

skleněné instalace a první dřevěné sochy. Jiří Valoch se Ambrůzově tvorbě systematicky a dlouhodobě věnoval a podporoval jeho práce v českém i mezinárodním kontextu, vzájemně je pojil mnohaletý přátelský vztah.

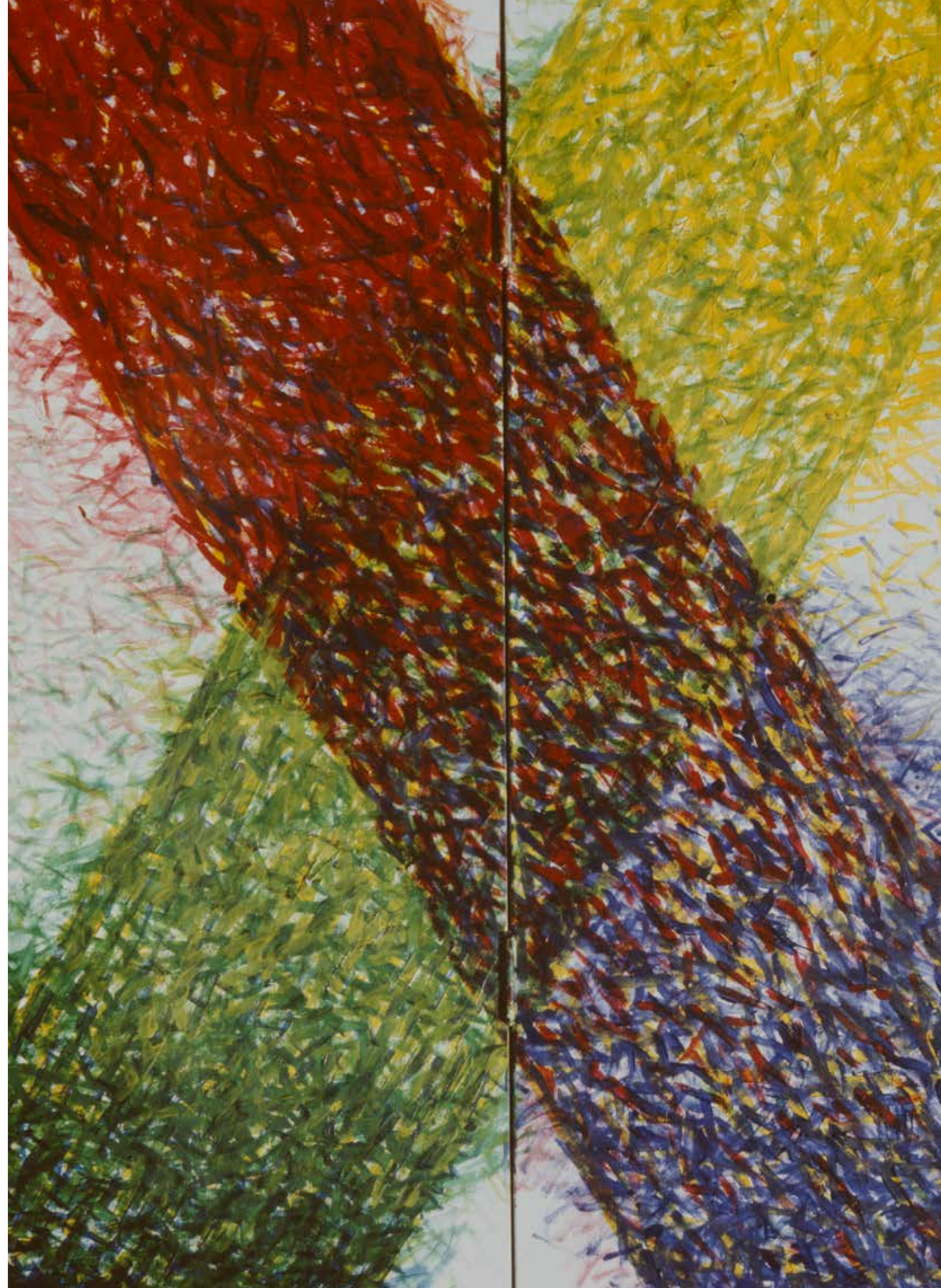
Následující texty Kaliopy Chamonikoly „Skleněná geometrie Jana Ambrůze“ a Mariky Svobodové „Dřevo, kov a kámen v Ambrůzově tvorbě devadesátých let“ se věnují Ambrůzově tvorbě chronologicky od prvních autorských figurálních soch z období vysokoškolských studií před polovinou osmdesátých let do závěru let devadesátých. Kapitoly se zaměřují na práce s konkrétním materiálem, který Ambrůz v určitém období používal, tedy na sklo, dřevo, kov a kámen, jejichž specifický charakter předurčoval způsob práce. Časová následnost ve volbě konkrétních materiálů souvisela mimo jiné s dostupností nebo s příležitostmi tyto materiály používat. Přestože jsou tedy díla vytvořená z jednotlivých materiálů řazena do vyčleněných kapitol, důležitá je také souvislost a provázanost mezi díly a instalacemi z různých materiálů. Poznatky a postupy, které si Ambrůz osvojil například při práci s dřevěnými trámy, následně přenesl do nových horizontálních skleněných instalací. Geometrie závěsných instalací předurčila podobu rozměrných černých kreseb atd. Ke všem používaným materiálům, nejvíce ke sklu, se Ambrůz vracel znovu v novém tisíciletí v projektu *Jiné krajiny*, ale také v nových sochařských realizacích. Nejnovější práce představuje v knize výstava připravená pro Dům umění města Brna v roce 2022. Jan Ambrůz pro ni vytvořil horizontální objekty a instalace z různých materiálů, včetně soch s názvem *Zatáčky* z litého skla, tedy technologie, která se v jeho díle objevuje poprvé. Spojující motiv oválu rozvíjejí vedle objektů také rozměrné černé kresby, v nichž se autor vrací k technice kresby grafitem na plátno, používané už od poloviny osmdesátých let. Krátká videa na výstavě komunikují s vystavenými objekty a vytvářejí s nimi jeden společný příběh a zároveň jejich použití na výstavě připomíná důležitost a spojitost Ambrůzovy práce s přírodou.

