

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE
KATOLICKÁ TEOLOGICKÁ FAKULTA
Ústav dějin křesťanského umění

Markéta Hornerová

**Pozůstalost Zdeňka Kirchnera v Muzeu
umění a designu v Benešově**

Bakalářská práce

Vedoucí práce: PhDr. Milan Pech, Ph.D.

Praha 2015

Prohlášení

1. Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracovala samostatně a použila jen uvedené prameny a literaturu.
2. Prohlašuji, že práce nebyla využita k získání jiného titulu.
3. Souhlasím s tím, aby práce byla zpřístupněna pro studijní a výzkumné účely.

V Praze dne 17. června 2015

Markéta Hornerová

Bibliografická citace

Pozůstalost Zdeňka Kirchnera v Muzeu umění a designu v Benešově [rukopis]: bakalářská práce / Markéta Hornerová; vedoucí práce: PhDr. Milan Pech, Ph.D. -- Praha, 2015. -- 98 s.

Anotace

Bakalářská práce se zabývá pozůstalostí Zdeňka Kirchnera nacházející se v Muzeu umění a designu v Benešově, která obsahuje několik stovek maleb, grafických listů a objektů a rovněž také práce z oblasti užité grafiky. Na základě vybraných děl přibližuje Kirchnerovu tvorbu, charakteristickou užitím převážně nečitelného písma, a zařazuje ji do kontextu výtvarného umění šedesátých až osmdesátých let 20. století. Díla jsou chronologicky uspořádána a rozdělena do dvou částí s ohledem na Kirchnerovu emigraci do Francie v roce 1969.

Protože byl Zdeněk Kirchner převážnou část svého života ovlivněn lettrismem, zabývá se práce také tématem písma ve výtvarném umění 20. století zejména v Československu a ve Francii.

Klíčová slova

Zdeněk Kirchner, Muzeum umění a designu v Benešově, lettrismus, Československo, Francie

Abstract

Zdeněk Kirchner's Art Works at Museum of Art and Design Benešov

The bachelor thesis deals with the inheritance of Zdenek Kirchner, which is now located in the Museum of Art and Design in Benesov and which includes hundreds of paintings, graphical sheets, objects and as well works from functional graphics. Based on the chosen pieces of art, the bachelor thesis tries to introduce the Kirchner's work which is mainly characterized by the illegible letters and which is set into the 1960's-1980's era of art. The pieces of art are in a chronological order and categorized into two branches in respect to Kirchner's emigration to France in 1969.

As Zdenek Kirchner was, for the majority of his life, influenced by the lettrism movement the thesis deals with the use of writing as an art form during the twentieth century mainly in Czechoslovakia and France.

Keywords

Zdenek Kirchner, Museum of Art and Design Benešov, Lettrism, Czechoslovakia, France, Czech Republic

Počet znaků (včetně mezer): 72 625

Poděkování

V první řadě bych ráda poděkovala panu PhDr. Milanu Pechovi, Ph.D. za odborné vedení, cenné rady a ochotnou pomoc. Dále děkuji ak. mal. Jiřímu Vovsovi za vstřícnost a poskytnutí rozhovoru. Poděkování patří rovněž mým kolegům z práce, zejména Haně Zákostelné a Lence Škvorové, za jejich podporu a praktické rady.

Obsah

Úvod.....	9
1. Lettrismus.....	11
1.1. Písmo v umění první třetiny 20. století	11
1.2. Počátky lettrismu ve Francii.....	13
1.3. Lettrismus v umění 60.–80. let v Československu a ve Francii.....	14
2. Pozůstalost Zdeňka Kirchnera v Muzeu umění a designu v Benešově....	21
2.1. Pozůstalost Zdeňka Kirchnera jako dar Jiřího Vovse	21
2.2. Tvorba Zdeňka Kirchnera před emigrací do Francie	23
2.3. Umělecká díla po emigraci do Francie	31
Závěr	41
Seznam citované literatury	43
Seznam použité literatury.....	47
Obrazová příloha.....	49

Úvod

Mohlo by se zdát, že tvorba českých umělců, kteří kvůli nepříznivé politické situaci emigrovali před rokem 1989, je již díky mnohým výstavám důkladně zpracována. Poprvé se na jejich tvorbu ve větší míře zaměřil v roce 1994 čtvrtý ročník Šedé cihly, uspořádaný v Galerii U Bílého jednorožce v Klatovech. I přesto se ale v umění šedesátých až osmdesátých let vynořují osobnosti doposud opomíjené, bez nichž by bylo porozumění tehdejší výtvarné kultuře neúplné. Mezi ně patří mimo jiné i osoba Zdeňka Kirchnera, který emigroval v roce 1969 do Francie, a jehož tvorba nebyla doposud podrobněji zmapována. Proto jsem se rozhodla pro zpracování jeho pozůstalosti, darované v roce 2013 Jiřím Vovsem Muzeu umění a designu v Benešově. Pozůstalost zahrnuje malby, grafiky, objekty či díla z oblasti typografie, z čehož je převážná většina charakteristická zejména užitím nečitelných skripturálních znaků. Písmem se Zdeněk Kirchner začal zabývat již v Československu, avšak podstatnější část této tvorby spadá do jeho francouzského pobytu. Dalším výrazným motivem jeho děl je snaha zachytit hudbu, rovněž prostupující celou jeho tvorbou.

Cílem této práce je zpracovat díla Zdeňka Kirchnera, nacházející se v Muzeu umění a designu v Benešově, které vlastní nejrozsáhlejší soubor prací tohoto umělce v Evropě. Rovněž se pokouší o zařazení tvorby do kontextu českého výtvarného umění nedávné minulosti a opětovné připomenutí jeho odkazu, doposud zhodnoceného jen minimálně.

Protože Kirchnerova pozůstalost v benešovském muzeu nebyla nikdy v jejím plném rozsahu zpracována, díla zde byla nesystematicky uspořádána a ve většině případů chyběla datace, které samotný umělec nepřikládal žádnou váhu. Bylo tedy nejprve potřeba veškeré umělecké předměty fotograficky zdokumentovat a následně chronologicky uspořádat. Ze shromážděné odborné literatury, zabývající se osobou Zdeňka Kirchnera, se nejpodstatnější stala umělcova monografie sestavená Kirchnerovým dlouholetým přítelem Jiřím Vovsem, který byl rovněž iniciátorem šíření povědomí o Kirchnerově tvorbě. Do této knihy přispěl svým textem Jiří Valoch, Olaf Hanel, Petr Král a také obsahuje článek z roku 1979 od Arséna Pohribného, s nímž byl Zdeněk Kirchner v té době v kontaktu. Rovněž podstatným zdrojem informací k této práci se stal časopis *Revue K*, vydávaný Jiřím Kolářem v Paříži, jehož třicáté číslo bylo věnováno vzpomínce na Zdeňka Kirchnera rok po jeho smrti. Neméně podstatným pramenem byly výstavní katalogy, shromážděné Archivem výtvarného umění v Centru

současného umění DOX, které částečně přibližují Kirchnerovu tvorbu a jeho aktivity na české umělecké scéně v šedesátých letech. I přesto ale zůstávalo hodně otevřených otázek týkajících se nejen Kirchnerovy tvorby, ale také jeho života. K jejich zodpovězení mi přispělo osobní setkání s umělcem Jiřím Vovsem, který byl v kontaktu se Zdeňkem Kirchnerem až do jeho smrti. Díky jeho pomoci bylo možné mimo jiné zadatovat velké množství obrazů a následně na základě vizuální podobnosti chronologicky uspořádat veškerá díla ze sbírky benešovského muzea. Podstatnou část práce pak tvoří formální analýza vybraných děl, která se nacházejí v obrazové příloze, na kterých je rovněž naznačen umělecký vývoj Zdeňka Kirchnera.

Práce je rozdělena do dvou kapitol, z nichž první je zaměřena na fenomén lettrismu a jeho pronikání do umění ve 20. století. Tato část je podstatná zejména kvůli hlubšímu pochopení Kirchnerova díla, jehož hlavním tématem se staly skripturální znaky. Těžištěm celé práce se pak stává druhá kapitola s názvem *Pozůstalost Zdeňka Kirchnera v Muzeu umění a designu v Benešově*, jejíž hlavní úsek je věnován jeho životu a tvorbě. Ta je rozdělena na dvě části, zohledňující zásadní zlom v jeho životě, emigraci do Francie. Je zde představena jak Kirchnerova volná tvorba, charakteristická zejména užitím nečitelných písmových záznamů a zachycením hudby, projevující se v malbách, grafikách a objektech, tak tvorba v oblasti užité grafiky.

1. Lettrismus

1.1. Písmo v umění první třetiny 20. století

Jedním ze zásadních témat výtvarné teorie a praxe 20. století se stala integrace písma do obrazu. To se stalo pro mnohé autory novým estetickým a výtvarným prvkem, odkazujícím především k velkoměstské civilizaci, pro jiné, pomocí nedešifrovatelných znaků, naopak prostředkem k vyjádření pocitů a duševních stavů.¹

Od roku 1910 se fragmenty písma poprvé objevují v kubistických obrazech, nejprve formou šablonových písmen v dílech George Bracqua, který užíval podle šablon malovaná písmena latinské abecedy, odkazující k reálné skutečnosti a kontrastující tak s abstraktní obrazovou strukturou. Teprve později se písmena dostala do uměleckých děl prostřednictvím koláží, které se postupně stávaly stále častěji užívanou technikou a pro kubisty nástrojem k začlenění písma do obrazů. Užívali různé tiskoviny jako noviny, časopisy, dále například obaly od tabáku a hracích karet, spojující tak obraz se světem okolo nás. Kromě George Bracqua se jimi zabýval také Pablo Picasso, v jehož dílech se často vztahovali, oproti aktuální tématice války a politiky, ke zdravotním, sportovním a kavárenským námětům.² Kubisté písmo nechápali jako svébytnou estetickou kvalitu, bylo pro ně součástí děl, i přesto se ale stalo nepostradatelným prvkem jejich tvorby.³

Pronikání jazykových prvků do výtvarného díla často reflektovalo vizualizaci samotného textu, a to především básnického, tzv. vizuální básně.⁴ V případě kubismu se jedná o vliv Guillaume Apollinaira a jeho Kaligramů, typograficky uspořádaných veršů básně do určitého obrazce. Pro futuristy se pak stala inspirací typografie „osvobozených slov“ Filippa Tommase Marinettiho.⁵ Italští futuristé, zejména Umberto Boccioni, Gino Severini a Carlo Carrá, se ve svých dílech vyjadřovali skrze vlepaná či malovaná čísla, texty nebo jejich fragmenty, odkazující k modernímu světu a k hlavním myšlenkám futurismu – pohybu, rytmu a technické civilizaci.⁶ U ruských

¹ PETRÁNSKY 1972, 7.

