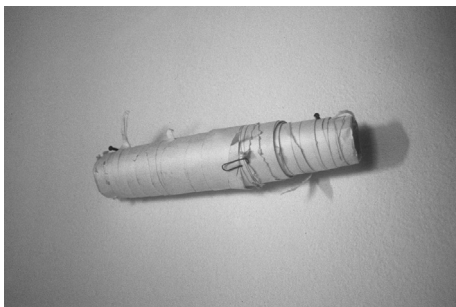
V průběhu osmdesátých a devadesátých let vznikaly cykly kreseb s poháry, ubrusy, schody, znameními, kde Veselý vycházel z reality, ale viděné zásadně redukoval. Zbavením hmoty i gravitace se všechno vznáší v beztížném stavu. Z původní jevové stránky nezůstalo téměř nic, jen závan či odlesk toho, co bylo vzorem. Tím se změnil význam předlohy, která jen vzdáleně odkazuje ke svému vzoru; znamení mohou mít širší významovou rovinu, přestože stále zůstávají znameními – záhadnými znaky s mnoha konotacemi. Veselý kreslil stoly z boku, s chybějícími částmi, stoly, které jsou vystřihovány podle svého modelu, stejně jako prahy. Opět se objevuje ambivalentní případ, kdy dutý strom zároveň asociuje otevřenou náruč.

V *Dotýkání* (1991) poprvé dochází ke vzniku díla bez zrakové kontroly, ale již v polovině osmdesátých let dělal malé, formálně blízké kresby, které pracovně nazývá záznamy. V těchto kresbách se výrazně projevuje autorův minimalismus, protože plocha je téměř prázdná a na ní se objevuje převážně jen jediný útvar, a zdá se, že je bílým prostorem, který se kolem něho nachází, pohlcen. Z něho čerpá světlo, ale i sám je světelně tlumený, do sebe uzavřený, tak jak je do sebe uzavřené všechno, co se na ploše objeví – *Západ slunce*, *Hnízdo*, *Uvnitř* (vše 1990).

Druhá polovina devadesátých let je charakterizována zvláštními rysy, které mají opět svou specifičnost. Nezměnil se princip vztahu k existenci jsoucna, ale rozšířil se výběr prostředků a tematický okruh. Na obrazech, většinou monumentálních rozměrů, je patrný nový odklon od náznaku a inklinace k postavě s torzy těl andělů, madony s dítětem či poutníka. V závěru tohoto období vzniklo syntetické monumentální dílo *Trojice* (1998), kde je soustředěno několik tvarů, které se cizelovaly v průběhu těchto let.

Do Veselého díla vstoupilo jasnější vědomí posvátnosti. Ne však ve smyslu tradiční ikonografie – nyní se výhradně soustředil na symbolické formy. Tvar je fragmentární a část zastupuje celek. Z vybraného námětu se objevil jen úlomek – křídlo, cíp roucha a jen mandorla si ponechává celistvou uzavřenou podobu, iniciály se proměnily v neukotvenou ne zcela určitou hmotu a mají kruhovou či kónickou podobu, neodkazující k žádné konkrétní liteře, oranti ve sloup, i když někde v jejich prázákadu stála konkrétní postava v krajině, trámy a břevna jsou vytěsněna až k okrajům, aby byla jejich hmotnost co nejmenší. Sakrální symboliku podtrhují kovové části, připomínající středověké postupy, které používaly ušlechtilé kovy. Předmětný profánní svět zde zastupují *Lavice* (1998) a *Políčka* (1998). Dekompozice ruší ustálenou konvenci. Barva se rozšířila o červenou, lze téměř říci, že se jedná o její sólo v kompozici s bělobou a okrem. Ani v současnosti není vyloučena červená barva. Lze ji zaznamenat na obrazech *Anička* (2002–03), *Kabát* (2004), *Dveře* (2004–05).

V posledních letech se objevují případy zdvojení, kdy je jeden tvar zrcadlově přenášen na druhou stranu jako stín stínu, protože se nikdy nejedná o plnohodnotný předmět, ale jen o jeho část. Čas není hlavním těžištěm Veselého úvah. Nyní vstupuje do děje v podobě následnosti a stejnosti. To, co existuje, se jeho plynutím přemísťuje ve zcela stejné podobě; čas se nepodílá na proměně věcí, jen na změně místa. *Dvě roušky* (2003), *Dvě košile* (2004), *Madona* (1998). Zvláštní postavení zde mají *Dva střepy* (2003). Vznikly jako mnohé jiné obrazy z konkrétního zážitku. Jednou



Svítek, 1996
24 × 6 × 6 cm
papír, tužka, kov



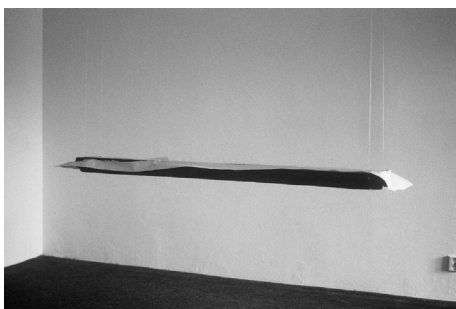
Polička, 1996–97
variabilní rozměr
dřevo, sklo, korek, vosk, kov, voda



Okno, 1994
66 × 51 × 5 cm
dřevo, sklo, kov



Schránky, 1997
tři variabilní části
dřevo, tři televizory, slaměné matrace,
nemocniční deka, dva texty



Vrstvy, 1996
8 × 18 × 156 cm
dřevo, papír



Schránka, 1994
103 × 108 × 14 cm
dřevo



Podlaha, 1993
170 × 213 × 5 cm
dřevo, kov



Spojení, 1993
variabilní rozměr
dřevo, provaz, moře

z rozbité sklenice zůstal dílek s kusem broušeného skla – ostatek věcí, který ztratil původní charakter a stal se něčím jiným. Na obraze se proměnil v hypostazovaný znásobený úlomek, který nadále trvá ve své záhadnosti a je schopen vyvolat různé asociace. Stala se z něho slavnost díkůvzdání – přesun do pozice nevšednosti přinesla stopa červené barvy.

Tvorba zpravidla existuje ve vzájemné jednotě, nezávisle na tom, zdali se určité téma opětovně vrací, anebo bylo vyjádřeno v první fázi. Pro Veselého existují problémy, které k němu obsedantně přicházejí v delších časových intervalech, a až zpětně si uvědomí, že se jimi již někdy předtím zabýval. Jedním z nich je touha vyjádřit se monochromností, snad proto, že právě jí je možné dosáhnout oné naprosté jednoduchosti, ke které směřuje. Výluka barvy se zdá téměř úplná a je vedena mezi relacemi bílé a šedé, někdy k tónům přírodního dřeva a tuhy. „Stůl jsem si tam na prahu léta postavil ke stěně protilehlé oknu. Když jsem se k němu posadil, měl jsem za zády výhled do krásně zelené zahrady. Před sebou jsem měl bílou, vápnem olíčenou zeď.“ (Petr Veselý)

Někdy na začátku devadesátých let již zažil údobí, kdy jakoby nevědomky realizoval bílé obrazy, které nebyly zatíženy jiným obsahem. Analytická malba má různá stadia, od situace, kdy se na povrchu díla objevila gáza či strukturovaná původně zadní strana obrazu, až k větším plátnům, kde propracovaná malířská hmota pulzuje vnitřní energií.

I nyní má monochrom své místo a uplatňuje se na velkých obrazech krajin, které mají svůj přímý předobraz ve *Studii k ikoně* z roku 2001, kde je hmota hnětena pravidelnými údery štětce tak, že vytváří představu stálého plynutí pohybu. *Vyhledka i Krajina* (2004), jsou výsledkem přímo fyzického zážitku prostoru, jeho rozlehlosti a neohraničenosti. *Vyhledka* nemá určenou výchozí hranici, je čirým prostorem končícím u horního okraje na horizontu, za kterým se již nic nenachází. Na těchto obrazech se objevuje šedá, celé moře šedé barvy, která je nanášena systematicky v pomalém rytmu, nic neevokuje, jen se rozprostírá a uvádí v nesmírnost. Šedá má pro Veselého zvláštní význam, i když je její počátek celkem prozaický, ale Veselý k ní přistupuje až osudovým způsobem. V jeho pojetí je barvou barev, stejně tak jako červená. Obě pro něho znamenají to, co malířství dělá malířstvím. To si v určitém okamžiku jasně uvědomil a nehodlá z toho nic slevit. Červená se mu objevila jako sláva obrazu, když jej uhranula prostřednictvím desek Mistra Theodorika, které měl možnost držet ve svých rukou v restaurátorské dílně, či Mistra Třeboňského oltáře. S oběma se zasnoubil a oběma oslavuje krásu prosté přítomnosti. Šedá se mu spojila s nebarevnými reprodukcemi obrazů v knihách a katalozích a hlavně s dílem Bohumila Kubišty dříve, než měl možnost uvidět originály, kdy si s úžasem uvědomil, že obraz *Kuchyňské zátěže s homolí cukru* je v tomto tónu malován. „Šedá barva je těžištěm veškerenstva, zahrnuje v sobě potenciálně všechny barvy, všechny tóny, všechny linie.“ Namalovaná šedá je „osudovým okamžikem mezi tím, co se děje, a tím, co zaniká. To, co je namalováno jako šedé, je šedé proto, že to není ani bílé ani černé, nebo proto, že je to zároveň bílé i černé... Šedé je, co nemá rozměr, co je namalováno mimo rozměr, na křižovatce cest. Šedá má rysy »původního středomíra«, z něhož se rodí řád tohoto světa vyzařující do všech stran.“ (Paul Klee) „V červené je hukot a žhnutí, uzavřené více v sobě než působící navenek, mužská síla. Světlá, teplá červeň působí odhodlaně, hlasitě triumfujíc jako fanfáry; cinobr je jako stejnoměrně žhnoucí vášeň.“ „Kraplak je barva velmi hluboká, odtud její žár, jakoby se připravovala k divokému skoku, zvučí jako vášnivě střední a hluboké tóny cello. Zesvětlena je mladistvá, radostná, zní jako jasné, zpěvné tóny houslí nebo malých zvonečků.“ (Wassily Kandinsky) Červená je také úžas a základní tep života. V polaritě mezi šedou a červenou přicházejí Veselého příběhy, z nichž každý má signifikantní platnost a podobně jako ve středověkém umění nesou symbolický význam.