Samostatná kapitola knihy je věnována dlouholetému ekologickému a sochařskému projektu Jana Ambrůze v textu Lenky Dolanové s názvem „Jiné podoby krajiny“. Autorka zde podrobně a chronologicky rozebírá aktivity spolku *Jiné krajiny*, který Jan Ambrůz v Šarovech založil se záměrem sochařských a posléze především ekologických a aktivistických činností rekultivujících zemědělskou půdu Šarov a usilujících o návrat místních lidí do krajiny. Přes problematické vztahy a konflikty, které projekt *Jiné krajiny* a jeho realizace v obci a jejím vedení vyvolaly, představuje důležitý příklad péče o konkrétní místo a krajinu v kontextu současného umění, předznamenávající

současné umělecké iniciativy. Navazující rozhovor s Janem Ambrůzem „Kulturní krajina je obrazem lidí“ ukazuje Ambrůzovy motivace a východiska a odhaluje komplikace, které projekt provázely, i vize, jak k přístupu ke krajině pokračovat. Vedle veřejného prostoru v Šarovech se Ambrůz věnoval od začátku také soukromému osobnímu prostoru na svých pozemcích a loukách, kde postupně stavěl sochařsko-užitné stavby a začleňoval své dřívější i nové sochařské práce do organického souladu s okolní přírodou, loukami, rybníky a cestami. Tuto privátní krajinu zaznamenává v textu „Obydlovaný prostor“ Marika Svobodová.

Součástí knihy je stručná biografie autora zaznamenávající nejdůležitější životní události, seznam autorských a kolektivních výstav, který jsme se pokusili sestavit v co největší úplnosti, a výběrový seznam bibliografie, zahrnující autorské a kolektivní katalogy výstav, publikace a recenze. Součástí přílohy je také seznam aktivit spolku *Jiné krajiny* aktualizovaný k datu vydání publikace a volně vložená mapa *Jiné krajiny* s vyznačenými instalacemi, trasami a místy.

1-3 Bez názvu, 1986, akryl na plátně a sololitu





4 Jan Ambrúz na SUPŠ, Uherské Hradiště, 1977

NEBYLO TO ZAS TAK KRKOLOMNÉ, JAK SE ZPOČÁTKU JEVILO

Na Střední uměleckoprůmyslovou školu v Uherském Hradišti jste nastoupil v polovině sedmdesátých let po vyučení strojním zámečnickem (ZPS Gottwaldov). Studoval jste obor zaměřený na design, jaké bylo prostředí školy? Na střední škole mě to bavilo nesmírně, krásný čas. Byl to obor zaměřený na design strojů (průmyslový design); jsem vystudovaný designér. Mými spolužáky v Uherském Hradišti byli například Marius Kotrba nebo Oldřich Tichý, Karel Štefánek, ale taky má [budoucí] žena Renáta. Začal jsem se zajímat o umění v plné šíři v mezích možností okresního města. Opravdu moc krásné časy.