² JANSKÁ 2007, 51.

³ PETRÁNSKY 1972, 9.

⁴ VALOCH 1992, 3.

⁵ JANSKÁ 2007, 90sq.

⁶ PETRÁNSKY 1972, 9.

futuristů, jmenovitě Michaila Larionova, se objevují dokonce celé texty písní a nápisy zakomponované do figurálních maleb.⁷

Písmo se stalo nedílnou součástí rovněž dadaistických a surrealistických obrazů. Mezi dadaisty se v tomto smyslu stal výraznou osobností Kurt Schwitters, který svými fotomontážemi či kolážemi překračoval hranice mezi výtvarným uměním a literaturou.⁸ Dále se písmové fragmenty nacházejí také v dílech Raoula Hausmanna či Hanah Höchové, a to zejména prostřednictvím lapidárních satirických textů⁹ či nasbíraných materiálů jako fragmentů moderní společnosti. Opačnou funkci, tedy porušující jednotu písma a obrazu, má text v obrazech surrealistů, v nichž se obrazová fikce stává důležitější než samotné malířské provedení. Man Ray a především René Magritte jej užívali jako nositele předmětného sdělení, ovšem přehodnocujícího skutečný objekt;¹⁰ v malé míře se nachází rovněž ve fantaskním světě symbolů Joana Miró. Z dalších umělců, pracujících se znakem jako s výtvarným prvkem, je možné jmenovat Francise Picabia, který grafémy do svých děl zakomponovával skrze fotomontáže kombinované s psaným textem. S čísly, interpunkčními znaménky či znaky pracoval mimo jiné také Paul Klee, inspirovaný nezvykle zejména písmem arabským.¹¹

V českém prostředí písmo do obrazů poprvé výrazněji pronikalo ve dvacátých letech 20. století. Objevuje se například v dílech Josefa Čapka či u představitelů avantgardní skupiny Devětsil. Josefu Čapkovi nápisy v dílech sloužily jako popisy objektů, reklam nebo jako zástupce konkrétních objektů, někdy také nahrazovaly perspektivu jinak plošně pojatých obrazů. Rovněž jsou v této době oblíbené tzv. obrazové básně, poskládané z nápisů, map, jízdních řádů, fotografií či pohlednic, inspirovaných zejména výpravnými cestovními plakáty. Touto netradiční technikou se zabýval například teoretik a výtvarník Karel Teige či Jindřich Štýrský, významní představitelé Devětsilu.¹²

Po druhé světové válce nabývá ve Francii i v Československu vztah písma a obrazu nové podoby, písmo se začíná osamostatňovat a stává se jediným či výrazně dominujícím prvkem děl vybraných umělců. Rovněž se neobjevuje již jen ve své

⁷ VALOCH 1992, 4.

⁸ HIRŠAL/GRÖGEROVÁ 1967, 176.

⁹ WALTHER 2004, 122.

¹⁰ VALOCH 1992, 6–8.

¹¹ WALTHER 2004, 117-147.

¹² Více In: JANSKÁ 2007.

kodifikované formě, nýbrž také jako skripturní gesta, respektující pouze expresi psaní a různým způsobem obměňovaná.¹³

1.2. Počátky lettrismu ve Francii

Společně s těmito tendencemi se ve čtyřicátých letech 20. století začal vyvíjet francouzský lettrismus, první organizované hnutí umělců, zabývající se písmem v poezii a později také ve výtvarném umění. Základním prvkem se pro ně stalo písmo, zejména pro jeho mimořádný kulturní význam v dějinách a předurčení stát se hlavním nositelem komunikace mezi lidmi.¹⁴

Počátky lettrismu sahají do roku 1942, hnutí bylo oficiálně založené až v roce 1946 francouzským básníkem rumunského původu Isidorem Isouem, který byl zpočátku jediným členem.¹⁵ Postupně propracovával teorii lettrismu, ke které se především na konci padesátých a v první polovině šedesátých let postupně přihlásila řada básníků a výtvarných umělců mnoha zemí (M. Lemaître, J. Spacagna, R. Sabatier). Isidore Isou zastával názor, že řeč a slova jsou vyčerpána a je proto nutné poezii i malbu obnovit užitím nového prvku – zredukoval tak řeč na záznam jednotlivých grafémů. Básníci, po Isouově vzoru, začali užívat písmen, samohlásek, souhlásek a slov, často uspořádaných do obrazového rámce, zcela zbavených svého původního určení. Věta a její smysl už neexistovala, vytratil se její význam jako komunikačního prostředku a grafémy se tak staly sebou samými.¹⁶ Rok 1946 je spojen také s prvním vystavením lettristických děl, jmenovitě Roderdhaye, který se účastnil salónu Nadnezávislých. Projevů výtvarného lettrismu bylo ale zprvu poskrovnu, objevoval se zejména v literární oblasti, až na počátku padesátých let se aktivity ve výtvarném umění rozrostly. V roce 1953 se uskutečnila samostatná výstava Isidora Isoua v Paříži, upřesňující směřování lettristů. Představil se zde s třiceti šesti plátny, technicky velmi nedokonalými, avšak tvůrčím přístupem zcela zásadními. O rok později vystavoval jako první lettristickou sošku také Maurice Lemaître, který se ke skupině přidal v roce 1950. První společná

¹³ VALOCH 1992, 5.

¹⁴ VALOCH 1992, 5.

¹⁵ SEDLÁŘ 2005, 53

¹⁶ HLAVÁČKOVÁ 2008, nepag.

výstava hnutí se uskutečnila v roce 1955 v Paříži a zúčastnil se jí Isidore Isou, Maurice Lemaitre a nově také s řadou hebreizujících znaků Gabriel Pomerand.¹⁷

Ve výtvarném umění se lettrismus objevoval v různých škálách provedení, zejména jako expresivní záznamy, příbuzné spontánnosti informelu nebo formou práce s textem i se samotným procesem psaní.¹⁸ Užívali grafémy pro jejich vizuální, nikoli významový a komunikativní efekt, zastávali tedy názor, že písmo může být použito jako nová estetická kvalita jen tehdy, je-li chápáno jako obecně stereotypní symbol.¹⁹ Inspirovali se různými abecedami, Braillovým a obrázkovým písmem, rébusy, anagramy či znaky Morseovy abecedy a také se často pohybovali na hranicích mezi literaturou a výtvarným uměním.²⁰

1.3. Lettrismus v umění 60.–80. let v Československu a ve Francii

„Jsou umělci, kteří vycházejí z písma, ale velice svobodně přestupují tvarosloví abeced, jsou umělci, kteří si hrají s tuší stékající po papíře, takže z písma se dostávají až na hranici automatismu, jsou umělci, kteří strašlivou úzkost duchovních rozporů a bytostné samoty vyjadřují znaky, připomínající stříkance polité krve. Kde je hranice písma a kde začíná výtvarné umění?“²¹ Těmito slovy výstižně charakterizoval Adolf Hoffmeister výtvarníky, věnující se problematice písma v obraze, ve studii publikované v roce 1958 ve Výtvarné práci. Dále píše: „Kaligrafie se odcizila sama sobě a stala se ryze výtvarným prvkem. Je odpoutána od základny. Ztratila úplně původní smysl a našla nový.“²² Je pravděpodobné, že tato studie rovněž také přispěla k rozvoji lettrismu v Československu.

Na přelomu padesátých a šedesátých let, oproti nově vznikajícímu okruhu umělců v českých zemích, mělo lettristické hnutí ve Francii od svého založení své pevné místo. V průběhu let se jeho členové, zejména stálí představitelé Isidore Isou a Maurice Lemaitre, i nadále soustředili na problematiku písma a psaní, již v padesátých letech rozšířenou o všechny kategorie výtvarného umění, film či divadlo. V průběhu let

¹⁷ HIRŠAL/GRÓGEROVÁ 1967, 86-91.

¹⁸ VALOCH 1992, 3.

¹⁹ HIRŠAL/GRÓGEROVÁ 1967, 173.

²⁰ HLAVÁČKOVÁ 2008, nepag.

²¹ VOVES 1996, 11.

²² VOVES 1996, 11.

se představovali na výstavách, ovšem nyní v nové formě, předjímající konceptuální myšlení.²³ Na výstavě v roce 1960 Isidore Isou například vystavoval prázdná plátna, notový papír či hroudy hrnčířské hlíny, podepsané jím samotným, které byly určeny k tomu, aby je návštěvníci opakovaně přepracovávali. Nakonec tak vzniklo dílo, vytvořené samotnými diváky. Tyto práce pak samotný Isou označoval pojmem „nadčasové umění“, tedy umělecké dílo, které je schopné neustálým přetvářením vzdorovat času.²⁴ Protiváhou ke striktnímu společnému programu tohoto hnutí měla být zřejmě v roce 1977 vzniklá mezinárodní skupina lettristů Signes Espaces – Ensembles de Signes, která sdružovala stejně smýšlející umělce, avšak neusilovala o společný program. Jejimi členy byl například Victor Laks, Roberto Altmann a také Zdeněk Kirchner.²⁵ Kromě toho také existovala řada umělců, zabývajících se písmem, a to nezávisle na nějakém hnutí či skupině.

