

VDOVY S

SEKAL  
SLAVÍK  
SÝKORA

Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem

VDOVY S

SEKAL  
SLAVÍK  
SÝKORA

Výstava *Vdovy S* je prezentací díla tří uměleckých osobností českého výtvarného života, Zdeňka Sýkory, Zbyňka Sekala a Otakara Slavíka. Duňa Slavíková požádala o spolupráci na výstavě své dvě přítelkyně, Lenku Sýkorovou a Christine Sekalovou. Koncept vznikl na základě komunikace dlouhodobých životních partnerek umělců a jejich solidarizace na pozadí společných jmenovatelů. S historickou umění se schází umělkyně a umělecká spolupracovnice svého muže spolu s citlivou partnerkou introvertního umělce, znalkyní jeho díla, která podstatně podpořila manželovu existenci a tvorbu. Autorky vystupují jednotlivě i jako část větší pracovní struktury s cílem prezentovat reflexi svých záměrů a motivací. Výstava je pojata jako kolektivní praxe, významně podpořená spoluprací ředitelky roudnické galerie Aleny Potůčkové.

Kvůli diskriminaci pozůstalých partnerů stejného pohlaví byly ve státě Ontario zákonem 171 z roku 2005 zrušeny pojmy vdova či vdovec a nahrazeny neutrálním *surviving spouse*, tedy přežívající osoba. Sumerské slovo pro vdovu, *numunkuš*,<sup>1</sup> znamená v překladu „ta, která nespočine“. Již babylonské i sumerské zákony garantovaly vdovám právní status. Sumerská právní kniha *Ur Namu* označuje vdovu jako matku i otce domu.<sup>2</sup> Ve starém Římě byla příkladem mocné vdovy Livia Drusilla, vdova po císaři Augustovi, která prosadila v Senátu, aby byl její zesnulý muž Augustus zbožštěn a ona aby byla jmenována jeho kněžkou. Bylo zcela neslýchanou ctí pro ženu stát se kněžkou mužského Boha se všemi oficiálními poctami. Dalším antickým příkladem je často zmiňovaný příběh vdovy z Efesu,<sup>3</sup> kde vdova, aby zachránila před odsouzením mladého pěkného strážného, který ji na hřbitově utěšoval po ztrátě manžela a z nepozornosti neuhlídal zloděje ukřižované mrtvoly, překoná svůj žal a dá strážnému k dispozici mrtvolu svého manžela, aby jí nahradil zmizelého ukřižovaného. V bibli vyniká nade všemi vdovami Judita, která statečně zachránila svůj národ před Asyřany, v Novém

<sup>1</sup> Marten Stol, *Women in the Ancient Near East*, de Gruyter, 2016, s. 276.

<sup>2</sup> Stol, s. 285.

<sup>3</sup> Např. Petronius, *Satyrikon* 110,6–112,8. Ukřižovaní odsouzcenci se ve starém Římě nesměli pohřbívat. Byli stráženi vojáky, poněvadž se jejich rodiny snažily těla ukrást a příbuzné pohřbít.

Zákoně nacházíme nespočetně zbožných a ctnostných vdov. V Římě se těšila úctě *Univira*, vdova, která se neprovdala podruhé a zůstala ctnostná. Tertulián odsuzuje druhé manželství a cituje svatého Pavla v listu Korintským, *lepší je vstoupit do manželství, než hořet*. (1 Kor 7,9)<sup>4</sup>

Od pátého století po celý středověk bylo úkolem vdovy, lat. *vidua*, konat za zemřelého pokání, ve smutku a truchlení pečovat o zachování memoriálních služeb, liturgických svátků a památek. Obraz zbožné nevdané a asketické vdovy, která žije v ústraní, je jen jednou stranou mince, ve skutečnosti tato představa kolidovala s faktickými faktory vdovství, se zajištěním existence, staráním se o domácnost a zaměstnání – to byly reálné povinnosti. Na vsi byl sňatek s ovdovělou selkou často jedinou možností pro druhorozené či mladší syny stát se soběstačnými. V městech podporovaly cechy sňatky vdov s tovaryši, ovšem vdovy mohly převzít manželovu živnost a stát se členkami cechu. Například Agnes Dürerová (1495–1539), vydala posmrtně jak umělecko-historická pojednání svého manžela Albrechta Dürera, tak i jeho grafiky a tisky. Zároveň nechala sepsat inventář jeho děl a snažila se u úřadů prosadit autorské právo.<sup>5</sup> Susanna Maria von Sandrart, praneteř proslulého barokního umělce a teoretika Joachima von Sandrart (1658–1716), vynikající grafička, pracovala ve svém oboru řadu let po svém ovdovění. Jakmile se znovu vdala, pracovat jako umělkyně přestala, poněvadž se musela starat o domácnost. Od patnáctého století bez přestání vycházely řady publikací s tematikou morálního kodexu vdovského pobývání. V devatenáctém století se definitivně upevnila umělcova pozice ve společnosti a měnila se i hierarchie pohlaví. Manželky umělců byly často o jednu generaci i více mladší, takže žily déle a vesměs jim připadla správa pozůstatosti. Z genderové perspektivy je pozoruhodné, že činnost vdovy není historiograficky řádně podchycena a oceněna, naopak, je různými způsoby snižována.<sup>6</sup> Gesa Finke vidí vznik této situace v katalogu předsudků proti vdovám, který měl původně za základ kodexy morálních předpisů pro vdovy.

Pojem partnera umělce a z něj vycházející asociace je tedy konotován i negativně. Již umělcova žena může být konfrontována s anti-intelektualismem genderových stereotypů a s arogancí uměleckých systémových struktur. Tato osoba, která se za umělcova života mimo vlastní práci zpravidla zcela samozřejmě starala o provoz ateliéru, zápůjčky obrazů, prodeje, o koordinaci výstav atd, a navíc ne zřídka svou prací výrazně finančně podpořila partnerovu tvorbu či se na ní umělecky podílela, má po jeho smrti vliv na další umělcův život, jeho život po životě, jeho memoria. Vdovám se ale kladou určité společenské hranice. Považuje se za

<sup>4</sup> Tertulián, *De Monogamia* 10,2.<sup>2</sup> Stol, s. 285.

<sup>5</sup> Britta Juliane Kruse, Witwen. *Kulturgeschichte eines Standes in Spätmittelalter und Früher Neuzeit*, de Gruyter 2007, s. 329.

<sup>6</sup> Gesa Finke, Vom Aufwand des Erinnerns, s. 52, in: Kreuzinger Annette et al, *Gender Studies in der Musikwissenschaft*, Hildesheim 2010.

samozřejmě, že vdova díla archivuje, sbírá podklady a předává a zapůjčuje je dále muzeím, kurátorům či archivům. Neměla by ale, pokud možno, aktivně zasahovat do kulturní paměti. Informace, které dává k dispozici o tvůrčích impulzech, souvislostech, dataci atd. umělcova díla, jsou často buď zpochybňovány či vstřebány bez sebemenší snahy o uvedení zdroje.

Vdova se na rozdíl od mnohem méně kompetentních pramenů většinou necituje, pokud ovšem není tak odvážná a sama nepublikuje. Existence partnera umělce obsahuje konfliktní potenciál. Biografické momenty jsou tabuizovány. Biografika, tento vědní obor, který by se měl zabývat problematikou metodických otázek vyplývajících z biografie umělce, jejíž nemalou součástí je i život mimo produkci, se teprve poslední dobou vzpamatovává z neobyčejně vlivného konceptu Rolanda Barthese o odmítnutí osobnosti autora jako takové v jeho slavném eseji *Smrt autora*.<sup>7</sup>

Mohou tedy vdovy beztestně vyvinout kurátorské strategie? S rozšířeným pojmem umění se stala výstava médiem a kurátor spoluautorem umělecké prezentace. Kurátor je částí produkčního procesu a tedy i spoluvůrcem. Částí diskurzu současné umělecká prezentace je otázka, kdo vlastně zprostředkovává umění, zda umělec, kritik, nebo kurátor. Kurátorství se ve světovém umění stává inflačním pojmem. Kurátorem se mimo vědecky a kurátorsky pracující historiky umění stávají čím dál tím častěji buď umělec sám, architekt, obchodník, sběratel, často i proslulé osobnosti činné ve zcela odlišném oboru. Autorovo dílo je prezentováno s každým kurátorem jinak, odlišným výběrem, jinými náhledy, reflexemi a způsoby instalace, jako různé příběhy s roztroušenými figurami, které jsou poskládány dohromady s odlišnými záměry a strategiemi. Výstava *Vdovy S* není pokusem o autorskou skupinu, je sloučením individuálních kontemplací, sumou jednotlivých dělů a snahou o otevření nových perspektiv. Autorky se nechtějí prosazovat proti běžným uměleckým praktikám. Výstavu pojímají jako osobní diskurz a zároveň vzájemnou výměnu mezi sebou i divákem.

Umělec již nežije. Interpretace jeho díla není možná bez etického postoje, jeho konkrétní život žijícího individua by neměl být vyňat z kontextu tvorby. Otázky o původu jeho díla, o jeho záměrech atd. mohou ovšem vést k zcestným či falešným interpretacím. Kurátor je pouze subjektivním interpretem subjektivity někoho druhého. Nebezpečí, že se partnerky stanou fabulátorkami mýtu,<sup>8</sup> má souvislost s kanonizací kulturní paměti. Kulturní paměť pěstují instituce jako archivy, muzea a galerie, kterým se nabízí všelijaké metodické možnosti – od

<sup>7</sup> Roland Barthes, *Tod des Autors*, Reclam, Stuttgart 2000, s. 180–193. Barthes odvrhuje ve svém slavném eseji o smrti autora tradiční biografiku, která se při výkladu díla soustřeďuje na autora. Barthes zdůrazňuje, že recepce díla je důležitější, než autor. I když měl autor primárně na mysli literaturu, ovlivnila jeho téze velmi silně i historii umění.