Další krok znamená důraznější až nebezpečné přiznání, že malba znamená pro Veselého vyprazdňování, ovšem nikoliv ve smyslu nihilizace, ale ve smyslu jejího pravého naplnění, tak jak k němu směřuje od samého počátku. Pokud se chce dostat až k začátku, potom musí popřít *Svojšínskou Madonu* či *Mosteckou Madonu* (viz *Zadní strana, podle Madony Svojšínské a Zadní strana, podle Madony Mostecké*, obě 1994) v celé jejich jevové kráse a přiznat se k zadní „prázdné“ straně, protože právě od tohoto činu je možné zažít posvátné vanutí, které ztělesňují, přestože je podstatné, co zobrazují, protože k tomu se i vztahují. Posvátné je pro Veselého předtím, než je vysloveno, potom již nemá jistotu pravé podoby. Veselý tyto práce vědomě spojuje s ikonomalbou, kde obraz je duchovní realitou. „Ikona jako by byla pečeti, jež je otiskem matrice – původního obrazu. Ikony byly malovány na dřevěné desky, které byly pro malby ve své střední části vydlabány. Vzniklá prohlubeň byla jakousi schránkou pro obraz světce (...), schránkou zpočátku ještě překryvanou (!) »víkem«. Než se vyvinuly atributy jednotlivých postav (dějů...), byly součástí ikon také jejich napsaná jména (písmena, monogramy, christogramy). Tato slova nebo jejich fragmenty byly jakousi »vpustí« do obrazu.

Je-li psáno, že slovo bylo učiněno tělem, tady jako by věci (těla) mohly být vráceny slovu, jako by slovo samo mohlo být předmětem. Sama ikona je vlastně »malované písmo«. Nebyla uctívána pro sebe samu, nýbrž pro to, co představovala.“ (Petr Veselý)



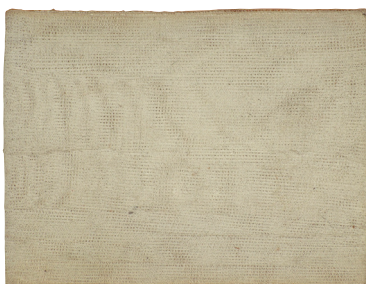
Bílá, černá, bílá / Vrstvy, 1989
26 × 21 cm
olej na překližce



Bílá, černá, bílá, černá / Vrstvy, 1989
32 × 25 cm
olej na sololitu



Studie k ikoně No 2, 2001
44 × 35 cm
akryl na překližce



Vrstvy, 1990
18,5 × 24,5 cm, gáza na sololitu



Studie k ikoně / Krajina s rohem, 2001
26 × 40 cm, akryl na sololitu



Zadní strana, 1998
35 × 52 × 2 cm
papír na dřevě, kov



Sklo, 1998
66 × 47 cm
plátno na dřevě, sklo, kov

Veselého ohlížení se do minulosti vede k uchopení obsahového archetypu, k tomu, co je svým způsobem neměnné a odkud je možné dospět k individualizaci. Cesta zpět ke svému původu znamená zároveň odpoutání, protože dochází k maximálnímu odebrání zřejmého, ale ne ve významu zrušení obsahu, ale získání jeho nového smyslu.

V návratu k dílům předchůdců se jedná opět o pokračování myšlenky, která se zrodila na začátku devadesátých let, kdy Veselý začal frotážovat své vlastní i cizí obrazy malované kolem roku 1975. Logicky dospěl až k šedému monochromu *Tam*, který se opět v kresbě objevil v roce 2004, tentokrát v červené barvě.

Způsob citací se větví do více směrů. Dalším z nich jsou „formáty“ kdy Veselého „purismus“ je tak zdráhavý a navíc tak plný úcty, že dává vzniknout dílům, která přesně kopírují velikost cizích děl a realizují se pouze v intenci. Z roku 2004 pochází několik obrazů, které v přesném rozměru uvádějí díla Antonína Slavička, Jana Zrzavého a neznámého autora z majetku roudnické galerie. Zpřítomňují je způsobem práce s barevnou hmotou, jejím prohnětením, tím, co patří ke zrodu obrazu, ke tvůrčímu gestu, ale zde se zastaví, protože jeho úkolem je otevřít možnost a sklonit se před dílem druhého. U Salzmanova obrazu *Milosrdný Samaritán II* pocházejícího ze stejného zdroje, se pokusil traktovat hmotu monochromu tak, aby odpovídal barevnému uspořádání scény.

Identifikace s dílem jiných autorů se odehrává v prvotní rovině, ztotožní se s nimi před započítím díla a přejme jejich energii, kterou do něj vkládaly. Sloučí se s reflexí, s tím, co je v nich dané před započítím díla. Pokládá to za tak důležité, že má potřebu zhmotnit právě toto, protože důležitý je pro něj tvůrčí impuls a to ostatní vidí již jako nadbytečné. V tomto smyslu se nimi slučuje v naprostém souladu a srovnává situaci předtím a teď.

Veselého interpretace jde proti duchu současných snah, kde se přímo užívá „hotových“ věcí, většinou v rovině perzifláže a z nich jistým přepisem a obsahovou transpozicí vznikne další dílo. Veselý k tomuto problému přistupuje zcela jinak. Chce korespondovat s duchem tvorby cizích autorů, s tím, co bylo jejich prvním impulsem a jejich výtvarnou metodou, jeho dotek spočívá ve snaze být uvnitř jejich díla. Koexistence je možná v polaritě opakovatelnosti a neopakovatelnosti.

Veselého návraty, či spíše přiznání, se týkají nejen děl starých italských mistrů Fra Angelica a Masaccia a z francouzských impresionistů Pissarra, ale inspirují jej i fotografie Jindřicha Štreita. Zde se jedná o odlišný přístup. Tentokrát respektuje předlohu, ale pracuje s ní nezávazně. Stupňovitý proces je veden obráceným směrem. Jde od respektování předlohy k jejímu postupnému uvolňování. Nejzřetelněji je to patrné na obraze *Kuchyně / Božské srdce* (2004–05). *Obraz v obraze* již dnes tvoří rozsáhlý cyklus. Volí pro něj díla z různých míst. Tak vzniká *Ložnice s madonou, podle J. Š.* (2004–05), *Kostel, podle T. V.* (2004–05).

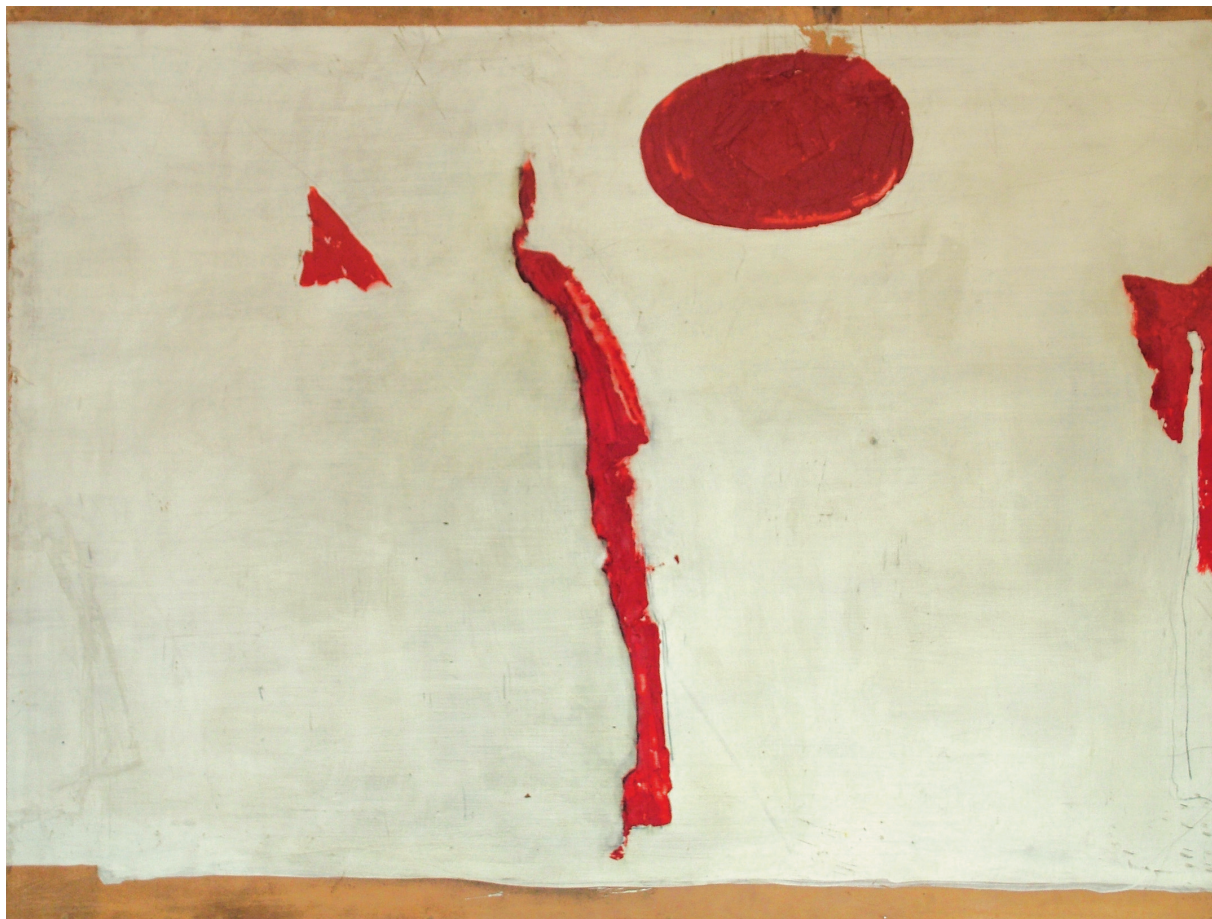
Očišťování je účelem i cyklu *Oken* z devadesátých let. V mnoha variantách se na bílé ploše papíru objevují pokreslené části s geometrickými tvary evokujícími přítomnost rámců. Hmoty je zde popřena a největší uplatnění dostává bílá plocha, která souhlasí se svým omezením. Tento čistý prostor dovršuje Veselého tíhnutí k projasnění prostoru a zbavení všeho zbytečného a objevuje se na obrazech i v kresbách. Stojí tak na pozici suprematisty, který bílým prostorem posunul perspektivní pyramidu do nekonečna