Do českého prostředí přichází lettrismus na konci padesátých let, většího rozvoje se ale dočkal až v průběhu let šedesátých, kdy se mezi umělci začal objevovat větší zájem o tento fenomén jako objekt nové estetické kvality. Jistě s tím souvisí výstava, uspořádaná Dietrichem Mahlowem v roce 1963 v Amsterdamu a Baden–Badenu, nesoucí název *Písmo a obraz*. Český přínos v této oblasti pak rekapitulovala stejnojmenná výstava, konaná v roce 1966 v Galerii Václava Špály, zaměřená na písmo v našem umění.²⁶ Zde byla mimo jiné rozdělena poezie na dvě části – přirozenou, kterou zastupovali autoři ze sféry vizuální poezie jako Jiří Kolář, Ladislav Novák, Bohumila Grögerová či Josef Híršal a umělou, tedy lettrismus, zastoupenou autory přetvářejícími písmo do struktury primárně výtvarného díla, jako Jan Kotík, Zdeněk Sklenář, Jan Kubíček nebo Eduard Ovčáček.²⁷

Jedním z prvních českých umělců, který do svých děl zapojoval písmo, se již v druhé polovině padesátých let stal Jan Kotík. Zpočátku vytvářel obrazy skripturálního charakteru, s písmem podřízeným dalším skladebním záměrům. Naplno se v Kotíkových dílech začaly kaligrafické záznamy prosazovat až v polovině let šedesátých. Tehdy se stávaly jediným prvkem jeho maleb, a to jak v psané, tak tištěné podobě, s projevy zájmu jak o mimoevropskou, tak i evropskou kulturu. V letech sedmdesátých se pak číslice či písmena staly součástí konceptuálně

²³ VOVES 1996, 11–81.

²⁴ HIRŠAL/GRÖGEROVÁ 1967, 93.

²⁵ VOVES 1996, 81.

²⁶ PLATOVSKÁ/ŠVÁCHA 2007, 357.

²⁷ POTŮČKOVÁ 1999, 46sq.

zaměřených realizací.²⁸ Dalším výrazným představitelem lettrismu se na konci padesátých let stal Jiří Balcar, pohybující se v okruhu pražského informelu. Tehdy, přesněji po týdenním pobytu ve Francii v roce 1959, se začal intenzivněji zabývat grafikou, v níž pomocí nesrozumitelných zpráv a nečitelných písmových znaků vyjadřoval pocity existenciální tísně a nejistoty. Podle Jiřího Balcara byly prostředky abstraktního umění již rozluštny, přečteny a je tedy zapotřebí řešit něco nového.²⁹ Nejprve vytvářel černobílé obrazy, *Labyrinty* – půdorysy měst, schématická bludiště. Písmo v nich nepůsobilo ve své sémantické ani estetické funkci, ale jako zašifrované záznamy nabádající k luštění. Souběžně s těmito listy vytvářel další sérii obrazů, prostorově i barevně odlišnou, tzv. *Dekrety*, vznikající do roku 1962. Zde zobrazil na tmavé ploše několik málo nečitelných znaků, uspořádaných do formy evokující úřední ověření, jimiž reagoval na byrokratické těžkosti a nemožnost komunikace mezi lidmi. S písmovými znaky Jiří Balcar pracoval především na přelomu padesátých a šedesátých let, tedy v poměrně krátkém časovém úseku.³⁰

V sedmdesátých letech to byl pak především Dalibor Chatrný, pro něhož se stal jazyk důležitým médiem. Ve svých malbách zkoumal pomocí písma například princip odlišnosti verbálního označení a toho, co je skutečně na obraze přítomno. Dosahoval toho pomocí barev a jejich názvů, ovšem neshodně k sobě přiřazených. V průběhu let se do jeho děl dostávalo stále více textu, přičemž se nadržel žádného kodifikovaného písma, ale užíval svůj vlastní rukopis, poskytující velké množství modifikací s jedinečnou a nezaměnitelnou formou. Na počátku osmdesátých let se zaměřil také na samotný proces psaní, od něhož přešel k symetrickému skripturálnímu psaní a kreslení oběma rukama.³¹ V polovině osmdesátých let se tématu písma dotkl také Aleš Najbrt, který přešel od kaligrafických obrazů k jednoduchým latinkovým znakům, přetvořených ve své vlastní nečitelné znaky.³²

Z francouzského prostředí by mezi tyto umělce bylo možné zařadit Henriho Michauxe, původem belgického básníka a malíře, který se skrze výtvarné umění snažil

²⁸ MACHALICKÝ/VALOCH 1996, 16sq.

²⁹ VALOCH 1992, 7.

³⁰ Více In: KLIMEŠOVÁ/ROUS 2013.

³¹ Více In: VÍCHOVÁ 2004.

³² ZÁRUBA 2007, 25sq.

překonat nedokonalosti samotného jazyka. Pomocí skripturálních obrazů vyjadřoval to, co pomocí slov nelze, zejména podvědomé stavy, jimiž se zabýval po celý život.³³

Oproti převážně skripturálním tendencím se nejen v českém prostředí objevovali také umělci, pracující primárně s písmem tištěným či tvořeným pomocí šablon. Mezi ně patří zejména Eduard Ovčáček, Miloš Urbásek a částečně také Jan Kubíček.

V dílech Jana Kubíčka, patřícího do okruhu pražského informelu, se písmo poprvé objevilo v roce 1962 a podobně jako u jeho blízkého přítele Jiřího Balcara, jím reflektoval městské prostředí. Nejdříve se soustředil na plošné zobrazení s použitím písma jako materiálu, ve kterém jednotlivé grafémy stále více osamostatňoval. V polovině šedesátých let pak přistoupil k radikální redukci na geometrické znaky se zájmem o čistě konstruktivní obrazovou skladbu, v níž se tak grafém stal hlavním prvkem.³⁴ Další jmenovaný, Miloš Urbásek, se k písmu poprvé dostal prostřednictvím koláží a dekoláží v roce 1963. Ve svých dílech užíval zejména šablonová písmena, jejichž pomocí vytvářel obrazy s izolovanými či seriálně řazenými grafémy, postupem času formou i barvou redukovány.³⁵ Výrazným představitelem lettrismu u nás se stal Eduard Ovčáček, a to zejména pro rozmanitost uplatnění písma v jeho tvorbě. Zájem o tento fenomén u něj započal rovněž v roce 1963, kdy objevil sady razidel písmen pro knižní vazby, které následně užíval ve svých propalovaných dekolážích, kresbách, reliéfech, plastikách a grafických listech. Grafémy, objevující se jak samostatně, tak v různém uspořádání, se pro něj staly novým materiálem a od roku 1964 trvalou a také dominantní součástí jeho tvorby. V některých případech pracuje rovněž s ručně psaným textem.³⁶

V umění šedesátých až osmdesátých let, se kromě grafémů, odvozených primárně z latinské abecedy, objevuje také inspirace kaligrafií Dálného východu. Touto oblastí lettrismu se zabýval Adolf Hoffmeister v již zmíněné studii, věnující se vztahu východní a západní kaligrafie. Zaměřena byla zejména na vliv čínské tradiční malby na abstraktní umění. Východoasijská kaligrafie byla v té době předmětem zájmu nejen českých výtvarných umělců, pro něž se stala inspiračním zdrojem, na Západě zejména pro její vizuální formu, nikoli význam, a smysl většinou neznámý.³⁷ V Číně i Japonsku

³³ WALTHER 2004, 258.

³⁴ RIESE 2014, 8–22.

³⁵ JŮZA 2008, 6.

³⁶ Více In: MACHALICKÝ/MOJŽÍŠ/VALOCH 2007.

³⁷ KODYN 1998, nepag.

je pokládána za přední uměleckou disciplínu srovnatelnou s malířstvím a její neobyčejně složitý grafémový systém se tak stává poselstvím nejen estetického významu.

Ve světě na počátku šedesátých let bylo na výtvarné scéně již mnoho umělců, v jejichž tvorbě se odráželo cosi z orientální kaligrafie. Zejména tomu tak bylo v dílech Hanse Hartunga, původem lipského malíře emigrujícího v roce 1935 do Francie. Jeho tvorba se vyznačovala energickým a spontánním zachycením duševních stavů, přenesených do tmavých shluků linií či vějířovitých útvarů především na světlé kontrastující pozadí. Postupem, možno vnímaným jako automatickým, zachycoval zároveň řád i svobodu a vytvořil tak vlastní, tvarem kaligrafii připomínající, znaky. Několik z jeho grafických prací bylo k vidění v roce 1964 i v Praze v galerii Hollar na výstavě s názvem *Současné proudy světové grafiky*, později konané také v Chebu, Zlíně, Uherském Hradišti a Karlových Varech.³⁸ Čeští umělci se zde mohli dále seznámit například se znaky připomínající obrazy Pierra Soulagese.

V českém prostředí kaligrafické obrazce zaujaly především Zdeňka Sklenáře, který se jimi začal zabývat na konci padesátých let. Obdivoval starou čínskou kulturu, a to zejména pro záhadnost a neopakovatelnost znaků, které v modifikované podobě uplatňoval ve svých dílech. Velké množství navzájem se překrývajících znaků pečlivě zakomponovával do plochy obrazu a vytvářel tak bohatě strukturovaná díla, odrážející emoce, vzpomínky a prožitky autora, a nabádající k luštění možných ukrytých rébusů. Na počátku šedesátých let pak přešel ke grafémům, inspirovaných latinskou abecedou.³⁹ Obdobným způsobem se písmem Dálného východu nechal inspirovat, zejména v první polovině šedesátých let, také Jan Kotík.⁴⁰

Ve Francii je toto ovlivnění patrné v tvorbě Georgese Mathieua, a to zejména kulturou japonskou. Stejně jako pro východoasijské kaligrafy bylo důležité i samotné psaní, pro Mathieua byl proces malování také nedílnou součástí vzniku uměleckého díla, který ho tak fascinoval, že jej názorně předváděl. Jeho obrazová znamení, vzniklá ve spontánním gestu, se tak proměňují v šifry, oproti klasické kaligrafii značně dramatictější.⁴¹ V osmdesátých letech v Československu se pak japonskou kaligrafií

³⁸ Více In: SIBLÍK 1967.

³⁹ Více In: VACHTOVÁ/SRP 2010.

⁴⁰ VALOCH 1992, 6.