<sup>8</sup> Podle Freudova konceptu o funkci diskurzu by naše – vdovská – interpretace mohla být kontaminována podvědomými intervencemi. (Frederic Regard, *The ethics of biographical approach*, Cambridge Quarterly Vol. 29, 2000, s. 403).

monografií, výstav, kterými je možno paměť formovat a ovlivňovat. Nicméně emocionální náboj je jednou ze základních a nejdůležitějších opor komunikativní, kolektivní a kulturní paměti.<sup>9</sup> Komunikativní paměť je paměťovým rámcem, který vzpomínané individuuum časově ohraničuje. V této souvislosti je možno klást také otázky, jak bude vzpomínáno, kdo bude vzpomínat a kdo nebude vzpomenut.

Lenka Sýkorová, umělkyně, kurátorka, publicistka a vydavatelka, je partnerkou, spolupracovnicí a v neposlední řadě spoluautorkou díla Zdeňka Sýkory. Symbiotické tvůrčí a pracovní vztahy obou uměleckých partnerů jsou všeobecně známy. Od smrti Zdeňka Sýkory pečuje Lenka Sýkorová neúnavně o upevnění jeho odkazu v kulturním povědomí jako vydavatelka a autorka četných publikací a výstav. Dbá o to, aby se památka na Zdeňka Sýkoru nevytratila z komunikační a kolektivní paměti. Každoročně se opakující slavnosti a jubilea jsou stěžejními událostmi, které obnovují a potvrzují tyto formy paměti. Akce *Kouzlo světla* s vizualizací Sýkorovy kompozice na piazzettě před divadlem v Lounech, každoroční malířské symposium a sváteční setkání v Počedělicích u Loun, kde Sýkora maloval a kde je postaven jeho památník, vedení homepage s akribickými zmínkami o umělcových nových výstavách či objevených dílech vzpomínku na Sýkoru stále znovu oživují. I téma výstavy směřuje do budoucnosti. Koncept Muzea Sýkorových děl je jedním z dalších úkolů, které si Lenka Sýkorová vytyčila.

Kurátorkou výstav Zbyňka Sekala bývá povětšinou Marie Klimešová, která se jeho dílem dlouhodobě seriózně zabývá a která se neobyčejně zasloužila o to, aby tento velký umělec nebyl pozapomenut. Žádná ze Sekalových posmrtných výstav či realizace jeho ateliéru v Národní galerii v Praze by se ovšem nemohla uskutečnit bez Christiny Sekalové. Tato výstava je její první. Je intimním výběrem, soustředěným na biografické aspekty umělcovy osobnosti. Dvě schrány personifikují mužský a ženský element jako projekci do centra prostoru v konstruované realitě. Mezi oběma schránami je neustálý, silný vztah. Předtuchu tohoto vztahu nacházíme v *Hlavě se zavřenýma očima*, v jedné z prvních Sekalových sochařských prací a jedné z jeho prvních hlav. V en face, čelní tváři asymetrické androgynní plastiky, která by se snad mohla z profilu číst jako Sekalův autoportrét, rozpoznal rodinný přítel, malíř a sochař János Megyik Christinin portrét. V *Hlavě*, která vznikla v době, kdy se pozdější manželé ještě neznali, Sekal možná anticipuje těsné sepětí se svou budoucí partnerkou. Bílý kámen evokující plán koncentračního tábora v Mauthausenu, je klíčovým znakem autorovy traumatické zkušenosti.

Duňa Slavíková se v expozici zabývá úvahou o složitém vztahu Otakara Slavíka k vlastnímu dílu. Pro malířovo okolí bylo zcela neuchopitelné, z jakého důvodu stále ničil svá nejlepší díla, často i po uplynutí i několika desetiletí od vzniku. Věčné přemalovávání obrazů, opako-

<sup>9</sup> Jan Assmann, *Religion und kulturelles Gedächtnis*, Beck 2007, s. 13. Aleida Assmann, *Soziales und kollektives Gedächtnis*, s. 3. [www.bpb.de/system/files/pdf/0FW1JZ.pdf](http://www.bpb.de/system/files/pdf/0FW1JZ.pdf).

vaná likvidace několikaletých údobí tvorby, neustálý boj s obrazy byl charakteristickým pro Slavíkovu velkou urputnost. Tyto destruktivní procesy se nijak nejevily být v jakémkoli smyslu očištné. Na druhé straně ani v nejmenším netlumily malířův základní popud, jeho velkou radost z tvorby.<sup>10</sup>

Přestože se jména všech tří S setkávala na řadě výstav druhé půle šedesátých let a mimo to, že patří k široké generaci umělců té doby, nedošlo mezi Sekalem a Sýkorou k žádnému vzpomínanému či dokonce zdokumentovanému styku. Sýkoru a Slavíka, kteří se seznámili během Slavíkova studia u Martina Salcmana na Pedagogické fakultě, kde byl Sýkora asistentem, spojovalo v padesátých letech velmi intenzivní přátelství, které od šedesátých let postupně ochlázalo. Oba se ještě dojemně a krásně setkali těsně před smrtí. Sekal a Slavík sice byli v kontaktu ve Vídni, Christina a Zbyněk Sekalovi byli na začátku Slavíkovy emigrace nápomocni v počáteční orientaci, ale přes či právě pro leckteré podobné jmenovatele, které by se našly v situaci a do jisté míry i v naturelu obou umělců, si zůstali bytostně cizí. U všech tří umělců je rozpoznatelná identita, která si zůstává věrná. Výstava *Vdovy S* nabízí divákovi náhled do toho, co autorky považují za důležité: další paměťovou stopu.

Duňa Slavíková

<sup>10</sup> Jak malíř mnohokrát postuloval a jak správně shrnuje Ivan Binar, Slavíkovi ani tak nezáleželo na malování obrazu, jako na malování samém jako způsobu existence. Všechno ostatní bylo bezvýznamné.



### Malý kámen

Od února 1942 byl Zbyněk Sekal, mladý politický vězeň, po předchozí etapě pobytu na jiném místě hrůzy – v terezínské pevnosti – vězněn do května 1945 v koncentračním táboře Mauthausen. Tábor v Mauthausenu, včetně jeho odnoží na území dnešního Rakouska, byl založen z hospodářských důvodů, lokalita vybrána kvůli blízkosti lomů kamene. Firma DEST, náležející SS, měla zájem zejména o žulu, oblíbený kámen fašistických stavebních programů. Tábor byl pracovní, ale zároveň také likvidační, určený k masovému vyhlazování. Celé národnostní skupiny byly cíleně vyvražďovány: sovětsíí váleční zajatci, holandští Židé i další skupiny, mezi nimi Češi. Vězni byli v kamenolomech týráni, vyhladovělí nešťastníci mezi bitím a střelbou vláčeli po příkrém schodišti obrovské kamenné kvádry, dozorcí je bili, stříleli do nich, shazovali vězně ze strmé stěny lomu, nazývali to „výsadbkářstvím“. K ustavičnému trápení, neslýchanému násilí a příšerné libovůli mučitelů – vězni byli naháněni do elektrických drátů, likvidováni v plynové komoře jak v táboře, tak u nedalekého zámku Hartheim či v pojízdných plynových komorách – se přidružily také většinou smrtící lékařské pokusy.

Zbynek Sekal, vězeň číslo 3248, pracoval zprvu v kamenolomu. V květnu 1942 ho zcela vysíleného a neschopného dále pracovat umístili do tzv. zotavovacího bloku. Zesláblé a bezmocné, nemocné vězně směstnali na podlahu a trápili je hlady. *„Byli jsme vystaveni rozmarům blockführerů a blokového personálu, pro něž jsme neznamenalí víc, než dobytek. Podle toho s námi také jednali. Byl-li někdo na umření, vyhodili ho do umývárny, kde bitím a studenými sprchami byl vyřízen. […] tak kolem 25. července byli jsme oblečeni, byla nám přišita čísla, odebrali nám slamníky a spali jsme na holé podlaze […] Druhý den ráno nás vzbudili, vyhnali za deště před blok, dostali jsme něco málo polévky a šli jsme pracovat. A zase to byl ten proslulý „Lagerbau“, kde v zimě 1941–42 zahynulo a bylo postříleno sta a sta Čechů. Večer jsme dostali chléb, který jsme museli nechat na bloku a který jsme většinou po návratu nenašli, a ihned jsme šli do koupelny, kde nás přinutili zůstat tři čtvrtě hodiny pod studenou sprchou. Kdo nezůstal pod sprchami, po tom bylo stříkáno z hadic, anebo ranami byl přinucen pokračovat v ledové lázni. Pět vězňů, kteří neměli otevřené rány, bylo vybráno esesákem vedoucím táborovou lékárnu k lékařským pokusům. Aby v táboře nevypukla epidemie tyfu – v lágrech visely plakáty se slogany, psanými černým písmem na žlutém podkladě: „Jedna veš – tvoje smrt“ –, zkoušela se účinnost odšívovacích prostředků přímo na vězních. […] Vyvedl nás na chodbu, kde jsme byli vysvlečeni; omotal nás vlněným vláknem, napuštěným jakousi olejem páchnoucí tekutinou. Pak nás zavřeli do kobky (1,8 krát 3 krát 3 metry) a tam jsme zůstali plné tři týdny. […] Po cele byly roztroušeny chomáčky vlasů plné hnid, přikrývky se jimi jen hemžily. Po třech týdnech byli vězni vykoupáni a namazáni jiným prostředkem; tento pokus trval další tři týdny. Všichni dostali svrab. Byli svědky nelidského chování nacistů k vězňům ve vedlejších kobkách, kteří byli poté všichni postříleni. Celou dobu pokusu žili […] v ustavičné nejistotě, co s námi bude, […] protože jsme měli důvody k tomu, abychom se obávali nejhoršího. Díky pomoci dvou českých politických vězňů, kteří pracovali ve vězeňské spisovně, se mohl Sekal poté, co pokus přežil, dostat do spisovny jako pisář. Přišlo mu vhod, že uměl psát na stroji, naučil se tomu během*

nemilovaného studia na obchodní akademii. K jeho povinnostem patřilo až do osvobození psát – ručně i na stroji – listiny, týkající se stavu vězňů, včetně seznamů mrtvých s vyhlanými příčinami jejich úmrtí. S polskými přáteli, Marianem Boguszem a Zbigniewem Dłubakem, kteří pracovali ve stavební kanceláři a měli přístup ke vhodnému papíru, dvakrát zorganizovali „létající výstavu“ svých kreseb. Připevnili je na deku a s tou pronikali i do dalších bloků.