V protikladu k *Oknům* vznikl mezi lety 2002–2004 cyklus kreseb *Krajín*. Jestliže předchozí léta znamenala pro Veselého odtržení se od hmoty, potom zde jakoby se u něho objevil horor vacui, protože na celém rozsahu papíru se objevují krátké úsečky, vedené v postupném sledu od shora dolů. Bod se stává středem všehomíra. Dává jim různé rytmy, někdy respektují pravidelnost, jindy jsou zhušťovány a stlačovány, takže vytvářejí dojem vlnění. Takto vzniklý obraz je závislý na momentální situaci autora, vkládá do něj vnitřní energii, která vede výtvarný cit k primárnímu výrazu, v němž se projevuje uspořádanost, soustředěnost, klidový moment, automatická síla, systematická snaha jednotně zaplnit prázdno. Tím, že Veselému nejsou cizí parafráze, tak jako tomu bylo v ikoně, formátech, obrazu v obraze, a přibližuje se k nim různými způsoby, je i zde možné nalézt paralelu s fotografiemi Josefa Sudka *Okno mého ateliéru*, kde je okenní tabule hustě šrafována kapkami deště, nebo s *Jednoduchým zátiším* s orosenou sklenicí vody.

Intencionální akt zření podstaty objasní, jak jsou ve vědomí dány všechny myslitelné předměty. Aby Veselý porozuměl původnímu přirozenému světu, používá zjevné, aby mu sdělilo nezjevné. Identifikuje se s věcmi cestou vyprazdňování a odříkání. Král Lear je na konci své cesty symbolem „...člověk je tu nahý – zbaven všeho, titulů, moci, šatů, záštit i času – je to věčný člověk, nevázaný k žádné době – ani feudální, ani jiné –, zbaven všeho, bídný, jen jednoho ne: své tragické velikosti, kterou mu nikdo nemůže uzmout.“ (Ivan Slavík) Ani Veselého věcem nikdo nemůže upřít jejich velikost. V tom jsou blízcem příběhů Adrieny Šimotové, která jde podobnou cestou odnímání, aby zachytila z lidských těl to, co z jejich pomíjivosti zbývá, potom, co jsou všeho zbaveny.



Lavice | Bench
olej na sololitu
oil on fibreboard
51 × 90 cm, 1998–99



Setkání | Encounter
olej a tužka na sololitu
oil and pencil on fibreboard
120 × 158 cm, 1998



Dva střepy | Two Shards
email na sololitu
enamel on fibreboard
122 × 180 cm, 2003



Dvě roušky | Two Veils
email na sololitu
enamel on fibreboard
122 × 185 cm, 2003



Zavěšená loď | Hanging Boat
olej a email na sololitu
oil and enamel on fibreboard
122 × 190 cm, 2003–05



Kostel, podle T. V. | Church, after T. V.
olej a email na sololitu
oil and enamel on fibreboard
191 × 122 cm, 2004–05



Miha / Vyhlídka | Fog / Lookout
olej na sololitu
oil on fibreboard
202 × 122 cm, 2004



Krajina | Landscape
olej na sololitu
oil on fibreboard
107 × 183 cm, 2004

Pieta s lodkou podle B. R. / Formáty
Pieta with a Boat, after B. R. / Formats
akvarel na papíře
watercolour on paper
408 × 329 mm, 2004

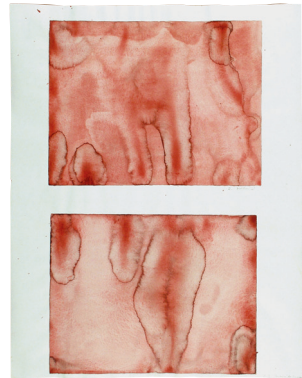
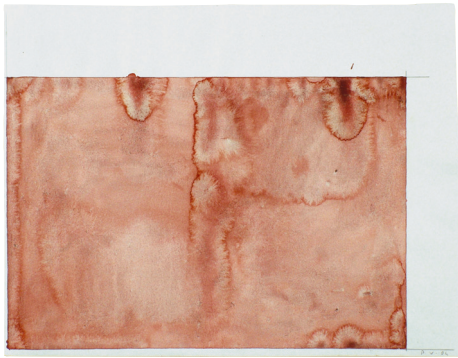
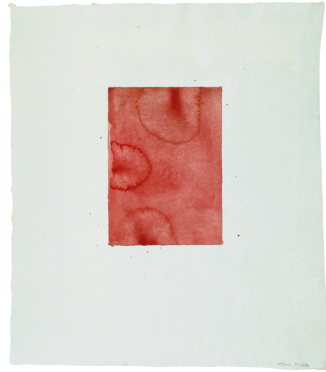
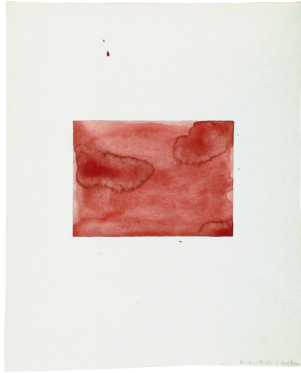
Formát | Format
akvarel na papíře
watercolour on paper
329 × 449 mm, 2004

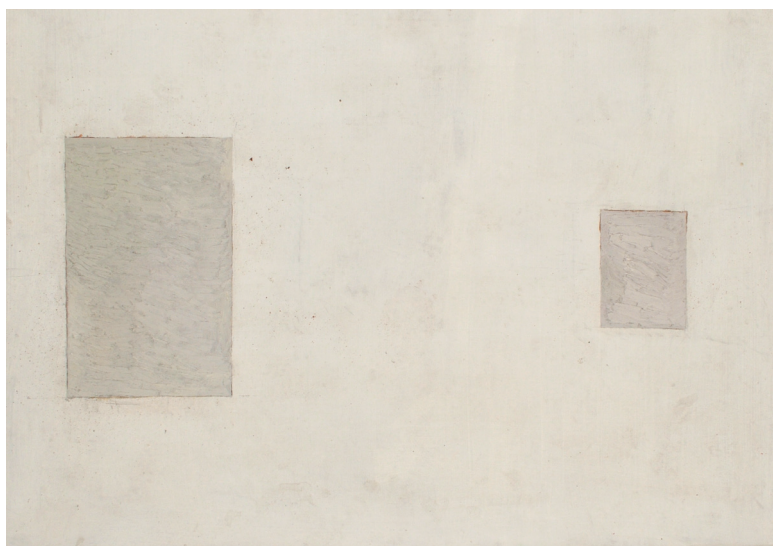
Formát | Format
akvarel na papíře
watercolour on paper
260 × 338 mm, 2004

Hlava Krista podle neznámého autora / Formáty
Christ's Head, after an unknown author / Formats
akvarel na papíře
watercolour on paper
417 × 360 mm, 2004