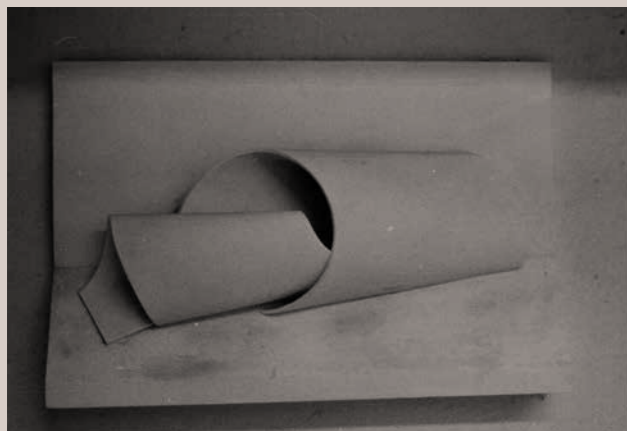
Design jste studoval také na pražské Vysoké škole uměleckoprůmyslové s detašovaným pracovištěm ve Zlíně, pod vedením Zdeňka Kováře. Jak se na škole přistupovalo k volné tvorbě? Pokračoval jsem v designu, který mne bavil, a proto jsem se neodhodlal odejít do „světa“. Zvítězila pohodlnost a levnost života. Moc jsem s tím bojoval a hodně mě to lákalo, ale nikdy jsem ten krok neudělal. Samovzdělávání mi nakonec stačilo a myslím, že dostatečně. Na škole se volná tvorba moc nepodporovala, ale občas proběhla výstava domácích prací. Již první vystavená práce vyvolala určitý rozruch. Tehdy jsem se věnoval kresebně víc anatomii a tu jsem přenesl i do modelované figury, kterou jsem později odlil do bronzu. Jinak jsem menší sochy odlíval do cínu. Vzpomínám si, že jsem v rámci nějakých primitivních zadání, která se opakovala asi padesát let, přinesl malou „zámkovou“ konstrukci nařezanou z překližky nahrubo pilkou. To byl totální průšvih. Kdo neprošel představami Zdeňka Kováře, který dělal šestsettrojku (pozn. ed.: T603 – osobní vůz Tatra), a neměl jeho modelovací šablony obličejů, neměl šanci. Tehdy už mě studium přestalo bavit, vydal jsem se vlastní cestou. Polohu volné tvorby jsem od školy separoval a začal jsem si to řešit ve venkovském ateliéru po svém.

Kde jste v této době čerpal informace o výtvarném umění? Na vysoké škole nám chyběly informace. Vzpomínám si, že mě málem lynčovali v městské knihovně ve Zlíně, když jsem si odnesl domů svázané ročníky *Výtvarného umění* ze šedesátých let. Knihovník mě naháněl po Zlíně, jako kdybych vykonal nějaký protistátní čin. Byly to skvělé časopisy podobně jako *Světová literatura*. Skvělé texty, perfektní informace o současném českém a světovém umění. Myslím, že tato tištěná konfrontace posloužila

dokonale tehdejší generaci k sebevědomé tvorbě. Díky *Výtvarnému umění* jsem se seznámil s tvorbou Stanislava Kolíbalu, Čestmíra Kafky, Aleše Veselého, Milana Grygara, Evy Kmentové, Aleny Kučerové, Václava Boštíka a dalších tvůrců, psalo se tam o různých výstavách, sympoziích, jako třeba o Soše v Libereci atd. (pozn. ed.: sochařská přehlídka Socha a město se konala v roce 1969). To všechno mě zajímalo a ovlivňovalo.

Měl jste v této době přímé spojení s aktuálním uměleckým děním? Spolužáci ze střední školy Mário Kotrba a Oldřich Tichý pokračovali ve studiu sochařiny a malby na vysokých školách v Praze. Byli jsme stále v kontaktu a v raných osmdesátých letech mi předávali informace. Začali jsme jezdit na výstavy a sledovat to, co mělo hodnotu nebo kvalitu, především neoficiální umění, například výstavy Jiřího Načeradského, Kurta Gebauera, Jitky Svobodové nebo Jiřího Sopka v Hájence v oboře Hvězda nebo jinde. Pravidelně jsme navštěvovali pražské ateliéry. Pamatuji si na Aleše Veselého, který mě fascinoval sochařskou monumentalitou, nebo Olbrama Zoubka, který pracoval s osinkocementem. Hodně jsme tehdy kreslili. Díky Márovi jsem se začal zajímat o sochařství. Seznamoval jsem se s ním plnohodnotně a učil se všechny technologie a postupy. Začal jsem klasicky figurálně, jinak bych měl pocit, že když nevymodeluji figuru a neodlívám ji do sádry, nejsem sochařem. Tehdy jsme to tak brali, byly to dětské, romantické představy, ale přitom jsme už byli jinde.