V roce 1966 se Zbyněk Sekal zúčastnil sochařského sympozia v kamenolomu St. Margarethen v Rakousku. Jednou z jeho dvou prací v kamenolomu se stal pískovcový kámen, o kterém hovořil jako o malém kameni. Organizátor sympozia sochař Karl Prantl považoval za vyšší cíl sympozia docílit vědomou společnou prací porozumění mezi umělci různých částí světa. Prantl byl stejně starý jako Sekal. V době Sekalova věznění byl povolán do armády, do Wehrmachtu. Sekalův kámen, umělcovo zpodobnění plánu Mauthausenu, se stal nástrojem komunikace, symbolem právě toho dorozumění, které bylo pro Prantla důležité.<sup>1</sup>

Sekal nebyl kamenosochař. Síla jeho kamenné výpovědi snad spočívá v určité neobratnosti. Archaickou podobu kamene navozuje jeho čistá barva a zdánlivě jednoduchá stavba s výrazným sklonem, ostrou hranou a bludištěm plochy. I když autor nesleduje vyobrazení reálného modelu plánu tábora, poskytuje jeho prostorové informace.<sup>2</sup>

Pohyb v meandrech bludiště do jisté míry odpovídá pohybu v jiných Sekalových dílech. Je zpodobený různými znaky. Pohyb je pomalý, někdy až zarputilý, s nepatrnými otočkami, v obrazech se často objevuje očekávání a opakování základního pohybu. Labyrint jako struktura, ve které se člověk ztrácí, je moderní pojem.<sup>3</sup> V archaickém umění se zde cesty nekříží, není možné se ztratit. Cesty, které vedou do středu, jsou cesty od života do smrti.<sup>4</sup> V Sekalově bludišti se cesty kříží a uzavírají, v jednoduchosti archaické formy pojednává Sekal svůj tísnivý návrat, symbol svého primárního celoživotního traumatu.

Duňa Slavíková

Zbyněk Sekal

**Literatura (Výběr):**
Archiv KZ Mauthausen: Výpověď Zbyňka Sekala z 14. 5. 1945, její volný překlad do němčiny s doplněním od spoluvězně a vedoucího spisovny Hanse Maršalka z 6. 2. 1967, další jednotlivé archiválie týkající se Zbyňka Sekala. *Das sichtbare Unfassbare, The visible part*, Katalog mezinárodní výstavy, Bml, 2005. *Der Tatort Mauthausen*, Katalog výstavy, Wien 2014. Katarzyna Madori-Mitzner, *Errettet aus Mauthausen*, Warszawa 2010, s. 282. Kristian Sotriffer, *Symposion Europäischer Bildhauer St. Margarethen*, Wien 1966 a 1969.

Karl Prantl

<sup>[1]</sup> Během vzpomínání přátel na toto symposium byla Christina Sekalová několikrát svědkem, jak nejen Karl Prantl, ale i jiní rakouští Sekalovi kolegové referovali o diskurzu, který téma kamene vyvolalo. Prantl si díla velmi vážil a od roku 1967 ho umístil do interiéru stálé sbírky v Bildhauerhausu.

<sup>[2]</sup> Vědecký pracovník mauthausenského archivu Ralph Lechner, který kámen viděl, hovoří o jeho afinitě k základní architektonické formě tábora a o uměleckém znázornění reality rampy kamenolomu.

<sup>[3]</sup> Friedrich Teja Bach, Shaping the beginning, Athens 2006, s.45.

<sup>[4]</sup> Karl Kerenyi, Labyrinth-Studien, Zürich 1950, s. 11, 34–36, 37. Kerenyi cituje názor Brede-Kristensena, že labyrint se svými zákruty a bludišti, ze kterých nikdo nenalezne východiska, může být pouze obrazem říše mrtvých. Jeřábí tanec, jedna z interpretací labyrintu, poukazuje na vězení a osvobození, na smrt a zároveň mimo ni. Další interpretace je budova, či doupě, tak jako sepulchrální symbolika.

*Malý kámen (Mauthausen)*  
*Kleiner Stein (Mauthausen)*

1966

Foto: Oto Palán





*Pohled z okna*  
*Blick aus dem Fenster*

1968

Foto: Oto Palán



*Hlava se zavřenými očima*  
*Kopf mit geschlossenen Augen*

1955

Foto: Hana Hamplová



*Měděná schránka*  
*Kupferschrein*

1991

Foto: Hana Hamplová



*Schránka II*  
*Schrein II*

80. léta 20. století  
80er Jahre des 20. Jahrhunderts

Foto: Hana Hamplová



## Neposuzujte mne podle činů

*A zvláště pozoruhodným způsobem neklade na artefakt důraz malíř v KŠ co do techniky nejtradičtější – Otakar Slavík. Co chvíli ničí své nejlepší obrazy tím, že je úplně přemalovává; a když se mu vytkne, že je to škoda, směje se a řekne: „Jak to má vydržet věčnost, když to nevydrží ani můj zásah.“*<sup>1</sup>

Je obecně známo, že velká část malířových obrazů byla zničena přemalbami či likvidací produkce několikaletého malířského úsilí. Stálá likvidace děl téměř znemožňuje orientaci v Slavíkově *oeuvre*. Existuje nespočet fotografií již neexistujících obrazů, či dokumentace různých fází přemaleb těch nej kvalitnějších prací. Nemilosrdné přemalbové zásahy do těchto prací byly vesměs neproduktivní a maximálně vyústily ve vznik nového, zcela odlišného díla, které zřídka dosahovalo výpovědi předešlého. Podoba obrazu se měnila i v kratičké době mezi fotografováním práce do katalogu či na pozvánku výstavy, kde panovalo plané očekávání, že tvůrce bude alespoň natolik disciplinovaný, že se prezentované dílo bude shodovat s reprodukcí.<sup>2</sup> I přes vynucené sliby malíř od svých praktik neupustil. Většina špičkových obrazů, které byly nejčastějším cílem destrukce, se zachovala jen díky prodejům. Slavík po celý život důrazně tvrdil, že pro něj není dodělaných obrazů, poněvadž obrazy jsou jen opuštěné.<sup>3</sup>

Počátek překračování hranic ničení obrazů by bylo snad možno nalézt v situaci prvního manželství, kdy podle Slavíkových údajů docházelo k destrukci obrazů jeho tehdejší partnerkou.<sup>4</sup> V psychologii znamená znehodnocení nepřiměřeně negativní ohodnocení objektu či reprezentace objektu. Důsledkem konfliktních situací je možné, že přestaly fungovat autorovy ochranné mechanismy. Objekty, které ztratily svou původní hodnotu, mohly tedy být nemilosrdně znehodnocovány také jím samým.

K likvidaci docházelo procesuálně. Slavík pracoval velmi koncentrovaně.<sup>5</sup> Vysoká hladina vnitřního napětí ho vedla k výrazně emoční práci. Snažil se emoce překonávat, či je natolik ovládat, aby mohl dodržet kontrolu nad kompozicí zachováním barevného řádu. Dychtivost barev cítil až návykově, vedla často k hromadění barevných stop a znamení. Tím, že obraz

v tvůrčím procesu považoval za neukončený, mohl barvy stále přidávat. Poněvadž se ovšem malířské vidění obrazu mění a posouvá, zásahy do staršího obrazu narušily původní vztahy barev a změny vesměs vedly k rozbití původního smyslu díla. Slavík zaváděl stále nové pracovní procesy s tím, že byl přesvědčen o svém právu věci zničit, když je stvořil. Ničení se přibližuje stvoření, je to nejen destruktivní, či sebe-destruktivní proces, je to také proces emocionální, vyžaduje sílu a výpověď. Motivace přemalování nespočívala v samoúčelné destrukci, vždycky byla vedena snahou obraz vylepšit. Samotný akt finálního ničení nebyl patrně prost pocitu určitého naplnění. Přes veskrze negativní rezultáty nebyl Slavík schopen, ani ochoten od své metody upustit. V produkci posledních let se potýkal s obrazem, který různým způsobem perforoval. Nesledoval tím vizuální efekt, patrně sledoval možnost, jak se větší saturace barvy, umožněná perforací plátna, projeví na struktuře a povrchu obrazů.

Duňa Slavíková

<sup>1</sup> Ivan Jirous, *Zpráva o činnosti Křižovnické školy*, Samizdat 1972.

<sup>2</sup> Vdova by mohla zmínit charakteristickou příhodu návratu z nemocnice do svého bytu, ze kterého mezitím do nenávratna zmizely všechny její nádherné portréty, ceněné malířovy dary z údobí prvního rozeplání. Takových a mnohem hrůzoplnějších příhod je mnoho.

<sup>3</sup> Např. v samizdatu *Nacházení*, LLMP, 1974.

<sup>4</sup> Mimo jiné televizní pořad ČT *Ateliéry*, Otakar Slavík, režie Svatopluk Vála, 2001. Jako příklad uvádí Slavík destrukci svého nejmilejšího obrazu, *Muže s pivem*.

<sup>5</sup> Přestože mu alkohol nebyl cizí, pracoval výlučně ve střízlivém stavu.