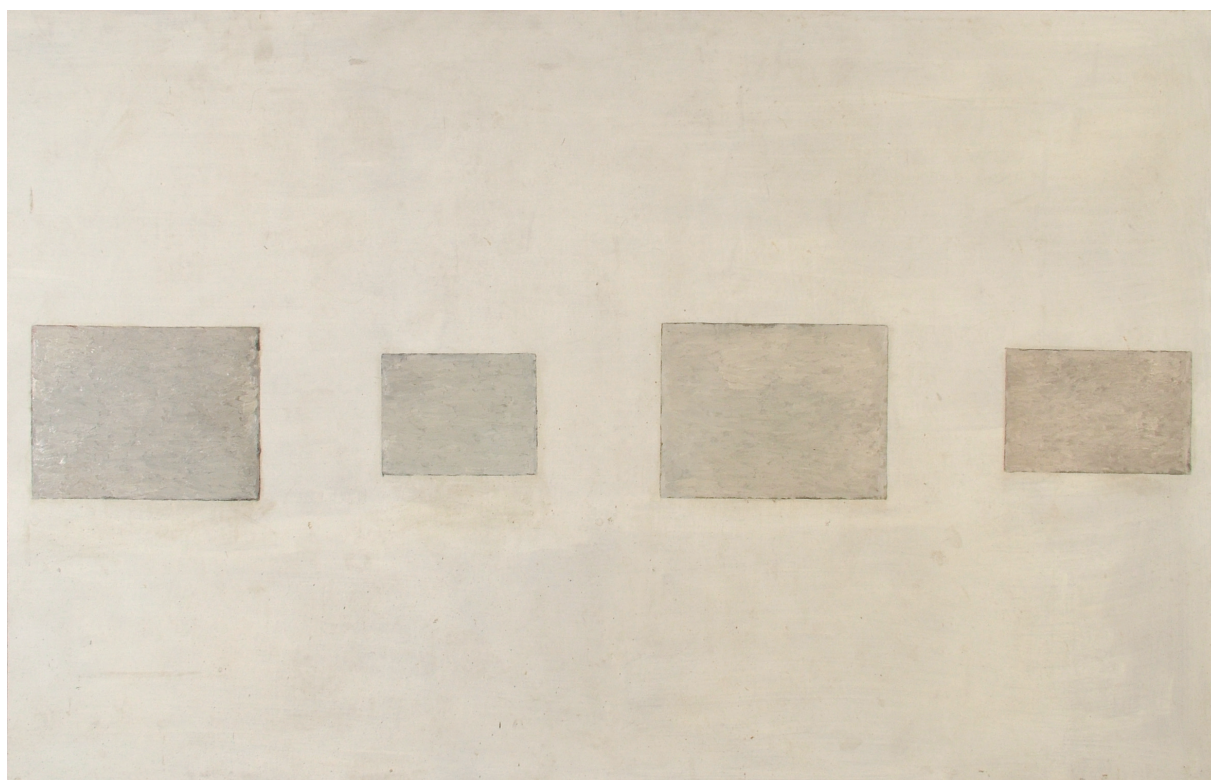
Zvěstování a Poutníci do Emauz podle J. Z. / Formáty
Annunciation and Pilgrims to Emmaüs, after J. Z. / Formats
akvarel na papíře
watercolour on paper
634 × 497 mm, 2003–05

Zátiší běžných věcí podle V. R. / Formáty
Still-life of Common Things, after V. R. / Formats
akvarel na papíře
watercolour on paper
410 × 605 mm, 2004





Dva obrazy | Two Pictures
olej na sololitu
oil on fibreboard
86 × 122 cm, 2004–05



Čtyři obrazy, podle A. S. | Four Pictures, After A. S.
olej na sololitu
oil on fibreboard
122 × 190 cm, 2004–05



Korpus / Ve stromu | Corpus / In the Tree
email a tužka na sololitu
enamel and pencil on fibreboard
202 × 120 cm, 2003



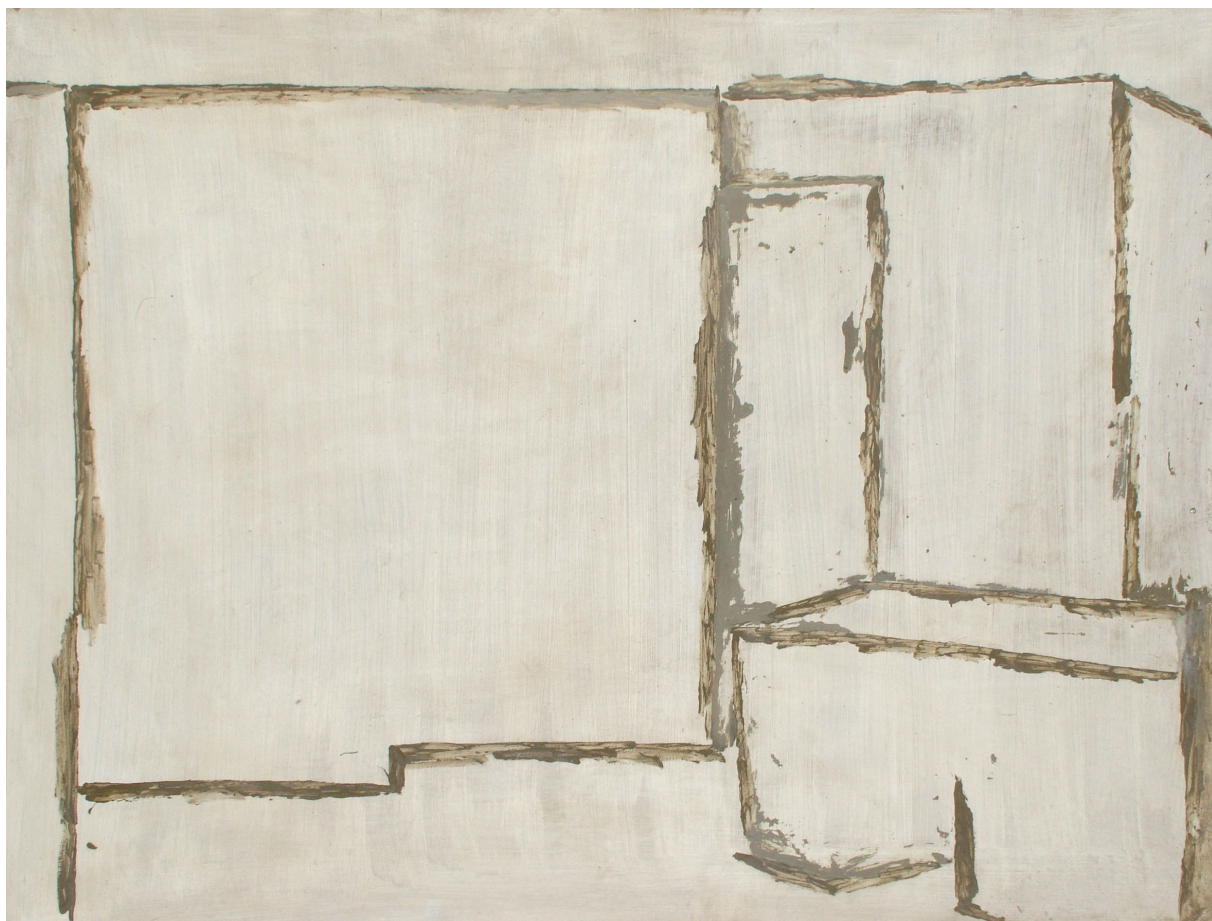
Pokoj, podle M. S. | Room, After M. S.
olej na překližce
oil on plywood
15 × 36 cm, 2004



Kuchyně / Božské srdce, podle J. Š.
Kitchen / Divine heart, after J. Š.
olej a email na sololitu
oil and enamel on fibreboard
122 × 181 cm, 2004–05



Ložnice s madonou, podle J. Š.
Bedroom with the Madonna, after J. Š.
tempera, olej a email na sololitu
122 × 190 cm, 2004–05



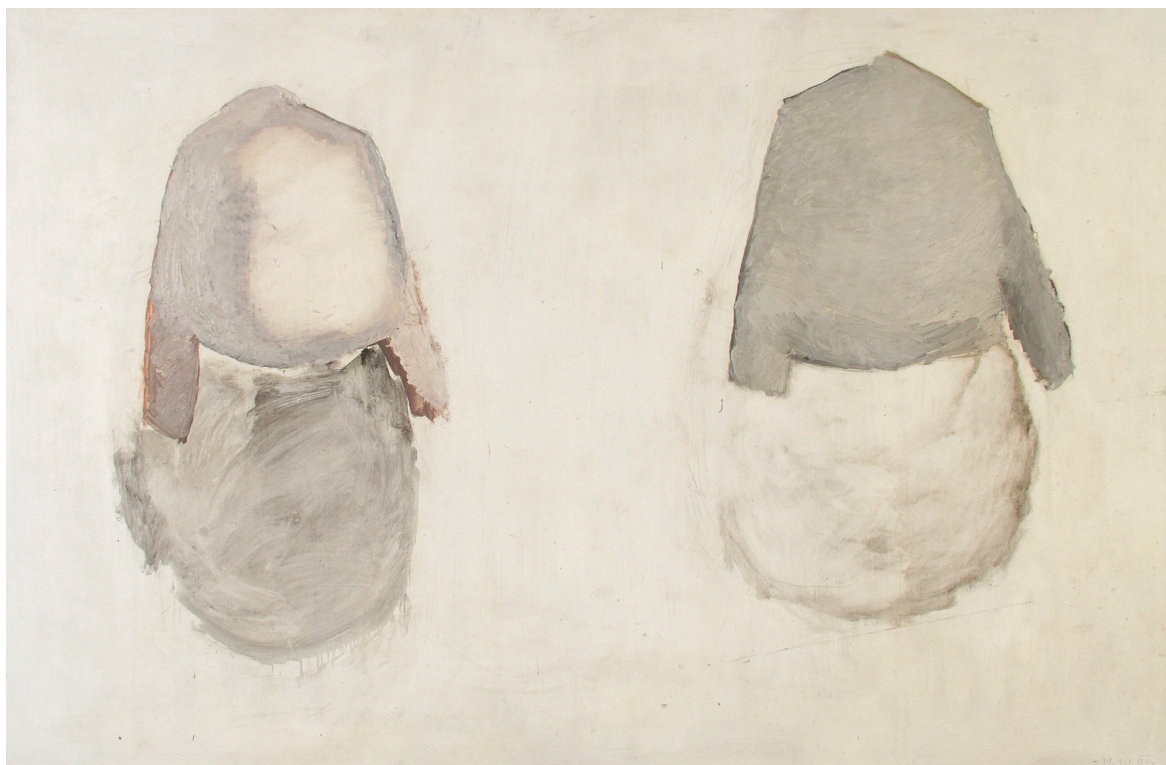
Pokojík | Small Room
olej a email na sololitu
oil and enamel on fibreboard
92 × 122 cm, 2005