⁴¹ WALTHER 2004, 257.

zabýval na počátku své tvorby také Aleš Najbrt, a to formou expresivních nesrozumitelných obrazů.⁴²

Písmo se v Československu i ve Francii objevovalo v různých podobách, tedy jako záznamy skripturálního charakteru či formou otiskovaných textů, a rovněž s inspirací evropskou či mimoevropskou kulturou. Někteří umělci se písmem zabývali jen po určité období, pro jiné, jako například pro Eduarda Ovčáčka nebo Isidora Isoua, se písmo stalo nedílnou součástí jejich tvorby až do konce života. Tak tomu bylo i u Zdeňka Kirchnera, který se lettrismu věnoval od roku 1963 a zůstal u něj až do své smrti. S písmem začal tedy již v Československu a pokračoval s ním i po emigraci do Francie. Zde byl lettrismus, oproti českému, více programový a striktní, sdružující stejně smýšlející umělce do skupin, z nichž se do jedné na nějaký čas začlenil také Zdeněk Kirchner.⁴³

⁴² ZÁRUBA 2007, 25sq.

⁴³ Více In: VOVES 1996.

2. Pozůstalost Zdeňka Kirchnera v Muzeu umění a designu v Benešově

V roce 2013 věnoval výtvarník Jiří Voves Muzeu umění a designu v Benešově značnou část umělecké pozůstalosti Zdeňka Kirchnera a stává se tak klíčovou osobou pro záchranu jeho díla. Má zásluhu nejen na shromáždění této pozůstalosti, ale také na zařazení některých z Kirchnerových prací do veřejných sbírek dalších muzeí a galerií. Tato pozůstalost v Muzeu umění a designu v Benešově tvoří nejobsáhlejší sbírku Kirchnerových děl v Evropě, skládající se z desítek prací z oblasti grafického designu, maleb, několika objektů a stovek grafických listů.

2.1. Pozůstalost Zdeňka Kirchnera jako dar Jiřího Vovse

Jiří Voves (nar. 1945) se se Zdeňkem Kirchnerem (nar. 1934) setkal poprvé v roce 1963, kdy přijel kvůli studiu do Prahy. V té době měl Zdeněk Kirchner již po studiích a věnoval se tvorbě v oblasti užité grafiky. Byl to především jejich společný zájem o výtvarné umění, který je zavedl do stejného okruhu lidí. Zprvu se scházeli jen ve větší společnosti, až blízký vztah jejich budoucích žen podnítil růst jejich přátelství. Poté, co Zdeněk Kirchner v roce 1969 emigroval do Francie, ho Jiří Voves ještě několikrát navštívil, a i v době, kdy vycestování do zahraničí již nebylo možné, spolu byli nadále v kontaktu. Jiří Voves se zde z obětavého přátelství staral o jeho matku, Marii Kirchnerovou, která tu nikoho dalšího neměla. S tou se Kirchner po emigraci už bohužel nikdy nesetkal.⁴⁴

Zdeněk Kirchner zemřel nedaleko Paříže v září roku 1987 a zanechal zde po sobě nespočet uměleckých děl.⁴⁵ Nejspíš z nedostatku Kirchnerových kontaktů s elitními pařížskými teoretiky umění o jeho výtvarnou pozůstalost nikdo nejevil zájem. Možnost, že by si děl znovu někdo všiml, byla velmi malá a zařazení do veřejných sbírek se jevilo také jako nepravděpodobné. Navíc byla uložena v nevyhovujících podmínkách ve sklepě, kde by postupem času jen chátrala. V roce 1994 se proto Jiří Voves s Vítězslavou Kirchnerovou, vdovou po umělci, rozhodli zajistit přepravu veškeré jeho umělecké pozůstalosti do České republiky. Pomoc jim přislíbil i tehdejší

⁴⁴ Rozhovor s Jiřím Vovsem 5. 3. 2015.

⁴⁵ VOVES 1996, 9.

ministr kultury, Pavel Tigríd, s nímž se Zdeněk Kirchner ve Francii několikrát setkal. V průběhu převozu se ale na hranicích vyskytly problémy, potřebné formální náležitosti nebyly z Tigrídovy strany vyřízeny. Jednou z možností úspěšného převezení pozůstalosti bylo její převedení na občanské sdružení. Manželé Vovsovi společně se Sabinou Adamczykovou⁴⁶ proto založili občanské sdružení Paměť, Společnost pro záchranu kulturních hodnot.

Díky tomuto sdružení se Kirchnerova pozůstalost úspěšně dostala do České republiky⁴⁷ a zde jí byla rovněž nadále spravována. Navíc k ní přibyla také umělcova díla z doby před emigrací, získaná od jeho matky, Marie Kirchnerové.⁴⁸ Roku 1996 uspořádala Paměť cyklus tří retrospektivních výstav s názvem *Zdeněk Kirchner: 1934 Praha – 1987 Paříž*, a to v Západočeské galerii v Plzni, v Severočeské galerii v Liberci a v Muzeu moderního umění v Praze. K příležitosti těchto výstav byla vydána stejnojmenná monografie, na níž mimo jiné přispělo za tehdejšího ministra Pavla Tigrída i Ministerstvo kultury, a to se záměrem zmírnit způsobené komplikace při převozu děl. Díky činnosti občanského sdružení Paměť byla odborná i laická veřejnost seznámena s dílem Zdeňka Kirchnera a část pozůstalosti, v rozsahu necelých tří desítek děl, zařazena do veřejných sbírek muzeí a galerií – mimo jiné je součástí sbírky v Muzeu umění v Olomouci, v Galerii Středočeského kraje v Kutné Hoře, v Oblastní galerii v Liberci, v Západočeské galerii v Plzni či v exilové knihovně Libri Prohibiti. Přesto však velké množství Kirchnerových děl zůstalo deponované u Jiřího Vovse. Pro jejich uložení byly sdružení nabídnuty sklepní prostory v Truhlářské ulici v Praze, které se ale ukázaly být pro tento účel nevhodné a díla tak zůstala nadále uložena na svém původním místě. Bylo proto sdružením Paměť založeno roku 1996 Studio Paměť, které zde v Truhlářské ulici začalo pořádat kulturní akce z výtvarné, literární či hudební oblasti. Jejich počinem byla též spolupráce na uspořádání dalších dvou Kirchnerových výstav v roce 2001: v Galerii Jiřího Trnky v Plzni⁴⁹ a v Galerii výtvarného umění v Hodoníně.⁵⁰ V roce 2002 přesídlili z původních prostor do Soukenické ulice

⁴⁶ K založení občanského sdružení bylo zapotřebí minimální počet tří osob. Proto se na žádost manželů Vovsových Sabina Adamczyková stala další členkou občanského sdružení Paměť. I v následujících letech jí nadále vypomáhala.

⁴⁷ Rozhovor s Jiřím Vovsem 5. 3. 2015.

⁴⁸ VOVES 1996, 9.

⁴⁹ Viz plakát z výstavy, který je součástí pozůstalosti Zdeňka Kirchnera v Muzeu umění a designu v Benešově.

⁵⁰ Více In: REISSER 2001.

v Praze 1, kde se v rámci své výstavní činnosti nadále snažili šířit povědomí o Kirchnerově tvorbě. V roce 2006 zde uspořádali výstavu *Zdeněk Kirchner: z archivu*.

V roce 2011 ukončilo občanské sdružení Paměť, společně se Studiem Paměť, svou činnost a pozůstalost spravoval už jen Kirchnerův kamarád Jiří Voves. Po dvou letech hledání vhodného umístění těchto děl, byla na doporučení Jiřího Šetlíka, historika a kritika umění, darována Muzeu umění a designu v Benešově.⁵¹

2.2. Tvorba Zdeňka Kirchnera před emigrací do Francie

Zdeněk Kirchner se narodil v roce 1934 v Jablonci nad Nisou a podstatnou část svého života strávil v Československu. Díla vzniklá v českém prostředí se tak stávají těžištěm pro jeho tvorbu ve Francii, kam v roce 1969 emigroval.⁵²

Kirchner studoval v letech 1955–1961 v ateliéru kresleného a loutkového filmu na VŠUP, vedeného od roku 1951 Adolfem Hoffmeisterem, výraznou osobností nejen v oblasti výtvarné, ale také literární.⁵³ Ten o Kirchnerovi napsal v roce 1963 pochvalný článek pro časopis Tvar, mířený zejména na jeho tvorbu v oblasti typografie, v němž píše: „*Zdeněk Kirchner je takový student, který už na Vysoké škole uměleckoprůmyslové měl dost odvahy zapískat si svůj vlastní nápěv.*“⁵⁴ Z této metafory je patrné, že Adolf Hoffmeister odhalil Kirchnerův veliký talent již v době jeho studií.

V prvních ročnících vysoké školy byl Zdeněk Kirchner zaujat klasickými grafickými technikami, výrazněji se jimi ale začal zabývat až po emigraci. Především byl okouzlen tvorbou Františka Tichého,⁵⁵ jehož lehkost kresby se odrážela v Kirchnerových raných dílech.⁵⁶ Také miloval tvorbu francouzského spisovatele Jacquesa Préverta,⁵⁷ což dokazuje mimo jiné jeho diplomová práce – kreslený film na motivy Prévertovy básně *Jak dělat podobiznu ptáka*.⁵⁸ Báseň je podobenstvím vzniku uměleckého díla, tedy tématu Kirchnerovi velmi blízkého. K tomuto filmu se v benešovském muzeu

⁵¹ Rozhovor s Jiřím Vovsem 5. 3. 2015.

⁵² Rozhovor s Jiřím Vovsem 5. 3. 2015.

⁵³ HOROVÁ 1995, 272.

⁵⁴ HOFFMEISTER 1963, 215.

⁵⁵ Ten byl profesorem na VŠUP, avšak krátce před tím, než Zdeněk Kirchner se studiem začal, byl donucen školu z politických důvodů opustit.

⁵⁶ VOVES 1996, 13.

⁵⁷ HOFFMEISTER 1963, 215.