*Radost, nadšení, bezstarostnost  
zbytečnost – jistota zbytečnosti –  
která má v sobě niternou veselost  
a je usměvavá a jasná*

*Freude, Begeisterung, Sorglosigkeit  
Vergeblichkeit – die Gewissheit der Vergeblichkeit –  
die eine innere Fröhlichkeit in sich trägt  
und heiter und klar ist*

*Červená studie  
Rote Studie*

2000–2006

Foto: Miroslav Feszanicz



*Vracení se k obrazu a předělávání – to není pravda  
výsledek se ztrácí tím, jak se ztrácí radost z barvy –  
získává funkci optickou  
Loučení s obrazy –  
odcizují se  
ochladnou  
obraz se stane optickým objektem  
stane se nepřítelem – není tak, jak byl zamýšlen*

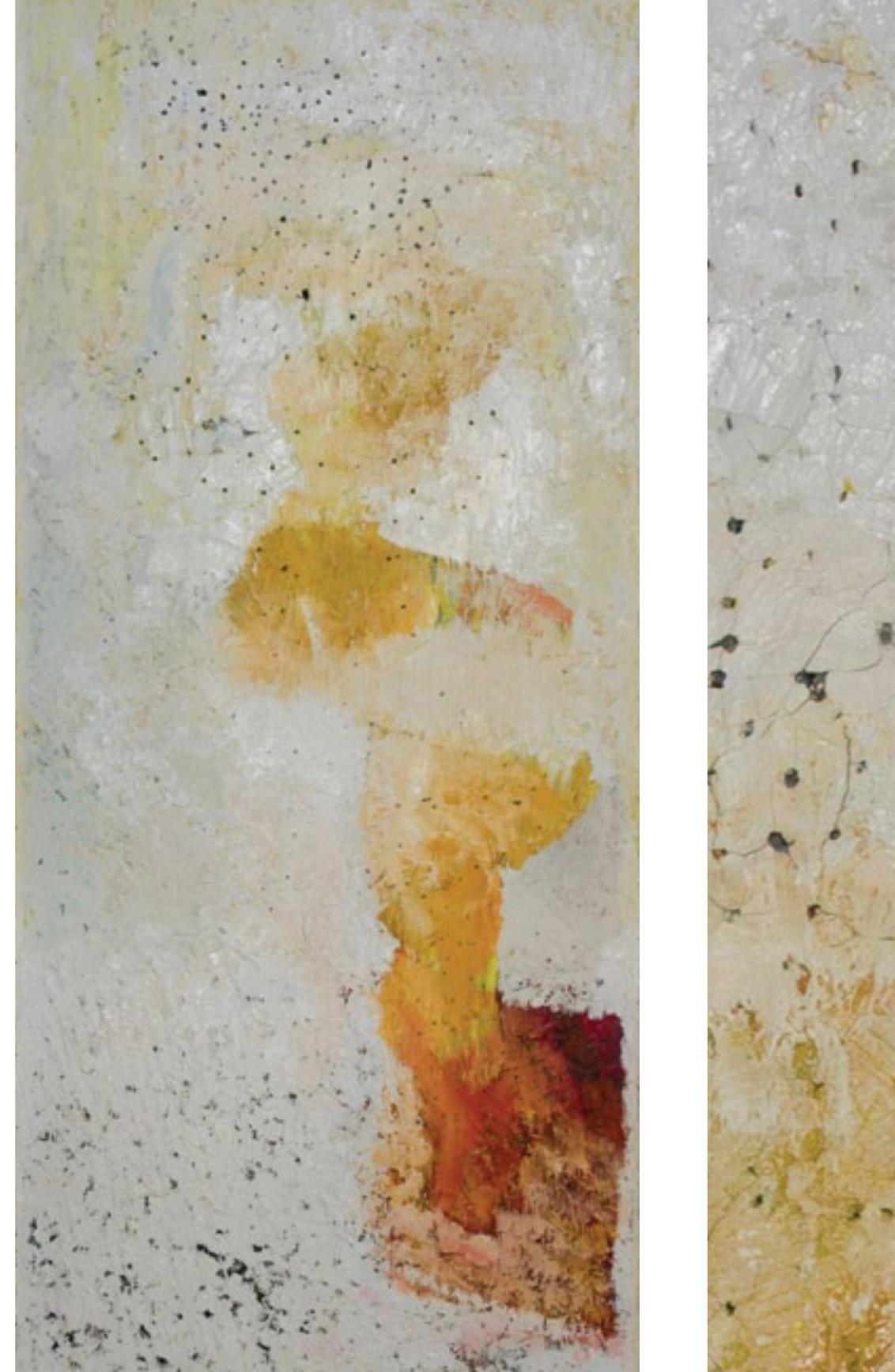
*Zum Bild zurückkehren und es abändern – das ist nicht die Wahrheit  
das Ergebnis verliert sich mit dem Verschwinden der Freude an der Farbe –  
es erlangt optische Funktion  
Abschied von den Bildern –  
sie werden fremd  
kalt  
das Bild wird zum optischen Objekt  
es wird zum Feind – es ist nicht so, wie es gedacht war*

*Jitro V  
Der Morgen V*

1984–?

vpravo detail obrazu  
rechts ein Bildausschnitt

Foto: Peter Reischer



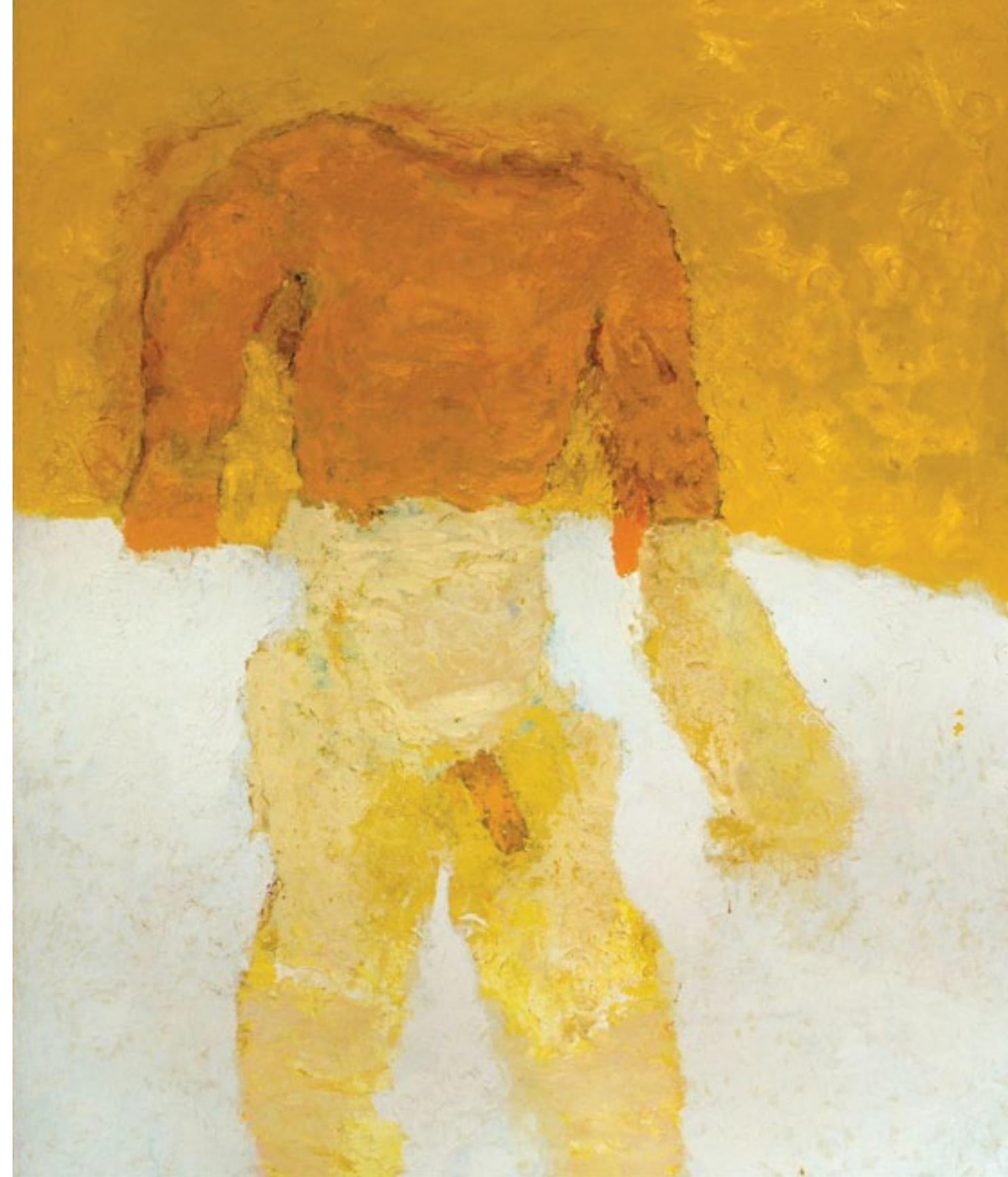
*Sám jsem obrazy na svět přived', tak je mám taky sám ze světa sprovodit.*

*Selbst habe ich die Bilder in die Welt gesetzt, so muss ich sie auch selbst aus der Welt schaffen.*

*Nahý muž*  
*Nackter Mann*

1983–1984

Foto: Miroslav Feszanicz



– všechno udělám zase  
Znova  
a všechno zase  
zničím!  
aby to vůbec mělo  
nějaký smysl,  
tak to musí mít  
tenhle koloběh –

– alles mache ich wieder  
von Neuem  
und vernichte alles  
aufs Neue!  
damit es überhaupt  
einen Sinn hat,  
braucht es  
diesen Kreislauf –

*Leda s labutí*  
*Leda mit dem Schwan*

2007

Foto: Jaroslav Kvíz





## Sýkorova navždy

V roce 2011 jsem se stala „vdovou po světoznámém malíři Zdeňku Sýkorovi“ (lokální varianta zní „po nejznámějším výtvarníkovi Ústeckého kraje“). Při prvním čtení tohoto titulu v novinách jsem byla poněkud pobouřena, časem jsem si ale zvykla a teď už mi to nepřijde, vlastně můžu být ráda, že mě spojují s tím správným Sýkorou.

Ženě, která se stane vdovou, nějaký čas nedochází, že už nikdy nebude svobodná, že nedobrovolně změnila status povinně uvedený v občanském průkazu. Úřední postup je však neúprosný a svůj stav by mohla změnit pouze novým sňatkem. A dále, pokud byl její manžel významnou osobností, budou ji navždy s ním spojovat, stává se automaticky vdovou po: po válečném hrdinovi, po prezidentovi, po populárním umělci (zajímavé, žádného muže ne-titulují jako vdovce po slavné herečce nebo malířce).