Pokoj / Stůl, dveře, stín | Room / Table, Door, Shadow
olej a email na sololitu
oil and enamel on fibreboard
45 × 67 cm, 2005



Kuchyně, podle J. Š. | Kitchen, After J. Š.
olej na plátně
oil on canvas
40 × 50 cm, 2005



Dvě košile | Two Shirts
olej na sololitu
oil on fibreboard
122 × 185 cm, 2004



Dveře | Door
email na plátně
enamel on canvas
50 × 60 cm, 2005



Dveře a okno | Door and Window
email na sololitu
enamel on fibreboard
173 × 214 cm, 2003–05

The cognitive process is not just a subject of philosophy and psychology; it is studied as part of other disciplines as well, any one of which may present the ultimate evidence. The act of cognition proceeds in time so the terrain of investigation is permanently open. It is by no means an inherent quality that would help us to correctly determine, classify and evaluate the phenomena of the world; every individual must start from the very beginning. It is the meeting point of subjective and objective reality, whereby the subject may be the way out and back to itself. There is no exact model in place for cognition that would determine how to find the proper method of approaching reality although there are aids available acting as road signs showing the way out of the labyrinth of chaos. The intellectual commitment to the subject is very helpful, although the method of cognition is extremely varied and the target can be reached by various means – from scientific examination, using the logical, deductive, inductive and empirical apparatus, through to sensory, emotional, or intuitive approaches to what may be a mystical recognition. All the while there can be no doubt that a deep insight into the innermost being of a thing can be attained by quite simple means, provided it is a pure view, founded on revealed truth. Different methods enable us to reach the very bottom of truth, although it is set on a shifting surface, as in the end one can never get the taste of gratification experienced by a mountaineer setting his foot on the top of Mount Everest knowing, with absolute certainty, that he has completely fulfilled his goal and that nothing can be added. Antoine de Saint-Exupéry observes this situation with the eye of a poet and remarks: "We can only see correctly with the heart, what really matters is invisible to the eye."

Cognition is painful, demanding, erroneous and misleading, as discovering what is not obvious and is hidden underneath the veils of the unknown brings problems. In addition, many things appear only vaguely and thought often fails even where the facts are obvious and may well falter when contemplating the inexpressible.

Art is also a kind of cognition, given that its main task is to present beauty, but it is also beauty that opens one of the gates of knowledge. Encoded in the process of artistic creation is a complex set of admixtures, comprised of both everything that the artist knows about the depicted object and what he is trying to express, and what he feels and imagines, what is hidden in his subconscious and awaits awakening, often including what transcends him and comes to him as a gift. All of the preconditions are sublimated into a uniform order in which, as in a cross-section of the earth, the different layers that make up its character are held. The outer layer hints at them imperfectly, because the actual situation is revealed by what is concealed underneath; completeness can be inferred from the whole. By means of feedback it affects those who are confronted with a work of art which can assist them in uncovering what would have otherwise remained concealed.

The painter, draughtsman, graphic artist, creator of installations and objects Petr Veselý is little concerned with the way the world appears to those who only view it with their eyes and do not let themselves be guided by their inner sight while being indifferent to what constitutes its real form. Neither is he interested in searching for its real face in himself, being reluctant to feel into his creation or to psychologize it. His participation consists of an inner grasp of objects. He set himself the ostensibly easy task of only wanting to know how and what things really are. Not by their surface, but by their substance and their primordial source. "It is only the inner relationship with things and the inner attraction to them that can reveal to us their own substance and their spiritual content." (Dominik Pecka)

He builds upon what feels the most familiar and closest to him, what he knows really well and where he can be certain of his judgement in order to be able to grasp the fundamental principle of what he cast under his scrutiny "as, when a man has been observing the same wall for some twenty, thirty or fifty years, the history of the wall is eventually revealed to him, and not only of that peculiar one, but of all the walls in the world; and when he has been observing a single tree for thirty, forty years, he becomes the witness of the history of both that walnut tree, and all the walnut trees and fruit trees in the world; and the level of his spiritual breath will become so stable inside him; and his pupil will be so trained and focused, narrowed and widened, and his eye will become so adapted to eternity, that in the end he will understand it and is able to create it." (Ivan Diviš)

Veselý approaches reality as an analyst and breaks it down; approaches it as a surgeon and dissects it; approaches it as a mystic and initiates it; approaches it as a lover and unveils it. He goes so far that he chooses glass to tell him in the reflection the whole and the real truth about what is in front of him and what is behind him, what his other side amounts to, and what is there at all if there is nothing that would reflect.

Veselý examines whether it is possible to maintain a record of things and their meanings to us and how they are constituted by mental activities. He attempts to clarify the links of our consciousness to them and the way our inner experience is exposed. How all the conceivable objects are given in the consciousness and, on the other hand, what the objects are at their birth. He searches for the essence of a thing itself, *eidós*, that is reached after we have stripped off everything redundant. This submergence, leading to uncovering the covered, is an intentional act through which one can glimpse the substance. In his effort to come to grips with the original, natural world Veselý refers to what is apparent because it is with the help of this that what itself must of necessity remain non-apparent is made possible. "In the greatness of being we have just discovered the transcendence of what we see and what we hear." (Gaston Bachelard)

Veselý also wants to taste the age-old scent of the silence of the surrounding world in which everything rests and from which it gathers strength, and where its values are being honed. The space of paintings and drawings is filled with silence and nothing disturbs its vastness. Things emerge from it as from a cleansing bath still glistening with the dew from which they are born. We may say with Czesław Miłosz "I heard from a distance the springs of the earth whisper their prayers", but he may be aiming even farther, to the ontology of the unseen and the unheard as expressed by Paul Claudel in his play *The Annunciation*, where Viola's question to Mary "What do you hear?" is retorted by "How things are with me". According to Søren Kierkegaard, "the unspeakable is precisely that which we can only hear in silence." The silence of things resounds everywhere, it rests in the paintings and drawings, it is their inherent quality and it rejoins the silence of creation, as everything fundamental takes place in its space. "Our period is not ideal but among the rare new qualities of man we must learn to appreciate a growing ability: hear the sound in silence." (Wassily Kandinsky)

As Veselý concentrates on what has the patina of old age, taking into account the dimension of time, his works actually exist outside time, they bask in the state of timelessness. He breaks them from oblivion, worships their poverty and approaches them as Saint Francis of Assisi calling them his brothers.

The unveiling of the unweilable is made possible by the method of reduction which cannot be identified with abstraction, although it is a similar process. The removing of the matter ends where the quintessence of a phenomenon is found; its own being in the sense of phenomenological examination, when realization represents a return to "things themselves". Veselý, by stripping off the insubstantial, penetrates as far as what is only felt, materializing spaces that possess no matter, which, as he mentions, are translucent to or initiate light. Even where the motif is a figure *Angel with Large Wing* or *Fragment of Figure*, space remains at the centre of the intention, space in which the artist works in an inverted way and which is found between the arm and body. "I go to empty churches / In the summer countryside / Where's no time to cover the sky." (Petr Veselý)

Although studying the surroundings nearest to him which he knows intimately, he touches familiar objects as if meeting them for the first time, as previous experience is not of much use if he intends to dig for their own being and proceed down to their archetypic roots. He examines the existence of wood and objects made from it; observes as they exist in space and time; weighs their independence of, and dependence on, their purpose. He gouges them out of their secondary existence to make them separate units, so common they would not be worth any attention if the mystery of their own life, that which is primeval, was not hidden inside them. Being elevated to the level of an as yet unresolved status they command us to think about them in new contexts. Veselý is not only concerned with the way he sees things, he wants to know how they see themselves, he wants to experience them with their own eyes. And so he presents the objects *Floor*, *Base*, *In the Window* from 1993.

Veselý's observation of the world takes place with an inner and outer polarity. Both dimensions have an originality of their own, both what is in front of the door and what is behind the door. Inside, everything heads towards intimacy, liberation, absorption, and submission, while outside towards inhalation and extension. Veselý proceeds from the quantity that he is faced with on alien ground to what belongs to his sensory and intellectual equipment to make a transformation behind the door, shedding the redundant and adopting the fundamental in order to perceive a few selected things that could replace all the others. "It is the common things that enable us to see that form of simplicity that leads to knowing the essence of being from which all the mysterious beauty of art springs." (Carlo Carra) He engages in a discussion with the external appearance of what he meets and searches for, what is behind it, what is in its origin. "Almost falling to sleep, but return one door further, where on the floor, I don't know how to get up, return by another door, hearing barefooted steps, an hour to go, wet footprints, some doors do not close tight, something is there. Switch off the light? Who knows when she comes." (Petr Veselý)

Veselý perceives the objects around him: doors, windows, boards, tables, cups, stairs, table-cloths, beams, thresholds. "I am aware of the stairs all the time. Something that needs to be carried. Until up the wooden stairs. Unregarding. Ten minutes in between." (Petr Veselý) "The threshold is a sacred thing", states Porphyrios, as if to suggest that it is a division in front of which one must stop and clean oneself, because behind it is the sovereign territory of the other whose circles may not be broken. The threshold is the limit of the open and closed reality and, from the beginning of time, leads to the first people who began to separate inner and outer space. Behind it is a door, not merely a place through which one can pass from the outside to the domestic space they provide access to, "...a door, one whole cosmos open ajar" (Gaston Bachelard).