V průběhu vysokoškolského studia jste vytvářel figurální sochy v životní velikosti, jak dlouho jste se jim věnoval? Zkoušel jsem klasicky modelovat figuru v životní velikosti, formovat a odlívat do sádry. Měl jsem potřebu se s tím sochařstvím sochařsky vypořádat. Používat technologie, menší sochy odlívat do kovu, do cínu, větší do osinkocementu. Dokonce jsem se pustil i do kamene, ale byly to jen takové pokusy. Od modelované figury jsem postupně přešel k drátěným skeletům, na které jsem nanášel vrstvu juty namáčené v sádře. Nevím, čím to bylo ovlivněné, možná Gebauerem, ale nebylo to vědomé napodobování. Byla to moje cesta, která mne přivedla k množení soch a tím k sousoší a svým způsobem k instalaci nestabilních uskupení, se kterým mohu vstupovat do prostoru jinak než staticky, spíše jako s proměnlivou prostorovou záležitostí. Na konci jsem dokonce vytvořil lehounké sochy, kam už jsem nedával sádku, ale laminoval jsem punčochy a ty polepoval alobalem. Většina věcí zanikla, zbylo jen pár fotek.

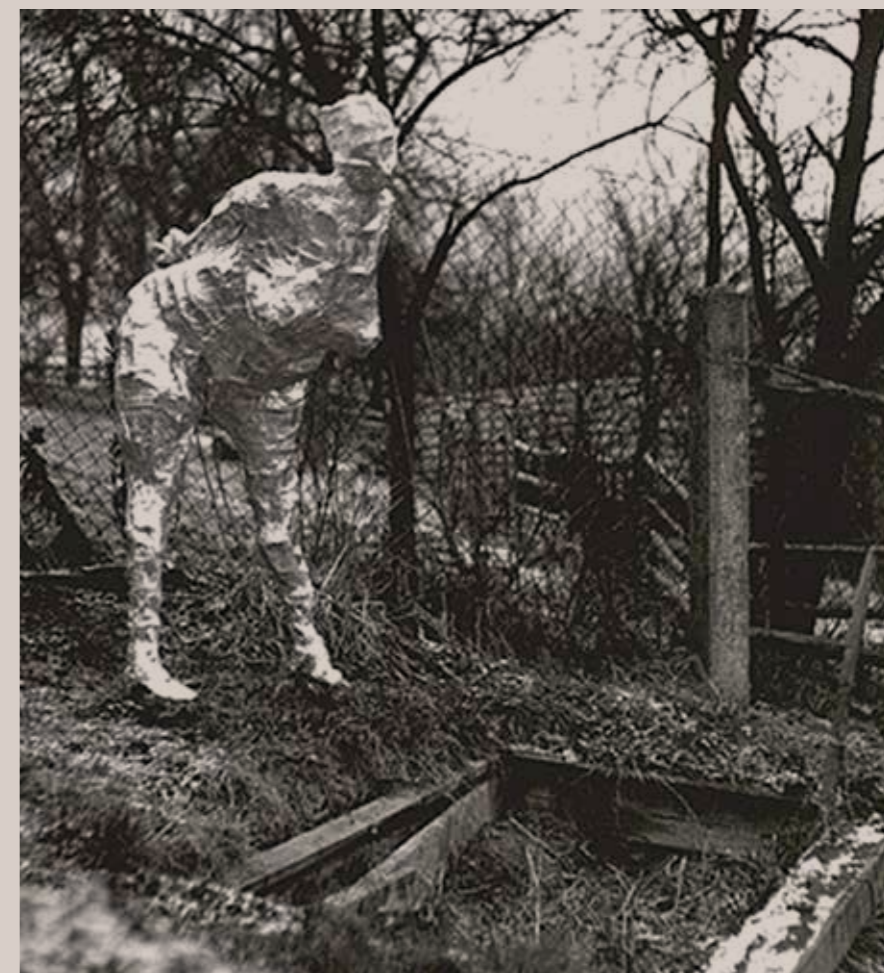


8 Ergonomická studie, 1984,
tužka na plátně, 60 x 50 cm

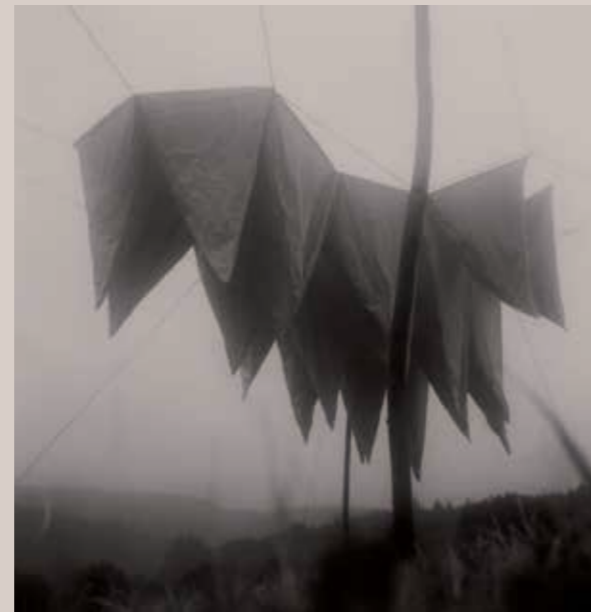
9 Na kole II, 1982, sádra, železo,
životní velikost, zničeno

10 Ateliér se sochami, 1982
(Šarovy 18)

11 U bazénu, 1983, sádra, alobal,
životní velikost, zničeno



5-7 Školní práce ze SUPŠ,
Uherské Hradiště, 1978-1984



12 Oblouk II, 1984, lískové hole, provázek, délka 1200 cm, zničeno

13 Jan Ambrúz a Renáta Ambrúzová při práci na Oblouku II, 1984

14 Dolů, Velké vemeno, 1984, lískové hole, provázek, látka, 300 × 25 × 500 cm, zničeno

Figury a sousoší jste umísťoval do krajiny nebo zahrady a fotograficky si je dokumentoval.

Co Vás vedlo k instalacím v exteriéru?