Titul vdova se mi nelíbí a nemůže lichtotit snad žádné ženě, ač právě v souvislosti s nimi se užívá častěji než u stejně „postižených“ mužů. Prozrazuje, že ona žena svého manžela přežila, a to je podezřelé vždy (utrápila ho?), a také implikuje, že zůstala sama, což u ostatních žen vzbuzuje nadřazenou lítost a u mužů minimálně ostražitost. Patrně jen vdova Klikotová (Veuve Clicquot) si svůj titul plně užívá, všemi oblíbena a vždy vítána.

Bez ohledu na titul žiju jako dřív, jako bychom byli dva: Zdeněk Sýkora a Lenka Sýkorová. Vedeme neustálý rozhovor, sdílíme radosti a úspěchy, řešíme problémy a „odložené případy“, Zdeněk zůstal mým učitelem. Existuje jen jediný prostor v našem domě, kam zatím moc nechodím a kde se cítím opuštěná, a to je ateliér. Asi proto, že právě tam jsme strávili nejvíc času z našich společných třiceti let. Spolu jsme tam přemýšleli o liniích, předávali jim energii při jejich realizaci a pozorovali, jak se vlní a proplétají, opouštějí plátno a znovu se vracejí, jak si žijí svým vlastním životem určeným náhodností. Dnes jsou však linie klidné a bez života, jenom mě pozorují. Cítí se opuštěné námi oběma? Možná ta moje nejistota souvisí s energií jednoho obrazu, který zde visí: takzvané Dvěštedvacítky (oficiálně Linií č. 220). Tento dvou-metrový obraz je jedním z klíčových děl celé Sýkorovy tvorby, ale právě tyto linie ho stály tolik sil, že po jejich dokončení několik měsíců trpěl depresemi a nemohl pokračovat v práci. Sedával k nim potom zády a asi by mu nechyběly, kdyby je byl nějaký sběratel koupil. Tyto linie však nejsou určeny pro jedince, jsou nabity přílišnou energií, měly by viset v muzeu. Brzy po svém vzniku se málem ocitly v Centre Pompidou, v roce 2004 se totiž dostaly do nejužšího výběru francouzské kurátorky. Nakonec ale do Paříže odcestovaly a součástí stálé sbírky francouzské národní galerie se staly Linie č. 24 – Poslední soud, jež k tomu předurčilo především jejich stáří, byly totiž dokončeny v roce 1984.

Dvěštedvacítká tedy zůstala v ateliéru a my jsme si často představovali muzeum, ve kterém by Linie č. 220 mohly bydlet: bílé prostory, vysoké stropy, velká prázdná zeď speciálně pro ně vymyšlená, možnost uvidět obraz z odstupů a pak z naprosté blízkosti, sednout si před něj

a meditovat, pocítit jeho energii. Možná takové muzeum někde existuje, ale my jsme začali snít o vlastním. Zatím není nic známo o jeho velikosti (spíše menší), ani o investorovi (spíše větší), snad jen místo je dané: Louny, rodné a milované město Zdeňka Sýkory, na řece Ohři, s pohledem na Středohoří. Ale kdoví...

Už několik let pokračuji ve snění a začínám si tuto instituci budovat zevnitř, od obsahu, „obal“ se určitě vytvoří sám (věřím, že to bude krásná práce pro architekta, který miluje Sýkoru). Ráda bych do takového muzea věnovala nejen všechna důležitá díla, ale i archiv – vzniká od poloviny osmdesátých let a má z velké části i digitální podobu –, tak aby potenciální badatelé mohli v autentickém prostředí studovat nejen korespondenci, dokumentaci, katalogy a fotografie, ale také například knihy, které Zdeněk Sýkora četl. Aby mohli vejít do výstavních prostorů a na obrazech si ověřovat své poznatky. Myslela jsem i na technické zázemí takové instituce, k němuž patří například sál pro prezentace a přednášky, depozitář, možná i kavárna. V muzeu by neměl chybět prostor pro fakultativní výstavy, zejména našich přátel, z nichž mnozí patří mezi evropské špičky. V mých představách už figurují i jména několika lidí ze světa umění, se kterými bych v takovém muzeu ráda pracovala. V Muzeu Zdeňka Sýkory. Byla bych tak s jeho jménem spojena navždy.

Lenka Sýkorová

*Linie č. 220*  
*Linien Nr. 220*  
2003  
Foto: Hana Hamplová

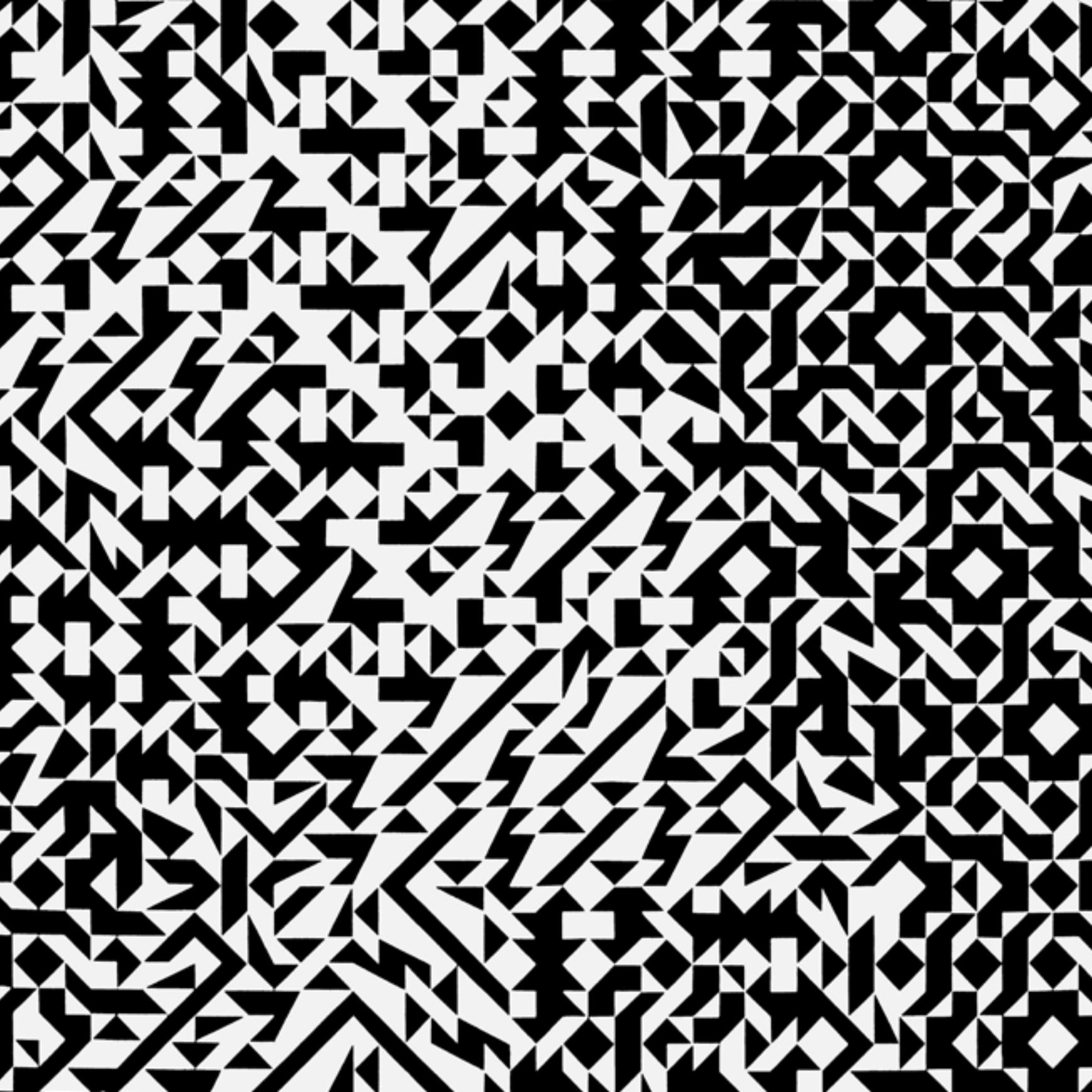




*Linie č. 199*  
*Linien Nr. 199*  
2001  
Foto: Hana Hamplová

*Linie č. 127*  
*Linien Nr. 127*  
1995–1996  
Foto: Hana Hamplová





*Černo-bílá struktura*  
*Schwarz-weiße Struktur*

1967/1987

Foto: Hana Hamplová

## ZBYNĚK SEKAL

Narodil se 12. 7. 1923 v Praze, zemřel 24. 2. 1998 ve Vídni. Žil do roku 1941 v Praze, 1941–1945 věznice Pankrác, Malá pevnost Terezín, koncentrační tábor Mauthausen, 1945–1953 Praha, 1953–1958 Bratislava, 1958–1969 Praha. 1969 Západní Berlín, 1972–1974 profesura Stuttgart, od roku 1970 trvale ve Vídni. Studium: 1945–1950 Vysoká škola umělecko průmyslová, Praha. Člen skupiny *Máj* a *Vídeňské secese*.