The relationship between the apparent and the hidden is present in all phases of Veselý's work, although there are many shifts and variants in depiction. It is most palpable in the object *Still-life with Glasses and Water* from 1993. The cube is almost hermetically sealed and an opening gives a view inside, where the principal content of the work is hidden, which can be used as evidence of the polarity of the mutual relationship, as the rest is only a case, just as in a reliquary, where the hardly visible content, valueless in terms of matter, is the real treasure and the precious material encasing it is merely a cheap cover in terms of its value. Here is the place for promoting common things to the level of rarity; they are even thrust to the forefront, because they become what the rest is derived from, so that they are not to be overshadowed by something unoriginal and secondary.

The beams are loaded with double content, as Veselý often ponders on the multiplicity of the meaning of concepts and forms. Firstly, they represent a supported building element, secondly, the beam of crucifixion. Ambivalence is present in other cases as well, goblet – grail – sacramental chalice, water droplets – cross, hands – reaching, *Stalker* – way, in a field – orant, suspended ship – infinity. "And yesterday a cloud / Shaped as the lamb / High over the axis of the street / Straight from an Easter pastry cutter." (Petr Veselý)

Veselý suffers from the same anguish of inadequacy in perception as Marcel Pagnol: "Words remain on the surface, unable to see the depths." The metamorphosis of the inexpressible presence into a painting progresses in a most reluctant way. Minimal messages are transmitted onto the white ground by almost invisible touches, as if their content, although being concrete reality, was so untouchable that it would be an audacity to try and capture them. Shape does not come from the outside, it emerges from within, from the depths of consciousness, to which it is joined as it returns to the archetypal stage, to provide the only possible piece of information about itself that will clarify it in terms of its appearance.

The cleansing of the insubstantial from the substantial takes place gradually, it is no sudden radical emptying, as it is really filling. Devout observation is where the reality appears first in the visual state and only after it has been verified is it transformed. If finding the original inspiration was relatively easy – *Man Carrying Branches* (1987), *Figure* (1985), *Hands / Reaching* (1989), *Leaning* (1987), it had to be realized later that it was only the initial, preparatory state followed by denial of even the faintest clarity, although an element of the concrete will be preserved.

This is the method of bringing to life the paintings of indeterminate nebulae in which the silhouettes of objects are formed or, vice versa, phenomena are revealed in their immature garment as shadows very likely bound to disappear over time, because if they have an outline of the human figure, circles or rectangles, they will lose it in the process of cleansing and will return to where they have come from and where they exist in their pure form. Their primeval model lives in Plato's world of ideas, from where it can be taken over, but a painting cannot emulate its original perfection. The cycle of paintings also includes *Stalker / The Way* (1987–88), *Gap / Window* (1983–89), *Felling* (1987).

The 1980's and 1990's saw the emergence of cycles of drawings with cups, tablecloths, stairs, signs based on seen reality but radically reduced. Devoid of mass and gravitation everything floats in a state of weightlessness. Hardly anything remained from the original appearance, a mere hint or reflection of what had served as its model. This changed the significance of the subject, which only remotely refers to the model; signs may have acquired a broader meaning, although remaining signs – mysterious, with

multiple connotations. Veselý drew side views of tables, with missing parts, tables cut out along their templates, as he did with the thresholds. Ambivalence reappears and a hollow tree simultaneously is associated with outreached arms.

In *Touching* (1991) Veselý created, for the first time, a work sightless, but even as early as the mid-1980's he produced small-format, formally related drawings that he unofficially called records. The drawings are outward manifestations of the artist's minimalism as the surface is almost empty with, mostly, only a single form emerging which seems to be overwhelmed by the surrounding white space. It draws light from the space, although itself dimmed and self-contained, as is everything else that appears on the surface – *Sunset, Nest, Inside* (all 1990).

The second half of the 1990's is characterized by strange features that again exude originality. While the principle of the relationship to existence did not change, the choice of means and themes grew wider. Paintings of mostly monumental dimensions show an obvious new deflection from mere suggestion and an inclination towards the figure with torsos of the bodies of angels, Madonna with a child, or a pilgrim. The end of this period gave rise to the synthetic monumental work *Trinity* (1998), a concentration of several forms that had been elaborated on throughout the years.

Veselý's works became imbued with a clearer awareness of holiness, although not in the sense of traditional iconography – he concentrated exclusively on symbolic forms. Shape is fragmented and a part represents a whole. Only a fraction of the selected subject is displayed – a wing, hem of a robe, only the mandorla retaining a complete, closed shape, initials changed into a loose, indefinite mass – and are circular or conical in appearance not referring to any concrete letter – orants transformed into a column, although somewhere in their original form there was a concrete figure standing in the landscape; beams and cabers are pushed aside to the edges to minimize their weight. Sacral symbolism is underlined by metal parts bringing to mind mediaeval procedures using noble metals. The profane world of objects is represented by *Bench* (1998) and *Shelf* (1998). Decomposition disrupts established convention. The colour range has been extended to include red, which can be described as "playing a solo" in a composition with white and ochre. Red has not been excluded even today and can be seen in the paintings *Annie* (2002–03), *Overcoat* (2001), and *Door* (2004–05).

A recent innovation is mirroring whereby one form is mirrored on the other side as a shadow of a shadow, never being a fully-fledged object, only a part of it. Time is not at the centre of Veselý's concerns but now it enters in the form of sequence and sameness. What exists is shifted by the passing of time in an identical form; time plays no part in changing things, only in changing place. *Two Veils* (2003), *Two Shirts* (2004), *Madonna* (1998). The painting *Two Shards* (2003) holds a special position. It was based, as are many other paintings, on a real experience. Once, a stem with a piece of cut glass was all that was left from a broken glass – the remains of a thing that had lost its original character and adopted another identity. In the painting it metamorphosed into a hypostasis-like multiplied fragment which continues in its mysteriousness and is capable of invoking various associations. It turned into thanksgiving – the shift into the position of the extraordinary was brought about by a touch of red.

Creation usually exists in mutual unity, regardless of whether a specific theme recurs or has been expressed in the first phase. Veselý addresses problems that obsessively return to him over lengthy periods of time realizing only in retrospect that they had been under his scrutiny before. One of those is a desire to express himself using monochrome, hoping perhaps that it is the proper method to achieve the utter simplicity at which he is aiming. The exclusion of colour seems almost complete and is led between relations of white and grey, occasionally in the direction towards the tones of natural wood and graphite. "On the threshold of summer I put a table next to the wall opposing the window. When I sat down, I had a view of a beautiful green garden behind my back. And I had a whitewashed wall in front of me." (Petr Veselý)

At the beginning of the 1990's he went through a period when, as if unintentionally, he created white paintings devoid of any other content. Analytical painting went through different stages, from a situation when gauze or the structured, originally reverse, side of a painting emerged on the surface of the work, to large canvasses, where the mass of the painting vibrated with inner energy.

Monochrome is kept in place even today when it is applied to large landscape paintings which have their direct prototype in *Study for an Icon* from 2001, where the mass is worked by regular strokes of the brush so that it conjures up an image of a continuous flow of movement. *Lookout* and *Landscape* (2004) are the result of a virtually physical experience of space, its vastness and unbounded limits. *Lookout* has no starting boundary delimited, it is pure space ending on the horizon at the upper edge beyond which nothing exists. The paintings feature grey, a whole sea of grey, applied systematically in a slow rhythm, evoking nothing. It only disperses and ushers in immensity. Grey has a special meaning for Veselý, although its beginning is fairly prosaic, Veselý approaches it in an almost fated manner. In his concept it is the colour of colours, as is red. Both are for him the essence of painting. He clearly realized this at one particular moment and is not going to go back on this. Red revealed to him as the glory of a painting that enchanted him through the panel paintings by Theodoricus of Prague that he chanced to hold in his hands at a restorer's workshop, or the Master of the Třeboň Altar. He became attached to both these colours and through them he celebrates the beauty of simple presence. In his mind, grey intertwined with non-colour reproductions of paintings in books and catalogues and, above all, with the work of Bohumil Kubišta before he had an opportunity to glimpse the originals, when he was startled as he saw that the painting *Kitchen Still-life with Sugarloaf* is painted in this tone. Grey is the "focal point of the all, potentially comprising in itself all colours, all tones, all lines." Painted grey is "the crucial moment between what is happening and what is coming to an end. What is painted as grey is grey because it is neither white nor black, or because it is at the same time white and black ... Grey is what has no dimension, what is painted beyond dimensions, at the cross-roads. Grey has the features of »the original centre-of-all«, from which the order of this world is born radiating in all directions." (Paul Klee) "Red incorporates a roar and a glowing, contained more within than acting outwards; the male power. A light, warm red has an air of determinedness – a triumphant fanfare; cinnabar is an evenly glowing passion." "Madder lake has great depth, hence its heat, as if preparing for a wild jump, resounding as the passionate medium and low tones of the violoncello. If lightened, it is youthful, joyous, sounding as the clear, singing tones of the violin or small bells." (Wassily Kandinsky) Red is also amazement and the basic beat of life. From the polarity between grey and red emerge Veselý's stories, each having their own significance and, as in mediaeval art, they carry a symbolic meaning.