Ateliér je pracovní místo, ale také vytváří nahuštěné konfigurace v určité konstelaci. U figur jsem chtěl zkusit, jak fungují venku. Nejprve jsem je vynášel na zahradu a sestavoval do různých seskupení. Možná v tom byla taky jakási exhibice, vytáhl jsem je blízko k silnici, aby byly vidět. Pak jsem pro ně hledal specifická místa, třeba u pařeniště jako u bazénu. Jednu alobalovou sochu jsem odvezl na střeše našeho trabantu coby svatební dar Máriovi. Fungovalo to takovým jednoduchým způsobem, ale v důsledku to byly sochy ve veřejném prostoru, informace o tom, že jsem, že chci být sochařem. S ukončením studia designu jsem ukončil i figurální sochařství a začal jsem plně rozvíjet to, co jsem nemohl dělat oficiálně při studiu, které bylo hodně podřízeno služebnosti. Poslední sochařské práce jsem ani pořádně nenafoťil. Fotit totiž bílé sádrové sochy je problém a na plném slunci ještě větší. Fotit jsem začal již na střední škole a průběžně jsem se fotkou jako takovou zabýval, nafotil jsem spoustu snímků, ale hodně filmů jsem taky špatně vyvolal, jsou zničené, něco by se dalo možná opravit a znovu udělat fotky, ale spousta toho je nenávratně pryč.

Po ukončení povinné vojenské služby v roce 1985 jste realizoval řadu exteriérových prostorových konstrukcí z nejrůznějších materiálů landartového charakteru. Sehrál zde svou roli fakt, že jste neprošel klasickým sochařským vzděláním a mohl jste k sochařskému médium přistupovat volněji, v podstatě nesochořským způsobem?

Figurálnímu sochařství jsem se přestal věnovat již v roce 1983, kdy jsem neslavně dokončoval studium designu. V jisté fázi práce na figurě mě víc zaujala samotná konstrukce, struktura povrchu a vlastně velice rychle jsem tak přešel ke konstrukcím ze štípaného bambusu a u větších prací k lískovým prutům a začal jsem tak používat jiné materiály a nesochořské postupy. První konstrukce ze štípaného bambusu jsem později využil na létající objekty, které jsem realizoval pro akci *Objekt-vítr* pořádanou Jindřichem Štreitem, ale té jsem se nakonec nezúčastnil.