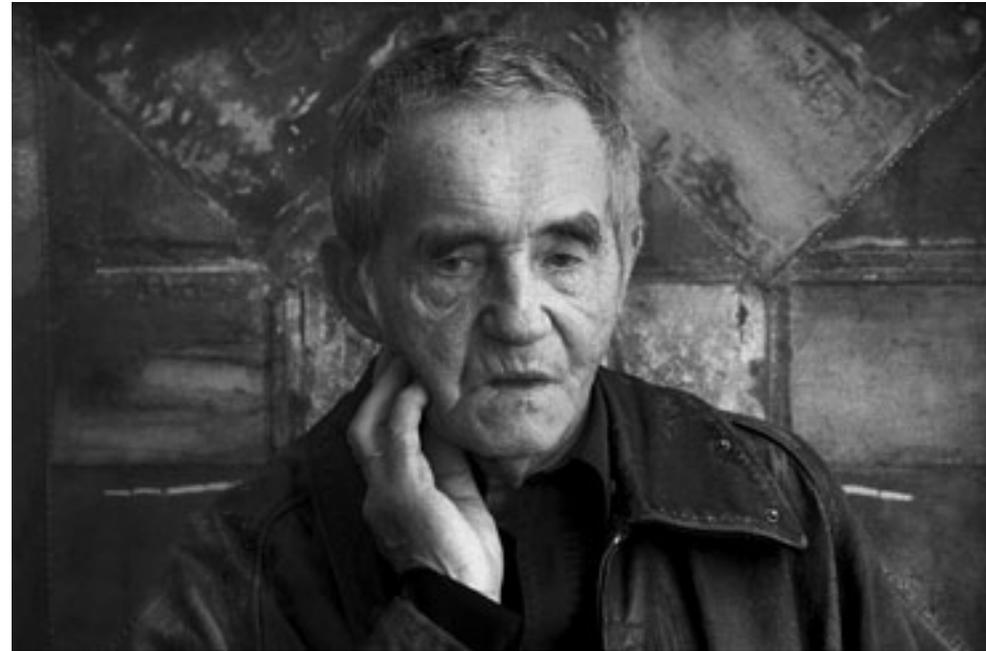


Foto: Hana Hamplová

Geboren am 12. 7. 1923 in Prag, gestorben am 24. 2. 1998 in Wien. Er lebte bis 1941 in Prag, 1941–1945 Gestapogefängnis Pankrác, Kleine Festung Theresienstadt, Konzentrationslager Mauthausen, 1945–1953 Prag, 1953–1958 Bratislava, bis 1969 in Prag. 1969 West-Berlin, 1972–1974 Professur in Stuttgart, ab 1970 Wohnsitz in Wien. Ausbildung: 1945–1950 Hochschule für angewandte Kunst, Prag. Mitglied der Künstlergruppe *Máj* und der *Wiener Sezession*.

## OTAKAR SLAVÍK

Narodil se 18. 12. 1931 v Pardubicích, zemřel 3. 11. 2010 ve Vídni. Žil a pracoval do roku 1980 v Praze, od roku 1980 ve Vídni, od roku 1991 ve Vídni a v Praze. Studium: 1948–1952 Průmyslová škola kamenosochařská, Hořice, 1952–1953 Pedagogická fakulta Univerzity Komenského v Bratislavě, obor výtvarná výchova, 1953–1955 Pedagogická fakulta Univerzity Karlovy v Praze, obor výtvarná výchova. Člen *Křižovnické školy čistého humoru bez vtipu* a *Künstlerhausu* ve Vídni.



Foto: Jaroslav Brabec

Geboren am 18. 12. 1931 in Pardubice, gestorben am 3. 11. 2010 in Wien. Lebte und arbeitete bis 1980 in Prag, ab 1980 in Wien, ab 1991 in Wien und Prag. Ausbildung: 1948–1952 Fachmittelschule für Steinbildhauerei, Hořice, 1952–1953 Studium der Kunsterziehung an der Pädagogischen Fakultät der Comeniusuniversität in Bratislava, 1953–1955 Studium der Kunsterziehung an der Pädagogischen Fakultät der Karlsuniversität Prag. Mitglied der *Gruppe der Kreuzherrenschnle des reinen Humors ohne Witz* und des *Wiener Künstlerhauses*.

## ZDENĚK SÝKORA

Narodil se 3. 2. 1920 v Lounech, zemřel 12. 7. 2011 v Lounech. Žil a pracoval v Lounech a Praze.

Studia: 1938–1939, Vysoká škola báňská, Příbram, 1945–1947, Pedagogická fakulta Univerzity Karlovy, Praha, obor výtvarná výchova, deskriptivní geometrie a modelování.

Člen *Umělecké besedy* a skupiny *Křižovatka*.



Foto: Jaroslav Brabec

Geboren am 3. 2. 1920 in Louny, gestorben am 12. 7. 2011 in Louny. Er lebte und arbeitete in Louny und in Prag.

Ausbildung: 1938–1939, Bergakademie, Příbram, 1945–1947, Studium der Fächer Kunsterziehung, Darstellende Geometrie und Plastik an der Pädagogischen Fakultät der Karlsuniversität Prag.

Mitglied der Künstlergruppen *Křižovatka* und *Umělecká beseda*.

## Soupis vystavených prací

### Zbyněk Sekal

*Hlava se zavřenýma očima* (1955)  
bronz, 24,5 x 18,8 x 15,7 cm  
neznačeno  
soukromá sbírka

*Malý kámen (Mauthausen)* (1966)  
pískovec, 19,5 x 78,5 x 41 cm  
neznačeno  
soukromá sbírka

*Pohled z okna* 1968  
železo, dřevo, 55,6 x 60,1 x 7,1 cm  
značeno vzadu ve středu nahoře:  
1968 Praha/1969 Gal. V. Špály  
soukromá sbírka

*Dvojice (Velká podoba)* (1973)  
bronz, a: 32,7 x 14,7 x 11,3 cm;  
b: 32,5 x 17,1 x 17,2 cm  
neznačeno  
soukromá sbírka

*Velká hlava (Autoportrét)* 1973  
měď, železo, dřevo, 81,1 x 83 x 1,8 cm  
značeno na zadní straně: 1973 Vídeň,  
Stuttgart, messing, železo, dřevo, autor.  
soukromá sbírka

*Velký obraz* (1979–1982)  
měď, železo, dřevo, 81,1 x 83 x 1,8 cm  
neznačeno  
soukromá sbírka

*Schránka I* (1987)  
dřevo, 99,6 x 47,5 x 47,3 cm  
neznačeno  
soukromá sbírka

*Schránka II* (80. léta 20. století)  
plech, dřevo, 63,8 x 45,2 x 28 cm  
neznačeno  
soukromá sbírka

*Měděné schránky 1–10* (po 1990)  
měděný drát, 6,7 x 6,9 x 8 cm;  
7,4 x 4,95 x 9,9 cm; 8,5 x 3,2 x 10,4 cm;  
10,3 x 7,0 x 11,3 cm; 12,1 x 9,8 x 16,2 cm;  
19,5 x 7,5 x 14,3 cm; 18,3 x 8,3 x 17,7 cm;  
22,85 x 10,4 x 22,3 cm; 38 x 20 x 21,4 cm;  
31,9 x 15,7 x 15,8 cm  
neznačeno  
soukromá sbírka

### Otakar Slavík

*Jitro V* 1984–?  
olej, plátno, 160 x 70 cm  
značeno na zadní straně:  
OTAKAR SLAVÍK 16 84–5 86 89  
soukromá sbírka

*Červená studie* (2000–2006)  
akryl, karton, dřevěný deskový  
rám, 200 x 200 cm  
neznačeno  
soukromá sbírka

*Leda s labutí* (2007)  
akryl, plátno, 200 x 200 cm  
neznačeno  
soukromá sbírka

### Zdeněk Sýkora

*Linie č. 127* 1995–1996  
akryl, plátno, 170 x 170 cm  
značeno na zadní straně: SÝKORA 1996  
soukromá sbírka

*Linie č. 199* 2001  
akryl, plátno, 200 x 200 cm  
značeno na zadní straně: SÝKORA 2001  
soukromá sbírka

## Verzeichnis der ausgestellten Werke

### Zbyněk Sekal

*Kopf mit geschlossenen Augen* (1955)  
Bronze, 24,5 x 18,8 x 15,7 cm  
nicht signiert  
Privatsammlung

*Kleiner Stein (Mauthausen)* (1966)  
Sandstein, 19,5 x 78,5 x 41 cm  
nicht signiert  
Privatsammlung

*Blick aus dem Fenster* 1968  
Eisen, Holz, 55,6 x 60,1 x 7,1 cm  
Aufschrift auf der Rückseite:  
1968 Praha/1969 Gal. V. Špály  
Privatsammlung

*Das Paar (Große Ähnlichkeit)* (1973)  
Bronze, a: 32,7 x 14,7 x 11,3 cm;  
b: 32,5 x 17,1 x 17,2 cm  
nicht signiert  
Privatsammlung

*Großer Kopf (Autoportrait)* 1973  
Kupfer, Eisen, Holz, 81,1 x 83 x 1,8 cm  
Aufschrift auf der Rückseite: 1973 Vídeň,  
Stuttgart, messing, železo, dřevo, autor.  
Privatsammlung

*Großes Bild* (1979–1982)  
Kupfer, Eisen, Holz, 81,1 x 83 x 1,8 cm  
nicht signiert  
Privatsammlung

*Schrein I* (1987)  
Holz, 99,6 x 47,5 x 47,3 cm  
nicht signiert  
Privatsammlung

*Schrein II* (80er Jahre des 20. Jahrhunderts)  
Blech, Holz, 63,8 x 45,2 x 28 cm  
nicht signiert  
Privatsammlung

*Kupferschreine 1–10* (nach 1990)  
Kupferdraht, 6,7 x 6,9 x 8 cm;  
7,4 x 4,95 x 9,9 cm; 8,5 x 3,2 x 10,4 cm;  
10,3 x 7,0 x 11,3 cm; 12,1 x 9,8 x 16,2 cm;  
19,5 x 7,5 x 14,3 cm; 18,3 x 8,3 x 17,7 cm;  
22,85 x 10,4 x 22,3 cm; 38 x 20 x 21,4 cm;  
31,9 x 15,7 x 15,8 cm  
nicht signiert  
Privatsammlung

### Otakar Slavík

*Der Morgen V* 1984–?  
Öl, Leinwand, 160 x 70 cm  
Aufschriftauf der Rückseite:  
OTAKAR SLAVÍK 16 84–5 86 89  
Privatsammlung

*Rote Studie* (2000–2006)  
Acryl, Karton, Holzrahmen,  
200 x 200 cm  
nicht signiert  
Privatsammlung