Another step forward implies a more insistent, even dangerous, admission that, for Veselý, painting means emptying, although not in the sense of nihilization, rather in the sense of true fulfilment, as it has been its aim from the very beginning. If he does want to reach the beginning itself, he has to deny *The Madonna of Svojšín* or *The Madonna of Most* (see *Rear Side, after Madonna of Svojšín* and *Rear Side, after Madonna of Most*, both 1994), despite their beauty and admit to the rear "empty" side because it is from this very act that one can experience the sacred stream they embody, although what they depict is substantial as it is what they relate to. For Veselý, the sacred exists before it has been spoken, afterwards he cannot be sure of its true form. Veselý consciously links these works with the paintings of icons, where the image is a spiritual reality. "An icon resembles a wax seal bearing an impression of the matrix – the original painting. Icons were painted on wooden panels with a depression in the central part for the picture. The depression acted as a case for an image of the saint (...), one which was initially even overlain (!) by a »cover«. Before the attributes of the individual figures (actions..) developed, the icons included inscriptions of their names (letters, monograms, christograms). The words or their fragments constituted a »gateway« giving access to the painting.

If the scriptures say that a word was made into a body, here it is as if things (bodies) might be returned into a word, as if a word itself could be a thing. The icon itself is consequently »painted letters«. It was not worshipped for itself but for what it represented." (Petr Veselý)

Veselý's explorations of the past lead to uncovering the contentual archetype which in a way remains unchanged and from where one may depart to achieve individualization. The way back to its origins also means liberating, as the apparent is being taken away as much as possible, although not in the sense of eliminating the content, but rather in acquiring a new meaning.

His return to the works of his predecessors represents a continuation of the concept conceived at the beginning of the 1990's, when Veselý started to make frottages of paintings of his own and other artists' which had been made around 1975. He logically proceeded as far as the grey monochrome of *There*, which reappeared as a drawing in 2004, this time in red.

The method of quotations branches off in many directions, another being the "formats" when Veselý's "purism" is so hesitating and, in addition, so full of respect that it generated works that precisely copied the size of other artists' works and were only planned rather than realized. Several works from 2004 present, in accurate dimensions, the works of Antonín Slavíček, Jan Zrzavý and an unknown artist from the possessions of the gallery in Roudnice. They are updated by the method of working the paint itself, kneading it, in accordance with the origin of the painting, the creative gesture, but they make a stop there, the task being only to open up a possibility and bow down in front of the work of the other. In Salzman's work *The Good Samaritan II* from the same source, he tried treating the monochrome mass so that it matches the colour arrangement of the scene.

Identification with works by other artists takes place at the primary level. Veselý identifies with them prior to starting the work and absorbs the energy they put into their works. It is blended with reflection on what is inherent to them before the work starts. He considers it so important that he is compelled to materialize it as, in his opinion, it is the creative impulse that is essential and the rest can be discarded as redundant. In this sense he amalgamates with them in an absolute accord and compares the situation before and after.

Veselý's interpretation goes against the grain of today's efforts where "completed" works are used directly, mostly at the level of a persiflage, and a new work is created from them by a transcription and a transposition of the content. Veselý approaches the problem in a different manner. He wants to resonate with the other artist's spirit of creation, with their initial impulse and their artistic method, his touch consisting in the effort to be inside their work of art. Coexistence may be found in the polarity between repeatability and non-repeatability.

The returns, or rather admissions, of Veselý concern works by Old Italian Masters Fra Angelico and Masaccio and the French impressionist Pissarro, although he is also inspired by the photographs by Jindřich Štreit. In the latter case Veselý modified his approach. He respects the model, but handles it with freedom. The process takes place in stages and is retrograded from respecting the model to gradually freeing it. It is most apparent in the painting *Kitchen / Divine Heart* (2004–05). Today, *Picture in Picture* comprises a large body of work for which he chooses models from various places, creating *Bedroom with the Madonna, according to J. Š.* (2004–05), *Church, according to T. V.* (2004–05).

Cleansing also happens to be the purpose of the cycle *Windows* from the 1990's. In a range of alternatives the white surface of the paper displays sections covered with drawings of geometrical forms invoking the presence of frames. Mass is denied and a white surface that accepts its delimitation is moved to the forefront. The pure space completes Veselý's trend towards clarifying the space and eliminating everything redundant and is present in paintings and drawings. He has adopted the position of a suprematist who, by using white space, has shifted the pyramid of perspective into infinity.

Interspersed with *Windows* was between 2002–04 a cycle of drawings *Landscapes*. If the previous years meant disengagement from mass, here he seemed to have discovered horror vacui, as short lines sequenced one after another from top to bottom appear throughout the whole area of the paper. Point becomes the centre-of-all. He arranges the lines in different rhythms, sometimes observing regularity, or they are condensed and pressed together to conjure up a rippling effect. The paintings depend on the momentary situation of the artist, he imbues it with an inner energy that guides his artistic feeling towards a primary expression, which shows organization, concentration, moments of rest, automation, kinetic force, methodicality and an effort to uniformly fill the void. As Veselý is not adverse to paraphrases, as was the case of his icon, formats, picture in picture, so he approaches them in different ways. One can here find a parallel with photographs by Josef Sudek *Window of my Studio*, where the window pane is thickly hatched with raindrops, or *Simple Still-life* with a steamed up glass of water.

The intentional act of seeing the essence will clarify how all the thinkable objects are given in consciousness. In order to understand the original, natural world, Veselý uses the apparent to communicate the non-apparent. He identifies with things by way of emptying and denial. King Lear at the end of his journey becomes a symbol "...the man is there naked – bereft of everything, titles, power, garments, safeguards and time – it is a timeless man, unbound to any period – feudal or other –, bereft of everything, wretched, except one thing: his tragic greatness, that nobody can take from him." (Ivan Slavík) Neither can anybody deny the greatness of Veselý's works. In this they are similar to the stories of Adriena Šimotová, following the same road of taking away in order to capture what is left from the transience of human bodies after they have been removed of everything.

PETR VESELÝ

Narozen 14. 10. 1953 v Brně | Born 14 October 1953 in Brno, Czech Republic
Žije v Brně, Veslařská 70, 637 00 | Lives in Brno, Veslařská 70, CZ-637 00

STUDIA | STUDIES

1973–79 Akademie výtvarných umění v Praze, ateliér malířství, prof. Jan Smetana
1969–73 Střední umělecko-průmyslová škola v Brně, obor malba, prof. Jiří Coufal
Od roku 1996 člen Umělecké besedy v Praze

SAMOSTATNÉ VÝSTAVY (výběr) | INDIVIDUAL EXHIBITIONS (selection)

- 2005 Roudnice nad Labem, Galerie moderního umění, *Pokoje* (text a úvod Miroslava Hlaváčkovy)
Ústí nad Labem, *Formáty (a jiné citace)*, (úvod Zbyněk Sedláček)
- 2003 Kuřim, Galerie ad astra, *Kolem věcí, věci kolem* (katalog, úvod Kaliopi Chamonikola)
- 2000 Opava, Dům umění, *Jarní průřez*, (katalog, text Zbyněk Sedláček)
Praha, Knihkupectví Paseka
Brno, Nakladatelství Vetus via, *Pokoje*
- 1999 České Budějovice, Dům umění, *Začátek roku* (plakát s reprodukcí, úvod Pavel Ondračka)
Brno, Etnografický ústav, *V kapli* (úvod Tomáš Mazáč)
- 1998 Olomouc, Galerie Caesar, (katalog, text Pavel Ondračka)
Louny, Malá výstavní síň, *Stoly* (úvod Zbyněk Sedláček)
Brno, Galerie Aspekt, *Po prázdninách*
- 1997 Klatovy, Galerie U bílého jednorožce, *Kresby, objekty* (katalog, text Jana Šálková)
- 1996 Šumperk, Galerie Jiřího Jílky, *Věci* (se Svatoplukem Otiskem) (katalog, text P. V.)
- 1994 Sovinec, kostel (úvod P. V.)
- 1993 Brno, Dům umění, Galerie J. Krále (katalog, text Petr Nedoma)
- 1992 Bratislava, Galerie Bohemia – České kulturní středisko, *Obrazy, kresby, objekty* (katalog, text Petr Nedoma)
Zlín, Státní galerie (katalog, text Ivan Kříž)
- 1990 Praha-Opatov, Artotéka
Olomouc, Galerie hudby (katalog, text Jiří Hůla)
- 1989 Brno, Čs. spisovatel (plakát, text Petr Nedoma)
Opava, Galerie, *Kresby* (s Janem Steklíkem) (katalog, text Jarmila Novotná a Jindřich Zogata)
- 1987 Plovdiv, Bulharsko, *Kresby* (katalog, text Jana Severinová)
- 1985 Brno, Klub Křenová (úvod Evelyn Oklešťková)
Kunštát, Halasův Kunštát (s Vilémem Reichmannem) (úvod L. Kundera a P. V.)
- 1981 Brno, Galerie mladých, *Obrazy* (katalog, text Michal Gregor)
Ivančice, Muzeum, *Kresby* (katalog, text Kaliopi Chamonikola)

KOLEKTIVNÍ VÝSTAVY (výběr) | GROUP EXHIBITIONS (selection)