Daleko zásadnější pro mne v tom roce byla konstrukce z lískových prutů, která z jedné bambusové konstrukce vycházela a tak trochu parafrázovala mou poslední figurální práci *Most*, tak jako látkový objekt ušitý z růžové sypkoviny parafrázoval alobalovou figuru s názvem *U bazénu*. Na vojnu jsem odjížděl již s tímto nastavením, které asi víc odpovídalo mému naturelu a nakonec se v něm odráželo i mé předchozí studijní zaměření, které

bohužel bylo až příliš upachtěné, tak jako možná i samotné město Zlín a jeho funkcionalistické struktury, které na mne působily trochu depresivně od časů mých učňovských let, prožitých v ZPS. Tuto depresi a upachtěnost designéra jsem kompenzoval zájmem o figuru, samostudiem sochařství. Nebylo to zas tak krkolomné, jak se to zpočátku jevílo.

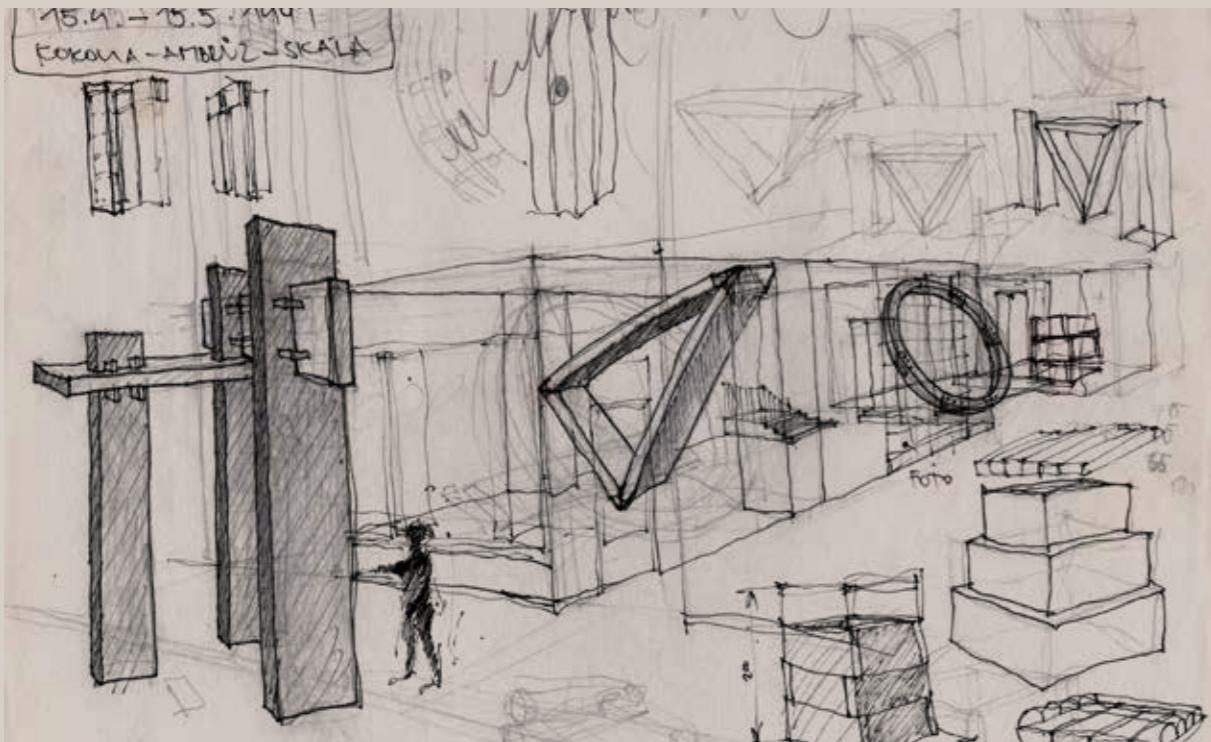
Už tyto práce, například konstrukce z bambusů a prutů, vznikaly jako díla velkých formátů instalovaná ve venkovním prostoru; co Vás vedlo k tomuto měřítku a k práci s prostorem?