⁵⁸ Báseň *Jak dělat podobiznu ptáka* je součástí sbírky *Jako zázrakem*. Viz PRÉVERT 1972.

dochovalo několik podkladů, například návrh plakátu zobrazujícího zkratkovitou formou ptáka kráčejícího k otevřené kleci, který se následně stane samotným obrazem [1].⁵⁹ Jeho oblibu Jacquesa Préverta dosvědčují rovněž další dva návrhy plakátu ke knize *Jen tak* [2].

Již v době studií se Zdeněk Kirchner začal zabývat tvorbou v oblasti užité grafiky. Vytvářel návrhy plakátů, v nichž převládala figurální tematika, často velmi zjednodušená na kresbou tvořené postavy, napovídající tak o vlivu studia animovaného filmu. Tímto způsobem vytvořil několik návrhů, například pro plakát *Francois Villon* [3], na němž postavu poskládal z geometrických tvarů, které narušují její proporce a přibližující se tak výtvarným projevům kořenů lidské kultury. Rovněž návrh plakátu *Pantomima na zábradlí* [4] je vytvořen obdobným, ovšem ještě více redukováným, způsobem. Figuru tvoří již jen pomocí několika vedle sebe poskládaných linií, jež jí připomínají jen v náznacích. Tentýž motiv Zdeněk Kirchner uplatnil ještě několikrát v pozdějších letech, a to ve svých návrzích, avšak už jen jako pouhý symbol oproštěný od předmětného zobrazení. Obdobné figury se objevují také v tvorbě Jana Křížka (nar. 1919), který podobně jako Kirchner podstatnou část svého života strávil ve Francii. Ve svých dílech se snažil přiblížit ke kořenům lidské kultury a rozumem nezatíženým výtvarným projevům [5].⁶⁰

Po ukončení studia na vysoké škole se z existenčních důvodů Zdeněk Kirchner nemohl zabývat jen animovaným filmem, i nadále se tak věnoval užité grafice, v níž působil již během studií. Ta v této době, zejména na přelomu šedesátých let, zažila díky ideologickému uvolnění nebývalý rozvoj, kterému napomohly mimo jiné i soutěže a kongresy v této oblasti pořádané. Příklad za všechny je v roce 1957 obnovená soutěž o nejkrásnější knihy z doby předválečné.⁶¹ Zejména právě díky užité grafice získal Zdeněk Kirchner v šedesátých letech jméno.⁶² Vytvářel obálky pro časopis *Tvar*, orientovaný na užité umění a průmyslové výtvarnictví,⁶³ pro nějž navrhovaly rovněž řadu obálek osobnosti jako Jan Kotík či Jiří Balcar.⁶⁴ Dále Zdeněk Kirchner pracoval

⁵⁹ „ ... Když přijde pták / přijde-li / zachovat nejhlubší ticho / čekat až pták vstoupí do klece ... “ Více In: PRÉVERT 1972, 32.

⁶⁰ DEVEROVÁ 2012, nepag.

⁶¹ PLATOVSKÁ/ŠVÁCHA 2007, 357–359.

⁶² ŠETLÍK 2005, 436.

⁶³ Časopis *Tvar* vycházel v letech 1948–1971 a zabýval se užitým uměním a průmyslovým výtvarnictvím. Jeho šéfredaktorem byl po dlouhá léta Josef Raban. Viz DUŠKOVÁ/MORGANOVÁ/ŠEVČÍK 2001.

⁶⁴ Více In: MLADIČOVÁ 2011; KLIMEŠOVÁ/ROUS 2013.

pro různá knižní nakladatelství,⁶⁵ nejčastěji pro nakladatelství Československý spisovatel, Svobodné slovo, Orbis a Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, spolupracoval s hudebním vydavatelstvím Supraphon a také vytvářel grafiky na jazzové téma pro Divadlo hudby.

Po typografické stránce se všechny Kirchnerovy grafické návrhy vzájemně podobají. Výstižně je charakterizoval jeho bývalý učitel Adolf Hoffmeister: „... Zdeněk Kirchner pro typografii svých křivek volí spíš plnotučný blok než elegantní kursivu. Ne, elegantní jeho tvorba není. Také není vemlouvavá a nenadbíhá. Má svou upřímnost a tvrdohlavost. Nedovede předstírat.“⁶⁶ Tomuto popisu se vymykají jen tři z desítek návrhů plakátů ze sbírky Muzea umění a designu v Benešově, již zmíněný návrh plakátu k jeho diplomové práci a dále dva návrhy plakátů *Pantomima Na Zábradlí* [6]. Na nich nápis uvedl pomocí psacího písma, v jednom případě se jedná o několikanásobně opakující se text „pantomima na zábradlí“ se záměrně „škaredým“, nepravidelným rukopisem.[7] Možná už zde je předznamenáno Kirchnerovo budoucí lettristické zaměření.

Na počátku šedesátých let byl Zdeněk Kirchner v typografické oblasti stále značně ovlivněn studiem kresleného filmu, jeho tvorba byla především figurativní, bez modelace a stínování. Tak je pojata obálka pro knihu *Měsíc a ohně* [8], kde zobrazené přesýpací hodiny, doplněné podle názvu knihy měsícem a ohněm, představují různé časové roviny románu, skutečnost a vzpomínky hlavního hrdiny.⁶⁷ Podobného typu je rovněž obálka pro knihu *Kozel zahradníkem* [9], Kirchnerova nejrealističtější práce, nacházející se ve sbírkách benešovského muzea. Na přední stranu knihy použil motiv z jednohlavých hracích karet, konkrétně žaludové eso parafrázované pomocí drobných obměn, na stranu zadní pak smyšlený rub karet. Figurativní náměty často redukoval na základní geometrické tvary, jak lze spatřit na návrzích plakátů *Rugby – Arthur Honegger*⁶⁸ [10] a *Proces – Franz Kafka* [11]. Oba tyto návrhy jsou složeny z linií a barevných ploch a u obou použil stejné barvy, odstíny červené a modré v kombinaci s černou a bílou, barvy, s nimiž v šedesátých letech pracoval nejraději. První návrh představuje hráče rugby s míčem, evokujícího postavu z kubistických obrazů, kde

⁶⁵ VOVES 1996, 5.

⁶⁶ HOFFMEISTER 1963. 217.

⁶⁷ Viz PAVESE 1960.

⁶⁸ Arthur Honegger byl hudební skladatel, jedná se tedy o návrh plakátu k jedné z jeho skladeb.

šipkou naznačil jeho pohyb.⁶⁹ U Kafkova *Procesu* znázorňuje pomocí tenké linky složitou cestu hlavního hrdiny románu, marně se snažícího porozumět nesmyslnému soudnímu systému. Toto bludiště je zakončeno křížem uvnitř červeného bodu a vyznění celého výjevu navíc umocňuje přítomnost červených kapek. Červená barva společně s křížem symbolizuje nešťastný konec hlavní postavy – jeho popravu.⁷⁰

Postupem času se začal Kirchner odpoutávat od figurativních námětů, jako příklad uvádím dvě díla, která spojuje podobná kompozice i barevnost, avšak způsobem zobrazení jsou odlišná. Na prvním z děl, obálce knihy *Začarovaný dům* [12], ve zkratce zobrazil stavbu a strom, připomínající spíše dětskou kresbu, a na každé straně obálky měsíc. Druhý příklad, malba ze sbírek benešovského muzea [13], je podstatně zjednodušená, konkrétní předměty mizí a zůstává jen kruhový tvar evokující měsíc z díla předešlého. Tentýž motiv, ovšem zrcadlově obrácený, se objevuje na návrhu plakátu *Vítězslav Nezval – Z mého života* [14]. Obdobně umístěný kruh se objevuje rovněž na obálce knihy *Měsíc má kolo* z roku 1964, která stále ještě interpretuje její název [15].

V době, kdy Zdeněk Kirchner ještě nebyl zcela vyhraněný, vytvořil dvě obálky, částečně předznamenávající jeho budoucí směřování. Jedná se o obálku knihy *Plenění* [16] z roku 1961, na níž o rok později navázal odlišně kolorovanou verzí *Hromobitie na kamennom poli* [17]. V obou případech tvoří obálku koláže z „natrhaných“ kousků papíru ve tvaru obdélníků či kruhů, umístěných na černém podkladě.⁷¹ K vytváření koláží na grafických návrzích se v šedesátých letech ještě několikrát vrátil.

Zlomovým bodem se pro tvorbu Zdeňka Kirchnera stal rok 1963, z nějž pocházejí jeho první lettristické kompozice a s tím související odpoutání se od figurativních námětů, k nimž se vracel už jen zřídka. Touto dobou v jeho tvorbě nalezneme také doteky informelu, který měl v šedesátých letech v Československu již své pevné místo. Rovněž mezi léty 1963–1965 svá díla poprvé pečlivě datoval.⁷²

Lettrismus, pojmenovaný podle francouzského hnutí vzniklého v polovině čtyřicátých let, je umělecký směr, kde se hlavním motivem stávají písmena, redukováná na materiál, slova a grafémy. V českých zemích se lettrismus rozvíjel především

⁶⁹ Podobného charakteru je rovněž návrh obálky knihy *Ubu králem* vzniklý nejpozději v roce 1963.

⁷⁰ Více In: KAFKA.

⁷¹ Techniku koláže využil rovněž na dvou návrzích plakátů: *Básně – Vladimír Majakovskij a Sladký život – Federico Fellini*, vzniklé nejpozději v roce 1963.

⁷² VOVES 1996, 12.

v šedesátých letech a definován byl na výstavě *Písmo a obraz*, uspořádané teoretikem Jiřím Padrtou v roce 1966 v Galerii Václava Špály. Ta navazovala na stejnojmennou výstavu konanou v roce 1963 v Amsterdamu a Baden–Badenu a reflektovala tak český přínos této oblasti.⁷³ S nezávislou variantou lettrismu přišel v šedesátých letech i Zdeněk Kirchner a nadále ji rozvíjel až do své smrti v roce 1987. Hlavním tématem Kirchnerova obrazů se staly nedešifrovatelné skripturální znaky, inspirované především písmem jeho matky, jenž ho uchvátilo a zlávalo k experimentování.⁷⁴ Skripturálního charakteru nabývají na přelomu padesátých a šedesátých let rovněž díla Jana Kotíka, Zdeňka Sklenáře či například Eduarda Ovčáčka.