- 2005 Zlín, Krajská galerie výtvarného umění, *Nový zlínský salon*
- 2003 Praha, Městská knihovna, *Umělecká beseda*
- 2002 Zlín, Krajská galerie výtvarného umění, *Pocta Svatoplukovi Slovenčikovi*
Zlín, Krajská galerie výtvarného umění, *Nový zlínský salon*
- 2000 Hluboká nad Vltavou, Alšova jihočeská galerie, *Současná minulost*
Roudnice nad Labem, Galerie moderního umění, *Alfa 2000 omega*
Kostelec nad Černými lesy, Galerie H, *Setkání – Náhoda*
Olomouc, Galerie Caesar, *Sto*

- 1999 Brno, Moravská galerie, ŠUR, 75. výročí založení
Berlín, České kulturní centrum, *Tetraeder*, (s V. Kokoliou, P. Kvíčalou a J. Sobotkou)
- 1998 Brno, Moravská galerie, *Tichý život věcí*
Praha, České muzeum výtvarných umění, *Tichý život věcí*
Vlkov, Galerie Sýpka, *Veřeje*
Praha, Mánes, *Umělecká beseda 98*
- 1997 Plasy, klášter, *O počátku*
Vlkov, Galerie Sýpka, *Přirůstky*
Hodonín, Galerie výtvarného umění, *Velký formát*
Brno, Dům umění, *Hi-tech / Umění, Symptomy a domácí léčebné prostředky*
Praha, Galerie Bayer a Bayer, *Umělecká beseda*
Praha, Mánes, *Umělecká beseda 97*
- 1996 Brno, Moravská galerie, *Ticho pro dvanáct hlasů*
Praha, Dům U kamenného zvonu, *Ticho pro dvanáct hlasů*
Zlín, *Nový salón*
Dolní Kounice, *Zpřítomnění* (symposium)
Praha, Mánes, *Umělecká beseda 96*
Roudnice nad Labem, *Novozákonní motivy v českém výtvarném umění*
- 1995 Litoměřice, Galerie výtvarného umění, *Umění frotáže*
Liberec, Oblastní galerie, *Umění frotáže*
Vlkov, Galerie Sýpka, *Opravdivé obrazy*
Valtice, Jízdárna zámku, *Velký formát* (symposium)
Roudnice nad Labem, *Starý zákon v umění*
Praha, Mánes, *Umělecká beseda 95*
- 1994 Praha, Galerie VŠUP, *Druhá Sýpka* (s V. Kokoliou, L. Novákem, W. Reiterem)
Třebíč, synagoga, *Zastavený čas II*
Praha, Libeňská synagoga, *Zastavený čas II*
Brno, Galerie U dobrého pastýře, *Tovaryšstvo malířské* (V. Kokolia, P. Kvíčala, J. Steklík, P. V.)
- 1993 Praha, Mánes, *Tvary tónů*
Praha, Jízdárna Pražského hradu, *Přirůstky Národní galerie*
Bratislava, *Písmo v obraze*
Klatovy, Galerie U bílého jednorožce, *Šedá cihla 3*
Hamburg, *Art Hamburg 93* (Galerie Pohlhammer)
Brno, Moravská galerie, *Princip serie*
Praha, Národní galerie, *Princip serie*
Nitra, *Dvojstup (ART IN)*
Vilnius, Litva, *Bílé zboží*
- 1992 Brno, Galerie Stará radnice, *Písmo v obraze*
Wiesbaden, SRN, *Znak a svědectví*
Münster, SRN, *Znak a svědectví*
Sevilla, Španělsko, *Světlo a duch* (v rámci československé účasti na světové výstavě EXPO 92)
- 1991 Praha, Muzeum hl. města Prahy, *Znak a svědectví*
Brno, Dům umění, *Mezi křikem a meditací*
Praha, Emauzy, *Hořící keř*
Vlkov, Galerie Sýpka, *Nahroubeno – jaro 1991*
Kolín, *Téma Stalker*
Zlín, Státní galerie, *Ze současné kresby*
Mnichov, SRN, *Znak a svědectví*
- 1990 Praha, Galerie mladých – U Řečických, *Brněnský okruh*
Kostelec nad Černými lesy, Galerie H, *Členská výstava společnosti Kruh*
Brno, Moravská galerie, *Současná česká kresba*
Poitiers, Francie, *Osm Čechů*
Bonn, SRN, *Otevřený dialog*
- 1989 Brno, Dům pánů z Kunštátu, *Jemelka, Mühlbauer, Hůla, Veselý, Obrazy, kresby, objekty*
Praha, Holešovická tržnice, *Malba a plastika mladých*
Mladí ve př
Praha, Lidový dům, „14“
Praha, Palác kultury, *Rockfest*
Sovinec, *Con amore*
Lyon, Francie, *Moravští umělci*

- 1988 Praha, Městská knihovna, *Z nových zisků Národní galerie Opava, Kontakty*
 1988 Brno, Dům pánů z Kunštátu, *Brněnská malba*
 Brno, *12 na Pellicové*
 Poznaň, Polsko, *Výstava výsledků mezinárodního malířského plenéru*
 1987 Kostelec nad Černými lesy, Galerie H, *Hračka*
 1986 Nishinomiya, Japonsko, Galerie AU, Gallery H Circle
 1985 Mělník, Galerie ve věži
 (s J. Jemelkou a P. Mühlbauerem)
 Rennes, Francie, *Brněnští malíři*
 Osvětim, Polsko, *Výstava plakátů*
 1984 Brno, Křížová chodba Nové radnice
 Praha, *Hájenka 84*
 Kostelec nad Černými lesy, Galerie H, *Velká kresba*
 1983 Brno, Křížová chodba Nové radnice,
20 mladých absolventů AVU
 Praha, *Člověk naší doby*
 Brno, Dům umění, *Moravská grafika*
 1981–87 Brno, Dům umění, *4 ročníky Bienále tvorby mladých výtvarníků*
 1980 Brno, Dům pánů z Kunštátu, *Současná česká kresba*
 1979 Šumperk, Vlastivědné muzeum,
Mladí umělci Jeseníkům

ZASTOUPENÍ VE SBÍRKÁCH | REPRESENTED IN COLLECTIONS

Národní galerie v Praze, Moravská galerie v Brně, Muzeum města Brna, Galerie Klatovy-Klenová, Východočeská galerie v Pardubicích, Galerie Hodonín, Ministerstvo kultury, Galerie Litoměřice, Galerie H v Kostelci nad Černými lesy, Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem, Severočeská galerie v Liberci, Galerie AU (Japonsko), Česká pojišťovna, International Museum Vancouver, Galerie Oláve v Lyonu, Muzeum v Bánské Bystrici, v soukromých sbírkách v České republice, ve Francii, v Rakousku, v Anglii a v Německu.

REALIZACE | REALIZATIONS

- 2003 Kostel v Hrušovanech u Brna, návrhy vitráží
 2002 Kaple ve Vratislavicích, oltářní obraz *Vzkříšení*
 2001 Kaple ve Vratislavicích, návrhy vitráží
 1994 *Krajina*, Zemědělská pojišťovna, Brno, stuccolustro 300 × 500 cm
 1987 *Děšť*, Smuteční síň v Boskovicích, stuccolustro 850 × 250 cm

BIBLIOGRAFIE (výběr) | LITERATURE (selection)

Nedoma Petr, Brno, Čs. spisovatel, 1989, katalog
 Horáček Radek, Okamžik ticha, Ateliér 21/1989, s. 3.
 Hůla Jiří, Divadlo hudby, Olomouc, 1990, katalog
 Dominik Degeto, Huit moraves, Poitiers, katalog výstavy, 1990
 Valoch Jiří, Písmo v obraze, Brno, Bratislava, katalog, 1992
 Kříž Ivan, Iba črepy, Profil 12, 13/1992
 Kříž Ivan, Jenom střepy?, Zlín, Městské divadlo, 1992
 Nedoma Petr, Petr Veselý, Brno, Dům umění, 1993, katalog
 Chamonikolasová Kaliopi, Apoteóza všednosti P. V., Ateliér 2/1991
 Valoch Jiří, Cesty k objektu Ateliér 17–18/1993, s. 12.
 Zhoř Igor, Oponenský posudek souborného výtvarného díla P. V. k habilitačnímu řízení (nepublikováno – VŠVU Bratislava)
 Věra Jirousová, Druhá Sýpka, Ateliér 9/1994, s. 4.
 Gabrielová Bronislava, Výstava lyrické abstrakce a minimal-artu v Moravské galérii, Galéria, Profil (Bratislava) 2/96
 Šálková Jana, Věc – místo – člověk, text v katalogu výstavy (Klatovy), 1997
 Ondračka Pavel, Galerie Caesar, P. V., text v katalogu výstavy, únor 1998
 Šálková Jana, Portrét umělce ve středních letech, Bulletin Moravské galerie, 54/1998, s. 156–159.
 Sedláček Zbyněk, Stoly Petra Veselého, Ateliér, 19/1998, s. 6.
 Hůla Jiří, Kolem věcí, věci kolem, Lidové noviny, 31. 8. 2003
 Chamonikola Kaliopi: Kolem věcí, věci kolem, Ateliér 19/2003, s. 6.

Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem
Galerie ARS, Brno

Koncepce katalogu: Petr Veselý
Text: PhDr. Miroslava Hlaváčková
Překlad: Miloš Bartoň a Alan D. Windsor
Redakce: Kateřina Tlachová
Foto: Martin Vybíral, Jitka Kučerová, archiv autora
Grafická úprava: Zdeněk Halla
Tisk: CCB Brno
2005

Katalog vznikl za podpory statutárního města Brna,
společností S:Lukas spol. s r.o., Trade Fides a.s. a Calvi Fashion Design.