*Leda mit dem Schwan* (2007)  
Acryl, Leinwand, 200 x 200 cm  
nicht signiert  
Privatsammlung

### Zdeněk Sýkora

*Linien Nr. 127* 1995–1996  
Acryl, Leinwand, 170 x 170 cm  
Aufschriftauf der Rückseite: SÝKORA 1996  
Privatsammlung

*Linien Nr. 199* 2001  
Acryl, Leinwand, 200 x 200 cm  
Aufschriftauf der Rückseite: SÝKORA 2001  
Privatsammlung

<p><b>DIE WITWEN S</b> <b>SEKAL – SLAVÍK – SÝKORA</b></p>
<span></span>
<b>Galerie der modernen Kunst in Roudnice nad Labem</b>
<b>7. 12. 2017 – 11. 2. 2018</b>
<span></span>

Die Ausstellung *Die Witwen S* präsentiert das Werk dreier tschechischer Künstlerpersönlichkeiten – Zdeněk Sýkora, Zbyněk Sekal und Otakar Slavík. Duňa Slavíková bat ihre Freundinnen Lenka Sýkorová und Christine Sekal darum, an der Ausstellung mit-zuarbeiten. Die Konzeption entstand aufgrund des Austauschs zwischen den langjährigen Lebenspartnerinnen dieser Künstler und ihrer Solidarisierung vor dem Hintergrund gemeinsamer Berührungspunkte. Auf diese Weise treffen drei Frauen aufeinander: eine Kunsthistorikerin, eine Künstlerin und künstlerische Mitarbeiterin ihres Mannes sowie die einfühlsame Partnerin eines introvertierten Künstlers und Kennerin seines Werks, die ihren Mann in seiner Existenz und seinem Schaffen entscheidend gefördert hat. Die Autorinnen treten je für sich und als Teil einer größeren Arbeitsstruktur auf, mit dem Ziel, die Reflexion ihrer Absichten und Motivationen zu präsentieren.

Um der Diskriminierung der hinterbliebenen Partner entgegenzuwirken, wurden im Staat Ontario durch das Gesetz 171 aus dem Jahr 2005 die Begriffe „Witwe“ bzw. „Witwer“ durch das neutrale *surviving spouse*, also „überlebender Ehepartner“ ersetzt. Das sumerische Wort für Witwe, *Numunkusch*,<sup>1</sup> bedeutet übersetzt „die nicht Ruhende“. Bereits die babylonischen und sumerischen Gesetze garantierten den Witwen einen Rechtsstatus. Das sumerische Rechtsbuch *Ur-Nammu* bezeichnet die Witwe als Mutter und Vater des Hauses.<sup>2</sup> Ein Beispiel aus dem alten Rom für eine einflussreiche Witwe ist Livia Drusilla, die Witwe des Kaisers Augustus. Sie setzte im Senat durch, dass ihr verstorbener Mann Augustus zum Gott erhoben und sie selbst zu seiner Priesterin ernannt wurde. Es war eine ganz außergewöhnliche Ehre für eine Frau, Priesterin eines männlichen Gottes mit allen offiziellen Ehren zu werden. Ein weiteres Beispiel aus der Antike ist die häufig tradierte Geschichte der Witwe von Ephesus.<sup>3</sup> Diese wurde nach dem Verlust ihres Ehemannes auf dem Friedhof von einem jungen, hübschen Wächter getröstet, der dadurch abgelenkt war, sodass die Leiche eines Gekreuzigten gestohlen werden konnte. Die Witwe rettete den Wächter vor der Verurteilung, indem sie ihre Trauer überwand und dem Wächter die Leiche ihres Mannes zur Verfügung stellte, damit er den verschwundenen Gekreuzigten ersetzen konnte. In der Bibel spielt Judit, die beherzt ihr Volk vor den Assyren rettete, unter den Witwen eine herausragende Rolle. Im Neuen Testament sind unzählige fromme und tugendhafte Witwen zu finden. In Rom verehrte man als *Univira* diejenigen Witwen, die nicht wieder heirateten und tugendhaft blieben. Tertullian zitiert zwar den heiligen Paulus im Korintherbrief: *Es ist besser zu heiraten, als in Begierde zu brennen* (1 Kor 7,9). Letztlich verurteilt er aber die zweite Ehe.<sup>4</sup>

Ab dem fünften Jahrhundert bestand das gesamte Mittelalter hindurch die Aufgabe der Witwe, lat. *vidua*, darin, für den Verstorbenen Buße zu üben und in Trauer für die Einhaltung der Memorialpraxis zu sorgen. Das Bild der frommen, unverheirateten Witwe, die asketisch und zurückgezogen lebt, ist nur die eine Seite der Medaille. In der Wirklichkeit kollidierte diese Vorstellung mit den faktischen Begleitumständen und den realen Pflichten des Witwenstandes: mit der Existenzsicherung, der Haushaltsführung und dem Broterwerb. Auf dem Lande war die Heirat mit einer verwitweten Bäuerin für die zweitgeborenen oder noch jüngeren Söhne oft die einzige Möglichkeit, unabhängig zu werden. In den Städten förderten die Zünfte die Heirat von Witwen und Ge-

sellen. Die Witwen konnten das Gewerbe ihres Mannes übernehmen und Zunftmitglieder werden. Agnes Dürer (1475–1539) gab beispielsweise posthum sowohl die kunsthistorischen Abhandlungen ihres Mannes Albrecht Dürer als auch seine Grafiken und Drucke heraus. Gleichzeitig ließ sie eine Inventarliste seiner Werke zusammenstellen und bemühte sich darum, bei den Behörden seine Urheberrechte durchzusetzen.<sup>5</sup> Susanna Maria von Sandrart (1658–1716), die Großnichte des berühmten Künstlers und Theoretikers Joachim von Sandrart, eine hervorragende Grafikerin, war nach dem Tod ihres Mannes einige Jahre auf ihrem Fachgebiet tätig. Sobald sie wieder heiratete, hörte sie auf, als Künstlerin zu arbeiten, denn sie musste sich um den Haushalt kümmern. Ab dem 15. Jahrhundert erschienen unausgesetzt Publikationen zum Moralkodex des Witwenstandes. Im 19. Jahrhundert konsolidierte sich endgültig die Stellung des Künstlers in der Gesellschaft und auch die Geschlechterhierarchie veränderte sich. Die Ehefrauen der Künstler waren oft mindestens eine Generation jünger, lebten also länger und in der Regel fiel ihnen die Aufgabe zu, den Nachlass zu verwalten. Aus der Genderperspektive ist bemerkenswert, dass die Tätigkeit der Witwe historiografisch nicht angemessen erfasst und gewürdigt wird, im Gegenteil, sie wird auf unterschiedliche Weise herabgewürdigt.<sup>6</sup> Gesa Finke sieht den Grund für diese Situation in der Fülle von Vorurteilen Witwen gegenüber, die ihren Ursprung in den Moralkodizes für Witwen hatten.

Der Begriff „Partner eines Künstlers“ und die damit verbundenen Assoziationen sind ebenfalls negativ konnotiert. Schon die Frau des Künstlers wird möglicherweise mit dem Antiintellektualismus von Genderstereotypen und mit der Arroganz künstlerischer systemimmanenter Strukturen konfrontiert. Diese Person, die sich zu Lebzeiten des Künstlers neben der eigenen Arbeit in der Regel ganz selbstverständlich um den Betrieb des Ateliers, den Verleih von Bildern, den Verkauf, um die Koordinierung von Ausstellungen usw. gekümmert hat und darüber hinaus nicht selten durch ihre Arbeit das künstlerische Schaffen des Partners in erheblichem Umfang finanziell gefördert hat oder als Künstlerin daran beteiligt war, hat nach seinem Tod Einfluss auf das weitere Leben des Künstlers, das Leben nach dem Leben. Den Witwen werden dabei gewisse gesellschaftliche Grenzen gesetzt. Es wird als selbstverständlich angesehen, dass die Witwe die Werke archiviert, Unterlagen sammelt und sie an Museen, Kuratoren und Archive weitergibt und ausleiht. Sie sollte aber nach Möglichkeit nicht aktiv ins kulturelle Gedächtnis eingreifen. Die Informationen, die sie über die schöpferischen Impulse, Zusammenhänge, Datierungen u.a. zum Werk des Künstlers zur Verfügung stellt, werden oft entweder angezweifelt oder ohne jegliches Bemühen um die Angabe der Quelle in Beschlag genommen.

Die Witwe wird im Unterschied zu weit weniger kompetenten Quellen meist nicht zitiert, sofern sie nicht so couragiert ist und selbst publiziert. Die Existenz eines Partners an der Seite des Künstlers birgt Konfliktpotenzial. Biografische Aspekte werden tabuisiert. Der Biografismus, dieses wissenschaftliche Fachgebiet, das sich mit methodischen Fragen beschäftigt, die sich aus der Biografie eines Künstlers ergeben, wobei sein Leben außerhalb seines künstlerischen Schaffens keinen geringen Teil derselben ausmacht, erholt sich erst in letzter Zeit allmählich vom ungewöhnlich starken Einfluss des Konzepts von Roland Barthes, der in seinem berühmten Aufsatz *Der Tod des Autors*<sup>7</sup> die Bedeutung der Persönlichkeit des Künstlers als solche ablehnt.

Dürfen also Witwen ungestraft kuratorische Strategien entwickeln? Mit einem weiter gefassten Kunstbegriff wurde die Ausstellung zum Medium und der Kurator zum Mitautor der künstlerischen Präsentation. Der Kurator ist Teil des Produktionsprozesses und daher Mitschöpfer. Ein Teil des Diskurses im Kontext der gegenwärtigen künstlerischen Präsentation ist die Frage, wer eigentlich Kunst vermittelt: der Künstler, der Kritiker oder der Kurator. „Kuratieren“ wird in der internationalen Kunst zum inflationären Begriff. Als Kuratoren werden neben den wissenschaftlich und kuratorisch tätigen Kunsthistorikern immer öfter auch Künstler, Architekten, Händler, Sammler und oft auch berühmte Persönlichkeiten bezeichnet, die sich auf einem ganz anderen Gebiet betätigen. Das Werk eines Künstlers wird von jedem Kurator anders präsentiert, durch eine andere Auswahl, andere Sichtweisen und Reflexionen oder unterschiedliche Arten, wie die Kunstwerke angebracht oder aufgestellt werden. Es ist wie bei bunt durcheinandergewürfelten Figuren, die mit unterschiedlichen Absichten und Strategien zusammengestellt werden und so verschiedene Geschichten erzählen. Die Ausstellung *Die Witwen S* ist kein Versuch, eine Künstlergruppe zu bilden, sie ist die Vereinigung individueller Kontemplationen, die Summe einzelner Werke und das Bemühen, neue Perspektiven zu eröffnen.