Kirchnerova lettristická díla by se dala rozdělit do dvou skupin, v některých případech navzájem se prolínajících. První skupina je charakteristická užitím jen vizuální podoby psaného celku, nikoli jednotlivých písmen, stávající se tak běžným způsobem nečitelné. V druhém případě jsou jednotlivé znaky, stojící samostatně, čitelné. Z Kirchnerova lettristického zaměření se v benešovském muzeu nachází pouze jediné dílo prvního typu, vzniklé před jeho emigrací. Jedná se o velmi spontánní kresbu černou tuší svým rozvržením (je zde znatelný nadpis a odsazení odstavců) podobající se sice konvenčnímu písmu, avšak záměrným „škrábáním“ se předmětné sdělení stává nejasným, zastřeným [18]. Také v dílech Jiřího Balcara se objevují v jeho grafických listech z šedesátých let nedešifrovatelné znaky [19]. Připomínají úřední ověření a odkazují na nemožnost komunikace mezi lidmi.⁷⁵ Téhož poslání mohou být i skripturální díla Zdeňka Kirchnera. Podobný způsob skripturálního zpracování lze tušit již z Kirchnerova návrhu plakátu *Jen tak – Jacques Prévert* [2] nejpozději z roku 1963⁷⁶ skládajícího se z rovnoběžných linií, tvořených zcela zredukovanými znaky, odkazujícími k minimalizaci psaného projevu. Tyto linie jsou navíc uspořádány do několika řad a uzavřeny do obdélného vymezení. Tentýž charakter mají dvě monochromní malby, modrá [20] a černá [21], a obal desky *Neznámý Jaroslav Ježek* [22] z roku 1966. Obdobný motiv, ovšem více redukováný, se objevuje také na obalu desky *Ludwig van Beethoven – Symfonie č. 9 d-Moll* [23].

Jak již bylo zmíněno, je to doba, kdy Zdeněk Kirchner začal preferovat nefigurativní náměty. V šedesátých letech se v užití grafice tento způsob zobrazení začal obecně více

⁷³ Více In: HLAVÁČEK 2005; POTŮČKOVÁ 1999.

⁷⁴ VOVES 1996, 15.

⁷⁵ Více In: KLIMEŠOVÁ/ROUS 2013.

⁷⁶ Dílo není datované, bylo ale publikováno v roce 1963 v časopise Tvar. Více In: HOFFMEISTER 1963.

prosazovat, obálky byly zbavovány předchozí popisnosti a dekorativnosti a jejich typografické provedení se tak stalo svébytnou výtvarnou hodnotou, nezávislou na literárním obsahu knihy.⁷⁷ I v pracích Zdeňka Kirchnera se obálky už nevztahovaly k obsahu knihy, jak to lze spatřit v jeho dílech předchozích. Pracoval s geometrickými tvary (především kruh, obdélník a přímka), kolážemi, a s pro něj typickými barvami – modrou a červenou v kombinaci s černou či bílou. Jiří Valoch tuto oblast Kirchnerovy tvorby výstižně popsal: „*Obrazovým poselstvím se staly vztahy linií a ploch k sobě navzájem, nic již neodkazovalo mimo rovinu obrazu či kresby, jakékoliv zbytky mimesis byly vyloučeny ...*“.⁷⁸ Příkladem může být obálka knihy *Maškaráda* [24], kde k sobě seskupil množství drobných černých a bílých čtverců, dohromady tvořící dva kosočtverce. Tentýž postup aplikoval na návrhu plakátu *Mlčící stopy* [25], kde čtverce uspořádal do tvaru šipky a kruhu. Z Kirchnerových děl, vyznačujících se shodnou skladebností, jsou to dále obálky, navržené roku 1964 pro časopis *Tvar*.⁷⁹ Na jedné v náznacích zobrazil kříž pomocí překrývajících se linií zalomených do pravého úhlu [26], na další pak použil, jako jediný prvek obálky, první písmeno názvu časopisu, které složil z liniemi ohraničených barevných ploch [27].⁸⁰ Podobného charakteru jsou rovněž obaly pro knihy *Hostinec u dvou srdcí* [28], *Zápis o katastrofě* [29] a *Po sedmi letech* [30]. Stejný způsob zobrazení rozvíjel i ve své volné tvorbě. Konkrétně se jedná o malbu vzniklou propracováním barevných ploch, kde se částečně prolínají čtyři červené obdélníkovité útvary s černým pozadím [31]⁸¹ či o malbu s pískem jako podkladovou strukturou, u které pracuje, prořezáním několika kruhů, rovněž s rovinou za plochou obrazu [32]. V oblasti užité grafiky se vracel také k vytváření koláží. Konkrétně na obálce pro knihu *Na orlici pal!* z roku 1964 [33], kde kousky papírů „skládá“ do tvaru srdce. Dále pak také na dvou obálkách knih *40 let od založení FPT* [34] a *Slunce toho rána* [35] sestavených z "nastříhaných" čtverců - v prvním případě poskládaných do čtverce, v druhém naopak do kruhu.⁸²

V této době se začal Zdeněk Kirchner rovněž věnovat ztvárnění hudby, po písmu další přesahující disciplínou do výtvarného umění. Vztahem mezi hudbou a výtvarným

⁷⁷ PRIMUS 2003, 15.

⁷⁸ VOVES 1996, 79.

⁷⁹ Je možné, že začátek spolupráce Zdeňka Kirchnera s časopisem *Tvar* souvisí s pochvalným článkem, publikovaným Adolfem Hoffmeisterem o rok dříve v témže časopise. Viz HOFFMEISTER 1963.

⁸⁰ Ve sbírce muzea se nacházejí čísla 1 – 2, 3, 6, 7.

⁸¹ VOVES 1996, 79.

⁸² Obdobná koláž se objevuje také na obálce pro knihu *V této chvíli vyplutí* z roku 1965.

uměním se zabývali také další umělci, například František Kupka, pro něhož se hudební kompozice staly jednou z jeho inspirací, či v šedesátých letech Milan Grygar, pro kterého se zvuk stal dalším důležitým rozměrem jeho tvorby.⁸³ V Kirchnerově případě se jedná konkrétně o jazz, kterým byl doslova posedlý. Jeho obrazy na hudební téma, pro něž hledal inspiraci v tehdy ještě nepočtených pražských jazzových klubech, jsou, především díky jeho citovému přístupu k hudbě, osobité; nejde o podání věrného obrazu reality, ale o snahu zachytit rytmus a převést jej ze zvukové do výtvarné podoby. S jistotou víme, že se Zdeněk Kirchner účastnil tří výstav v Divadle hudby v letech 1964⁸⁴ a 1966,⁸⁵ zaměřených výhradně na soudobou výtvarnou produkci s názvem *Jazz ve výtvarném umění*, a v roce 1965 výstavy *Český jazz 1920–1965*.⁸⁶ Mimo spolupráci s Divadlem hudby v této oblasti tvořil plakáty pro vydavatelství Supraphon a rovněž se věnoval volné tvorbě.⁸⁷

V Muzeu umění a designu v Benešově se z jeho hudební tvorby nachází několik plakátů, například *Jazz* [36], kde velmi spontánní skripturní kresba, vztahující se k pomyslné narýsované linii, připomíná moderními technologiemi vizuálně zaznamenaný zvuk. Tématicky shodně pojatou malbu odlišil Kirchner navíc uzavřením celého záznamu do kruhu [37]. Oproti tomu na dalším plakátu *Jazz* [38] je kresba více rozvolněná, nadržuje se jen ve vertikálních rovnoběžných liniích, ale zaobluje se, „zamotává“ se sama do sebe. Pro zdůraznění těchto děl volil výrazné kombinace barev jako černá a bílá nebo červená a černá. Na plakátu *COOL JAZZ* [39] kresbou, zde přerušovanou, vztahující se k pěti zřetelným liniím, vytváří Kirchner vlastní partituru, avšak způsobem provedení nedešifrovatelnou. Také Milan Grygar vytvářel kreslené partitury, ovšem jako podklad používal skutečný notový papír, na němž je formoval pomocí různě rozmístěných bodů, tvarů, psaných gest či otisků prstů [40].⁸⁸

U některých návrhů pro Supraphon využívá Zdeněk Kirchner kompozice tvořené jen samotným písmem v jeho čitelné podobě. Jiří Valoch charakterizoval tento postup jako: „... *uplatnění samotných nejzákladnějších elementů vizuálně prezentovaného slova, grafému, jako svébytné estetické kvality.*“⁸⁹ Zdeněk Kirchner se zde opět vrací k tématům, kterým se začal věnovat již na počátku šedesátých let. Potvrzením je návrh

⁸³ MLÁDKOVÁ/BOSSEUR 2001, 5.

⁸⁴ Více In: HOŘEC 1964.

⁸⁵ Více In: HOŘEC 1966.

⁸⁶ Více In: POTŮČKOVÁ 1999, 101.

⁸⁷ VOVES 1996, 9.

⁸⁸ MLÁDKOVÁ/BOSSEUR 2001, 22.

⁸⁹ VOVES, 1996, 79.

plakátu [41], vzniklý nejpozději roku 1963,⁹⁰ kde se ústředním motivem stává nápis *COOL JAZZ*, ohraničený dalším doplňujícím textem. Dále toto téma rozvíjel u plakátu *6. album supraphonu* vyšlo [42] či u desky *Gustav Brom – Jazz* [43] z roku 1966.⁹¹

Mimo takto odlišné práce se objevují v návrzích pro hudební společnosti také kompozice, sestavené již ze zmíněných geometrických tvarů. Jako příklad uvádím návrh plakátu *Jazz Supraphon*, na němž pomocí obdélníků a kruhu vytvořil zkratkovitou formou gramofon [44] a obal desky *Stereo Supraphon*, složený z horizontálních černobílých linií, diagonálně protnutých drobnými červenými a modrými geometrickými tvary [45].⁹²

Díla z oblasti užité grafiky, vzniklé mezi léty 1966 a 1968, se svým figurativním charakterem Kirchnerovu dosavadnímu vývoji vymykají. Konkrétně se jedná o obálku knihy *Šeříkový krystal* [46] opět interpretující její obsah. Odlišuje se také svou barevností; Kirchner zde zvolil kombinaci modré a fialové. Dalším příkladem je obal desky *Antonín Dvořák* [47], na které použil Dvořákův autentický notový zápis. Zvláštnost v Kirchnerově tvorbě tvoří rovněž obal desky *Igor Stravinskij – Žalmová symfonie* [48] s ústředním motivem fotografie osmiramenného židovského svícnu. Jelikož v žádném z dalších jeho děl fotografii nepoužil, lze předpokládat, že tento způsob zpracování grafických návrhů mu nebyl blízký.