Vyšlo to tak nějak z danosti. První konstrukce byly vzhledem k velikosti a limitům ateliéru realizovány na svažité louce. Nebylo to ideální místo pro instalaci a nepodařilo se mně konstrukci dobře zdokumentovat, ale byl to velmi příjemný zážitek prožitý s přáteli. Na vojně jsem kreslil, a vznikla tak řada kreseb na formát A3, které jsem později vystavil v Olomouci. Tyto kresby se staly předlohami pro pozdější realizace. Víceméně jsem si během roku naskicoval svůj další program. Když jsem se vrátil, začal jsem objíždět okolí a zkoumat, co mně nový životní prostor nabízí, co je k dispozici, co se dá v mém sochařství použít. Bydleli jsme ve Velké u Hranic, v nedalekém lomu jsem objevil „velké“ plechy, které jsem chtěl použít na instalaci vycházející z mých kreseb, a to přímo v lomu. Začal jsem se zabývat technickými možnostmi místa, jak plechy spojit, jak je zvednout, jaký vznikne oblouk, atd. Tímto technickým přemýšlením se spustil proces osvobozený od funkčnosti v jiném měřítku. Postupně jsem nalézal jiná místa a materiály, jako třeba vyřazená dětská lehátka, která předznamenala další možnosti, až jsem se dostal ke sklu, které jsem již dříve zahlédl v prázdných plochách bambusových konstrukcí. Od nerealizovaných plechových plošných objektů a ne nepodstatné hry s dětskými lehátky jsem se dostal k tabulím skla, které jsem začal pomalu ošahávat. Žilo se skromně, opakoval jsem a zkoušel, ale pořád to bylo v tom experimentu hledání, a to bylo v pořádku. Začalo to pokládáním, stavěním a postupně zavěšováním. Řešil jsem, čím svazovat a jak zavěšovat sklo, které jsem měl v omezeném množství, a proto jsem realizoval jednotlivé objekty postupně a přitom zkoušel nové postupy, novou skladebnost. Tento způsob práce mně zůstal doposud vlastní.

Je to především materiál, jeho dostupnost, a ten určuje okruh zaujetí. Jen zcela výjimečně jsem navrhl nějaký „vynikající“ projekt a pak ho realizoval. Vše se vždy odvíjelo od materiálu, pro jehož vyznění se hledalo adekvátní prostředí. Prvním takovým místem, kde se mně podařilo koncentrovaně realizovat



31 Stavba Sloupu, 1988



32 Návrh instalace dřevěných objektů do Galerie Václava Špály, 1990, skica, tužka, papír, nere realizováno

a symbolikou kříže, které lze obecně vnímat spíše ve spojitosti s jejich duchovním odkazem než jako vyjádření osobního autorova přesvědčení. Všechny sochy mají podobu vertikálních architektonických fragmentů sestavených ze základních geometrických tvarů, připomínajících pozůstatky starověkých civilizací a vytvářejících pomyslné monumenty naší duchovní a kulturní minulosti a propojení člověka s přírodou. Jejich hlavní význam však souvisí s umístěním na horizontu krajiny, které vytváří spojení mezi zemí a nebem. Měřítko soch je určeno měřítkem krajiny a jejich monumentalita se vztahuje k nekonečnému prostoru. S horizontem krajiny pracoval v této době také Ivan Kafka,⁸ který jiným způsobem využíval optickou hru s perspektivou a vzdáleností dvou bodů v krajině.

Začátek devadesátých let, provázaný s politickými změnami v Československu, znamenal pro Ambrůze nové příležitosti spojené s domácími, ale i zahraničními stipendii, pobyty a s finanční podporou, která mu umožnila v devadesátých letech realizovat řadu velkorysých a technologicky náročných instalací a sochařských děl ze dřeva, kovu a kamene. Hned v roce 1990 obdržel Ambrůz své první stipendium americké nadace Pollock Krasner,⁹ které získal později ještě dvakrát. Ve stejném roce byl Jan Ambrůz společně s Vladimírem Kokoliou a Františkem Skálou nominován na první Cenu Jindřicha Chalupického,¹⁰ kde získal čestnou cenu a cenu poroty. Ta vysoce hodnotila jeho dřevěné objekty v krajině, ale také zavěšené skleněné instalace a subtilní zásahy do krajiny z osmdesátých let. Mahulena Nešlehová v textu výstavy laureátů upozorňuje zejména na geometrickou skladbu prvků, v nichž se „uplatňuje zvláštní poetika, která získává na aktivitě v dialogu objektů s prostorem a k slovu uvádí pozornost k procesům pomíjivosti věcí – jejich časovost – a současně akcentuje vzájemně se vylučující vztahy mezi vratkostí a stabilitou, mezi hmotností a jejím popřením – křehkostí a průzračností“.¹¹ Protiklad stability a labilita, jako jeden z mnoha paradoxů Ambrůzovy tvorby, na něj upozornil už

v předchozích textech Jiří Valoch,¹² se vztahuje jak k realizacím z osmdesátých let, tak k monumentálním dřevěným sochám a jejich konstrukčnímu řešení. Svým řešením a postupy navazuje dialog s prací generačně staršího sochaře Stanislava Kolíbal, pro nějž bylo toto téma symptomatické.¹³ Dalším paradoxem Ambrůzových dřevěných soch odkazujících svou geometrizující abstrahovanou formou k minimalismu, je jejich expresivní a rukodělné zpracování, naprosto vzdálené prefabrikovaným technickým materiálům používaným americkými minimalisty.