Die Autorinnen wollen sich nicht gegen gängige künstlerische Praktiken durchsetzen. Sie fassen die Ausstellung als persönlichen Diskurs und gleichzeitig als Austausch zwischen ihnen und dem Betrachter auf.

<sup>[1]</sup> Marten Stol, Women in the Ancient Near East, de Gruyter, 2016, S. 276.

<sup>[2]</sup> Stol, S. 285.

<sup>[3]</sup> Zum Beispiel Petronius, Satyrikon 110,6–112,8. Gekreuzigte durften im alten Rom nicht beerdigt werden. Sie wurden von Soldaten bewacht, denn ihre Familien versuchten, die Leichname zu stehlen und ihre Verwandten zu beerdigen.

<sup>[4]</sup> Tertullian, De Monogamia 10,2.

<sup>[5]</sup> Britta Juliane Kruse, Witwen. Kulturgeschichte eines Standes in Spätmittelalter und Früher Neuzeit, de Gruyter 2007, S. 329 ff.

<sup>[6]</sup> Gesa Finke, Vom Aufwand des Erinnerns, S. 52, in: Kreuzinger Annette et al., Gender Studies in der Musikwissenschaft, Hildesheim 2010.

<sup>[7]</sup> Roland Barthes, Der Tod des Autors, Reclam, Stuttgart 2000, S. 180–193. Barthes verwirft in diesem berühmten Aufsatz den traditionellen Biografismus, der sich bei der Interpretation eines Werks auf den Autor konzentriert. Er betont, dass die Rezeption eines Werks wichtiger ist als der Autor. Auch wenn er dabei primär an den Bereich der Literatur dachte, hatte seine These auch sehr starken Einfluss auf die Kunstgeschichte.





## SÝKORA / Für immer mit Sýkora verbunden

Im Jahr 2011 wurde ich zur „Witwe des weltbekannten Malers Zdeněk Sýkora“ (die lokale Variante lautet „des bekanntesten Künstlers des Bezirkes Ústí“). Als ich diesen Titel zum ersten Mal in der Zeitung las, war ich etwas verärgert. Mit der Zeit gewöhnte ich mich aber daran und inzwischen scheint er mir normal. Im Grunde kann ich froh sein, mit dem richtigen Sýkora in Verbindung gebracht zu werden.

Eine Frau, die zur Witwe wird, begreift erst mit der Zeit, dass sie nie mehr ledig sein wird, dass sich ihr Status, der pflichtgemäß im Personalausweis angegeben wird, unfreiwillig geändert hat. Doch die Maschinerie der Behörden ist unerbittlich und ihren Familienstand könnte sie nur durch eine neue Eheschließung ändern. Wenn ihr Mann noch dazu eine bedeutende Persönlichkeit war, wird sie immer mit ihm in Verbindung gebracht werden, sie wird automatisch zur „Witwe von“: von einem Kriegshelden, von einem Präsidenten, von einem populären Künstler (bemerkenswert, dass kein Mann als Witwer einer berühmten Schauspielerin oder Malerin betitelt wird). Der Titel „Witwe“ gefällt mir nicht und ist wohl für keine Frau schmeichelhaft, obwohl er gerade in Verbindung mit Frauen öfter verwendet wird als mit gleichermaßen „gehandicapt“ Männern. Er verrät, dass diese Frau ihren Mann überlebt hat, und das ist immer verdächtig (hat sie ihn ins Grab gebracht?) und er impliziert auch, dass sie allein geblieben ist, was bei den anderen Frauen herablassendes Mitleid hervorruft und bei den Männern mindestens die Alarmglocken läuten lässt. Vermutlich genießt allein die Witwe Clicquot (Veuve Clicquot) – bei allen beliebt und immer willkommen – ihren Titel in vollen Zügen.

Ungeachtet des Titels lebe ich wie zuvor, als wären wir zu zweit: Zdeněk Sýkora und Lenka Sýkorová. Wir sind unaufhörlich im Gespräch, teilen Freuden und Erfolge, lösen Probleme und „ungelöste Fälle“. Zdeněk ist bis heute mein Lehrer geblieben. Es gibt nur einen einzigen Raum in unserem Haus, den ich bislang nicht oft betrete und wo ich mich verlassen fühle – das Atelier. Vielleicht weil wir dort die meiste Zeit unserer dreißig gemeinsamen Jahre verbracht haben. Gemeinsam dachten wir dort über die Linien nach, erfüllten sie bei ihrer Umsetzung mit Energie und beobachteten, wie sie sich schlängeln und ineinander verschlingen, die Leinwand verlassen und wieder auf sie zurückkehren, wie sie ihr eigenes, vom Zufall bestimmtes Leben führen. Heute sind die Linien ruhig und ohne Leben, sie beobachten mich nur. Fühlen sie sich von uns beiden verlassen? Vielleicht hängt meine Unsicherheit mit der Energie eines Bildes zusammen, das dort hängt: mit den sogenannten Zweihundertzwanzigern (offiziell *Linien Nr. 220*). Dieses zwei Meter große Bild ist eines der Schlüsselwerke in Sýkoras gesamtem Schaffen, aber gerade diese Linien kosteten ihn so viel Kraft, dass er nach ihrer Vollendung mehrere Monate unter Depressionen litt und nicht weiterarbeiten konnte. Danach kehrte er ihnen den Rücken und wahrscheinlich hätte er sie nicht vermisst, wenn sie an einen Sammler verkauft worden wären. Diese Linien sind jedoch nicht für einen Einzelnen bestimmt, sie sind mit zu viel Energie aufgeladen und sollten in einem Museum hängen. Kurz nach ihrer Entstehung wären sie beinahe ins Centre Pompidou aufgenommen worden, sie waren nämlich 2004 in der engeren Wahl der französischen Kuratorin. Schließlich reisten sie aber nicht nach Paris und Teil der ständigen Sammlung der französischen Nationalgalerie wurden die *Linien Nr. 24 – das Jüngste Gericht*, die vor allem durch ihr Alter dazu prädestiniert waren, sie waren nämlich 1984 fertiggestellt worden.

Die Zweihundertzwanziger blieben also im Atelier und wir stellten uns oft das Museum vor, in dem die *Linien Nr. 220* wohnen könnten: weiße Räume, hohe Wände, eine große leere Wand, die speziell für sie konzipiert ist, die Möglichkeit, das Bild aus größerer Entfernung und dann wieder ganz aus der Nähe zu sehen, sich davor hinzusetzen und zu meditieren und seine Energie zu spüren. Vielleicht gibt es ja irgendwo solch ein Museum, aber wir begannen, von unserem eigenen zu träumen. Noch ist nichts über seine Größe (eher kleiner) oder den Investor (eher größer) bekannt, nur der Ort dürfte feststehen: Louny, die geliebte Heimatstadt Zdeněk Sýkoras an der Eger mit Blick auf das Böhmisches Mittelgebirge. Aber wer weiß...

Schon seit einigen Jahren träume ich diesen Traum weiter und beginne diese Institution von innen, vom Inhalt her aufzubauen, die „Hülle“ findet sich dann bestimmt von allein (sicher eine schöne Arbeit für einen Architekten, der Sýkora liebt). Gern würde ich einem solchen Museum alle wichtigen Werke, aber auch das Archiv – es entsteht seit der Mitte der achtziger Jahre und existiert größtenteils auch in digitaler Form – überlassen, sodass potenzielle Forscher in einem authentischen Umfeld nicht nur die Korrespondenz, die Dokumentation, Kataloge und Fotos studieren könnten, sondern beispielsweise auch die Bücher, die Zdeněk Sýkora gelesen hat. Damit sie in die Ausstellungsräume gehen und ihre Erkenntnisse an den Bilder überprüfen können. Ich habe auch an die sonstige Ausstattung für eine solche Institution gedacht, zum Beispiel an einen Saal für Präsentationen und Vorlesungen, an das Depot, vielleicht auch ein Café. Auch ein Raum für fakultative Ausstellungen sollte im Museum nicht fehlen, insbesondere für Ausstellungen unserer Freunde, unter denen viele führende europäische Künstler zu finden sind. Vor meinem inneren Auge erscheinen auch schon die Namen von mehreren Personen aus der Welt der Kunst, mit denen ich gern in einem solchen Museum zusammenarbeiten würde. Im Zdeněk-Sýkora-Museum. Auf diese Weise wäre ich mit seinem Namen für immer verbunden.

Lenka Sýkorová

Katalog vydala Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem,  
příspěvková organizace Ústeckého kraje, v roce 2017  
k výstavě *Vdovy S/Sekal/Slavík/Sýkora* z volného cyklu *Téma*,  
která se konala v době od 7. 12. 2017 do 11. 2. 2018  
v Galerii moderního umění v Roudnici nad Labem.  
Výstavu podpořilo Ministerstvo kultury České republiky.

Autorka výstavy: Duňa Slavíková

Texty: Duňa Slavíková a Lenka Sýkorová

Básně: Otakar Slavík

Biografie a soupis vystavených prací: Duňa Slavíková

Kurátor za GMU v Roudnici nad Labem: Alena Potůčková

Grafická úprava: Tereza Havelková

Tisk: Ústecké tiskárny s.r.o.

Náklad: 150 ks

ISBN 978-80-87512-64-7



Galerie moderního umění  
v Roudnici nad Labem