V roce 1969 opět navrhoval obálky pro časopis *Tvar*,⁹³ zcela odlišné od dřívějších obálek pro tentýž časopis. Oproti obálkám z roku 1964, na sobě nezávislých, tyto společně vytvářejí cyklus. Liší se rovněž zpracováním, v roce 1964 na obálkách seskupoval různé plochy a linie, naopak v roce 1969 užívá jako grafické vyjádření názvu časopisu vždy jen jeden geometrický tvar – čtverec [49], šestiúhelník [50], kruh [51], kruhová výseč [52]. Ten je tvořen černou linií, doplněn jednobarevnou „poškrábanou“ strukturou, částečně překračující hranice objektu. Kromě modré, červené a černé barvy se zde objevuje zelená, oranžová či žlutá, barvy typičtější pro jeho pozdější tvorbu v emigraci. Jelikož v roce 1969 emigroval do Francie, obálky pro

⁹⁰ Dílo není datované, bylo ale publikováno v roce 1963 v časopise *Tvar*. Více In: Hoffmeister 1963.

⁹¹ Podobným způsobem vytvořil rovněž obal Francouzsko-českého / česko-francouzského slovníku.

⁹² Podobného typu je rovněž plakát *Taneční písně a melodie na deskách Supraphon* a obal desky *Ludwig van Beethoven – Appassionata*.

⁹³ Ve sbírce muzea se nacházejí čísla 1, 2, 3, 6, 7, 8, 9 – 10.

časopis Tvar jsou pravděpodobně poslední z jeho prací ve sbírkách Muzea umění a designu v Benešově, vzniklé ještě v Československu.⁹⁴

Kirchnerova tvorba z Československa se stala východiskem pro jeho další směřování; již tady jsou předznamenány podstatné rysy, které bude dále rozvíjet ve svých francouzských dílech.⁹⁵ V emigraci pokračuje ve zpracování tématu hudba tvorbou několika grafik, především se ale soustředí na tvorbu v oblasti lettrismu; písmem a jeho zobrazením se zabývá až do konce svého života.

2.3. Umělecká díla po emigraci do Francie

Srpnové události v roce 1968 se staly pro mnohé podnětem k emigraci. Naděje vkládané do reformy politického systému vzaly za své a na další dvě desetiletí nastalo období normalizace. Pro většinu exulantů byl odchod vzpourou proti nesvobodě ve všech jejích podobách.⁹⁶ Rovněž směřovali za lepším sociálním i hospodářským postavením, jež jim země mimo východní blok mohly poskytnout. Mezi emigranty bylo také mnoho umělců, pro něž byla opětovná ztráta tvůrčí svobody, dosažené díky ideologickému uvolnění v šedesátých letech, nepředstavitelná. Mnozí z nich se v nové zemi museli vyrovnávat s řadou problémů. Začlenění se do nové společnosti nebylo snadné a rovněž uplatnění se ve svém oboru nebylo kvůli vysoké domácí konkurenci vždy jednoduché. Jako místo svého dalšího pobytu si vybírali především Německo, Francii, Švýcarsko či Spojené státy.⁹⁷

Jedním z nich byl také Zdeněk Kirchner, který se v roce 1969 rozhodl emigrovat se svojí ženou, Vítězslavou Kirchnerovou, do Francie. Možná díky jeho bývalému učiteli, Adolfu Hoffmeisterovi, jenž byl Francií okouzlen, si zvolil tuto zemi jako místo svého dalšího působení.⁹⁸ Pro Kirchnera tvořila symbiózu malby a svobody, především zde ale doufal v pochopení pro své záměry i existenci širšího kontextu, v němž by se jeho práce uplatnila.⁹⁹ Hned na počátku pařížského pobytu byl ale konfrontován s nelítostnou realitou, cesta zpět již nebyla možná a rovněž nelehká integrace do nové

⁹⁴ Voves 1996, 9.

⁹⁵ Rozhovor s Jiřím Vovsem 5. 3. 2015.

⁹⁶ PÁNKOVÁ 1995, 232.

⁹⁷ ŠETLÍK 2005, 432–436.

⁹⁸ BENEŠ 1987, 33.

⁹⁹ VOVES 1996, 81.

společnosti, spojená s existenčními problémy, mu ztěžovala život. Z této situace se mu do jisté míry stala východiskem izolace, trvající nakonec až do jeho smrti, ke které Kirchner ještě přispěl neochotou naučit se francouzský jazyk. Po příjezdu do Francie navázali manželé Kirchnerovi, jako většina zdejších emigrantů, kontakt s Pavlem Tigridem, který v Paříži pobýval od roku 1960.¹⁰⁰ Ten jejich nelehkou situaci usnadnil zaměstnáním Vítězslavy Kirchnerové.¹⁰¹

Zdeněk Kirchner ve Francii navazoval výhradně na lettristické kompozice a na hudební témata své rané tvorby šedesátých let, v jejichž duchu tvořil nejen malby rozličných formátů na plátně či lepence, ale nově je rozvíjel také v grafických technikách, konkrétně v serigrafii a suché jehle.

Doba mezi léty 1970–1973 byla pravděpodobně Kirchnerovým druhým tvůrčím klíčovým obdobím. Svá díla opět opatroval datací, objevující se na jeho obrazech již v letech 1963–1965, a nově podpisem a místem vzniku. V jeho lettristické tvorbě se rovněž poprvé začala objevovat čísla, v některých pracích dokonce jako jediný výrazový prostředek. Také se soustavně věnoval tvorbě objektů; obyčejné předměty, vybírané náhodně, integroval svojí kresbou do světa umění. V této době, konkrétně v roce 1972, byla v Paříži uspořádána Kirchnerova první samostatná výstava, která se pro něj ale nejspíš stala, svým nevelkým rozsahem a také realizací za nepříliš výhodných finančních podmínek, zklamáním.¹⁰²

V sedmdesátých letech lettristické hnutí, založené ve čtyřicátých letech básníkem Isidorem Isouem, mělo ve francouzském kulturním prostředí stále své pevné místo. Jeho účastníci zkoumali problematiku psaní a písma, které se tak stalo v jejich dílech jediným, nebo přinejmenším výrazně dominujícím, prvkem, a to především díky svému kulturnímu významu v dějinách. Jazykové a textové složky sice pronikaly do výtvarného umění již v první třetině 20. století, ve čtyřicátých letech však vztah obrazu a písma dostal novou podobu. Písmo se již neobjevuje ve své kodifikované podobě, nýbrž jako expresivní psaní, různým způsobem modifikované.¹⁰³ Mohlo by se tedy zdát, že se Zdeněk Kirchner, vzhledem ke své dřívější tvorbě, snadno zařadí mezi své pařížské kolegy, ve skutečnosti to ale tak jednoduché nebylo. Teprve až v roce

¹⁰⁰ Pavel Tigrid v Paříži vedl exilový časopis *Svědectví*.

¹⁰¹ Rozhovor s Jiřím Vovsem 5. 3. 2015.

¹⁰² *VOVES* 1996, 82–83.

¹⁰³ *VALOCH* 1992, 4–5.

1977 vystavoval s lettristickou skupinou Signes Espaces – Ensembles de Signes, následujícího roku pak společně s Isidorem Isouem a dalšími významnými lettristy.¹⁰⁴

Kirchnerovy práce s použitím písemných znaků by se, rovněž jako díla před emigrací, daly rozdělit do dvou skupin: první, složené ze znaků nečitelných, a druhé ze znaků rozpoznatelných, realizovaných pomocí šablon. První skupinu zastupují ve sbírce Muzea umění a designu v Benešově z této doby dvě díla. Jak lze vidět na prvním z nich, Zdeňka Kirchnera ve Francii tížilo odloučení od jeho matky, Marie Kirchnerové, která zůstala v Československu [53]. Pociťovaný smutek přenesl do „dopisu“ jí adresovaného, tvořeného převážně nečitelnými, černou tuší kreslenými znaky, navíc rozpitými kapkami vody, evokujícími slzy. O charakteru dopisu svědčí uspořádání a čitelné části textu: místo (Paris), datum (1970) a oslovení (Milá maminko!), zbylé nerozpoznatelné znaky pak tvoří samotný text „dopisu“. Druhé z děl, malba z roku 1973, se výrazným způsobem podobá Kirchnerově tvorbě ze šedesátých let, a to nejen písemnými záznamy, ale především použitím geometrických tvarů. Rovněž písek, užitý jako podkladová struktura, k těmto dílům odkazuje [54]. U objektu *Signal*¹⁰⁵ zkombinoval obě varianty znaků, v horní části se nachází samostatně stojící nečitelná zpráva opatřená Kirchnerovým podpisem a datem, pod ní pak shluk tištěných písmen [55]. V druhé skupině, jak už bylo zmíněno, se Zdeněk Kirchner začal vyjadřovat kromě písmen také čísly. Pro tvorbu znaků používal buď otiskovací letresetové znaky¹⁰⁶ nebo šablony, jejichž vtlačováním do barevné struktury vytvářel reliéfní povrch. V některých dílech je grafém svým řazením a barevností podřízen přísné skladebnosti, jak je tomu například u malby *ARHITMETIQUE* [56], na níž vytváří numerické řady, čitelné jak vodorovně, tak svisle. Z celé malby, složené převážně z čísel a kolorované odstíny modré, vystupuje červený nápis s textem, určujícím název obrazu. Naopak chaosu nabývají znaky na dřevěném objektu *ZPRÁVA I*, složeného ze střídajících se bílých a hnědých prken, na němž se různě orientované části numerických řad navzájem překrývají a vytvářejí tak uprostřed díla shluk nerozpoznatelných symbolů [57]. S těmito díly souvisí rovněž plechový objekt z roku 1972 s nepravidelně uspořádanými řadami jak písmen, tak číslic [58]. Z tohoto období se v Muzeu umění a designu v Benešově nachází několik grafik, maleb a objektů na

¹⁰⁴ VOVES 1996, 82.