Důležitým prvkem rozdílných realizací ve dřevě se stává konstrukční způsob sestavování jednotlivých dílů prostřednictvím spojů a kolíků, které jsou v dílech akcentovány. Například v díle *Tři fošny* z roku 1990 je motivem rozměrného, ale zároveň velmi labilně umístěného objektu právě konstrukční a tesařské vyřešení spojů propojujících tři dlouhé dubové desky, které se přes svůj rozměr a objem dotýkají země jen ve třech různých bodech. Pocitová labilita objektu je zde v protikladu k jeho robustní formě.

Lapidární spojení tří dřevěných trámů nastavených do výšky použil Ambrůz při příležitosti výstavy *Staroměstské dvorky*¹⁴ v Praze v roce 1990. Dílo s názvem *Tam* (1990) jednoduše opřené o stěnu pražského kostela svatého Jiljí vytvářelo pohotový komentář ke gotické stavbě, pro níž je příznačná vertikálnost stavby a inovativní řemeslné a technologické postupy. Ambrůzova reakce na architekturu kostela, s níž se monumentalita díla *Tam* poměruje, představuje minimální a výstižné umělecké gesto reagující na určitou situaci a prostředí.

Na přehlídce *Staroměstských dvorků* Jan Ambrůz vystavil také druhé dílo s názvem *Gloriola* (1990), umístěné podle návrhu před průčelím kostela svatého Michala na Starém Městě pražském. *Gloriola* se skládá ze dvou navzájem spojených částí – kruhového prstence, sestaveného v několika řadách zprohýbaných dřevěných segmentů, a vysokých, křivolakých hranolů, které prstencem, umístěný v horní části objektu, nesou. Tvaroslovní stavební konstrukce objektu s jednoduchou geometrizující formou opět odkazuje k duchovnímu významu díla, souvisejícímu také s jeho umístěním.

8 Například dílo Ivana Kafky s názvem *Skutečnost a sen* (1990), v němž se silueta stavby z kamene spojuje s vrcholem kopce v dalekém horizontu krajiny.

9 Nadace Pollock Krasner byla založena v roce 1985 v New Yorku s cílem podporovat tvorbu etablovaných umělců formou stipendií, určených pro vznik nových uměleckých děl, jejich vystavení a pro další náklady spojené s uměleckou tvorbou.

10 Cena Jindřicha Chalupického byla založena z podnětu prezidenta Václava Havla a malíře Theodora Pištěka v roce 1990.

11 Viz katalog výstavy *Laureáti Ceny Jindřicha Chalupického za rok 1990*. Průvodní text Mahulena Nešlehová. Praha: Galerie Václava Špály, 15. 4. - 5. 5. 1991.

12 Jiří Valoch Ambrůzovu tvorbu sledoval od konce osmdesátých let a dlouhodobě ji podporoval, připravoval výstavy, napsal řadu textů. O paradoxech a protikladnosti Ambrůzových realizací psal zejména v textu, který otiskujeme v této publikaci, viz Jiří Valoch: *Jan Ambrůz. Obrazy/Dokumentace/Objekty/Sochy*, katalog výstavy Galerie mladých, Brno 1989.

13 Stanislav Kolíbal tvorbu Ambrůze oceňoval a podporoval - upozornil jej na dvouleté stipendium v německém Duisburgu, kam byl Ambrůz pozván, a později mu nabídl pozici svého asistenta na Akademii výtvarných umění v Praze, kterou Ambrůz odmítl.

14 Mezinárodní symposium soch a objektů *Staroměstské dvorky* (29. 6. - 2. 9. 1990) navázalo na významnou událost-přehlídku s názvem *Malostranské dvorky* z roku 1981, která otvírala otázky současného umění ve veřejném prostoru města. Přehlídka v roce 1990 se zúčastnilo čtyřicet pět umělců a umělkyní.