¹⁰⁵ Název je uveden na zadní straně objektu.

¹⁰⁶ Letreset jsou otiskovací čísla či písmena, která se přenesou na požadovaný objekt pomocí tlaku tužky či jiného ostrého předmětu.

téma jazz, rovněž jako před emigrací tvořených spontánní skripturní kresbou, navíc doplněnou o text určující její hudební charakter. Série šesti sítotisků s názvem *Pocta Archie Sheppovi*¹⁰⁷ je toho příkladem [59] [60].¹⁰⁸ Pomocí dynamických, v rychlosti zaznamenaných, avšak důkladně promyšlených linií různé intenzity, místy tvořených jen stékající barvou, vzdává hold jazzovému hudebníkovi druhé poloviny šedesátých let. Každá z grafik odkazuje na jednu z jeho skladeb,¹⁰⁹ doplněnou o různým způsobem uspořádané šablonami tvořené slovo „JAZZ“. Oblibu Archieho Sheppa dokazuje také stejnojmenná malba z roku 1973 [61]. Obdobná kresba se objevuje rovněž na asambláži *Jazz*¹¹⁰, skládající se z dřevěné desky a kruhového sedáku, na němž se hudební motiv nachází. [62]

Zde je na místě připomínka významného představitele akční malby, Jacksona Pollocka (nar. 1912), a především jeho drip paintingu spojeného s principem náhody [63].¹¹¹ K jeho umírněnější variantě dochází Zdeněk Kirchner v sedmdesátých letech, v omezené míře začíná užívat lití barvy přímo ze štětce. Podobně jako Pollockovi, také Kirchnerovi se osudným stal alkohol, který bezpochyby zapříčinil jeho předčasnou smrt. Mimo to je spojoval také zájem o hudbu, v obou případech o jazz. Není proto překvapením, že Kirchner, podobný typ tvůrčí osobnosti, nalézá zalíbení ve spontánnosti, užívání náhody a především v gestické malbě, objevující se v jeho tvorbě od roku 1963, podobně jak je tomu u jeho předchůdce, Pollocka.¹¹²

Od sedmdesátých let se tedy i Kirchnerovy lettristické práce začínají v tomto smyslu proměňovat. Stékající barvou doplňoval písmové kompozice odpoutávající se od vztahu k latinské abecedě a vytvořil tak zcela vlastní škálu symbolů místy připomínající kaligrafii Dálného východu. Série maleb s těmito „novými“ znaky z roku 1975 je ještě složitě členěná, navíc doplněná jak o otiskovací, tak o do struktury malby vtačovaná čísla [64, 65]. Náhodný výběr znaků porušil číslem v levém horním rohu, určujícím

¹⁰⁷ Francouzský název *Hommage à Archie Schepp* byl publikován v Revue K. Více In: KOLÁŘ 1988.

¹⁰⁸ Tyto série se v Muzeu umění a designu v Benešově nachází ve dvou variantách – na bílém a na žlutém podkladovém papíře. Názvy jednotlivých skladeb jsou uvedeny na deskách, ve kterých byly grafiky uloženy. Není ovšem jasné, který název patří ke které grafice.

¹⁰⁹ Jedná se o: *Attica blues / Steam, části 1 a 2 / Invocation to Mr. Parker / Blues for brother George Jacskson / Ballad for a child / Good by sweet pops*

¹¹⁰ Název Jazz se nachází na zadní straně objektu. V časopise Revue K bylo dílo uvedeno pod nesprávným názvem *Cible (Cil)*. Více In: KOLÁŘ 1988.

¹¹¹ WALTHER 2004, 269sq.

¹¹² VOVES 1996, 13.

pořadí ¹¹³ jednotlivých obrazů.¹¹⁴ Stejně číslování použil u série šesti grafik, rovněž určující jejich pořadí [66, 67]. Jednotlivé listy evokující úřední dopisy tak svojí strukturou připomenou nečitelné či nesrozumitelné grafické listy, inspirované byrokratickými formuláři a vyhláškami o generaci staršího Jiřího Balcara (1929) [20].¹¹⁵ Ovlivnění písmem jihovýchodní Asie je nejvíce znatelné u cyklu dvanácti grafik, vzniklých nejspíše v první polovině sedmdesátých let [68, 69]. Na žlutém podkladu zde černou barvou znázornil vždy několik smyšlených znaků, doplněných, někdy rovněž překrytých, skripturálními znaky připomínajícími latinské písmo. Jediný čitelný symbol na těchto grafikách je opět v levém horním rohu umístěná římská číslice určující pořadí jednotlivých listů.

Podobným způsobem jako Kirchner pracoval rovněž zástupce evropského informelu, Hans Hartung (nar. 1904), jehož díla jsou charakteristická především rychlostí záznamu grafických gest, stejně jako osobitostí a maximální možnou výrazností, zakomponovaných do shluků tmavých linií [70].¹¹⁶ V některých aspektech by tato charakteristika odpovídala i dílům Zdeňka Kirchnera. Také kaligrafii připomínající znaky odkazují jak ke tvorbě Hartunga, tak Kirchnera.¹¹⁷

V následujících letech se gestické znaky stávají jedinou, nebo přinejmenším základní, složkou Kirchnerových děl. Postupně se tak odpoutává od konkrétních znaků vyskytujících se v jeho budoucí tvorbě již jen výjimečně. Začíná tvořit série maleb či grafik, v nichž se jednotlivá díla liší pouze „nápis“ nebo v případě série maleb z roku 1976 navíc kolorováním podkladové barvy. Muzeum umění a designu v Benešově z této série vlastní tři díla,¹¹⁸ dvě na modrém [71] a jedno na červeném [72], odstíny strukturovaném pozadí, stále ještě doplněném o drobná šablonová čísla. Na následujících sériích maleb seskupené znaky stojí již zcela samostatně, pouze na tahy strukturované podkladové barvě, a jsou uspořádány buď do jedné [73, 74] či dvou řad [75, 76].¹¹⁹ S touto proměnou Kirchnerových děl jistě souvisí také spolupráce navázaná roku 1977 s mezinárodní výtvarnou skupinou lettristů Signes

¹¹³ V Muzeu umění a designu v Benešově se nachází obraz s číslem 2 a 3, obraz s číslem 1 vlastní knihovna Libri prohibiti.

¹¹⁴ VOVES 1996, 83.

¹¹⁵ Více in: KLIMEŠOVÁ/ROUS 2013.

¹¹⁶ Více in: SIBLÍK 1967.

¹¹⁷ VOVES 1996, 15.

¹¹⁸ Další obraz z této série se nachází ve sbírce Audobiac, obsahující díla českých umělců s vazbou k Francii. Více in: MONTAGNÉ/NIKL/WALD/WALDOVÁ 2005.

¹¹⁹ Takto tvořené série maleb se v Muzeu umění a designu nacházejí celkem čtyři, ovšem vždy odlišené jen barevnou kombinací.

Espaces – Ensembles de Signes. Jejimi členy byli mimo jiné Victor Laks či Roberto Altmann, dlouhá léta další protagonista lettristického hnutí.¹²⁰ Zabývali se otázkou znaku, písma v prostoru a jeho uplatnění v soudobé tvorbě, společný program však definovaný neměli. Skupina uspořádala řadu výstav, kterých se Kirchner účastnil mezi léty 1977–1980,¹²¹ a také vydávala bulletiny,¹²² seznamující veřejnost s tvorbou jejích členů. Tato spolupráce je výjimkou v Kirchnerově izolaci vůči francouzskému uměleckému prostředí, i zde mu ale jeho neznalost francouzštiny bránila většímu začlenění.¹²³

Od této doby, tedy od přelomu sedmdesátých a osmdesátých let, vytváří Zdeněk Kirchner převážně lettristická díla náležející do první skupiny, tedy záměrně nečitelné písmové kompozice. Čitelné znaky se v jeho dílech objevují tedy již zřídka, a to jen jako doplňující prvek. Z let 1977–1980 pochází velké množství sériově řazených skripturálních maleb a grafik, nabývajících podoby slova, někdy až celé zprávy. Písmové znaky jsou znázorněny převážně pomocí černé, někdy také červené, nepravidelné linie, ohraničené další tenčí linií odlišné barvy. V případě série čtyř maleb z roku 1978 tyto grafémy uspořádal do šesti řádků a navíc uzavřel do čtvercového rámce [77, 78]. Jednotlivá plátina pak odlišil kolorováním, vždy ale užívá kombinace modré, červené, černé a bílé barvy. Následujícího roku vytvořil další dva jim podobné obrazy, avšak s ještě větším počtem řad, u nichž navíc znatelný „nadpis“ odkazuje na charakter dopisu [79, 80]. Mimo rozsáhlé „zprávy“ se v této době soustředil také na velice jednoduché záznamy, skupinu grafémů evokujících pouze jedno slovo. V tomto duchu vytvořil několik shodně kolorovaných pláten, odlišujících se pouze „textem“. Tyto cykly se ve sbírce benešovského muzea nacházejí dva, každý zastoupený dvěma obrazy [81, 82, 83, 84]. Také v roce 1979 vytvořil malbu [85] a v roce 1980 jí vizuálně blízkou serigrafii [86], shodující se s díly předchozími uspořádáním grafémů, ovšem zde „opravoval“ – červeně kroužkoval či šipkami přesouval určité úseky, a díla tak působí jako rozpracovaná. Serigrafie jsou navíc opatřeny Kirchnerovým podpisem, integrovaným do kompozice samotné grafiky, přestože se v této době na jeho dílech již neobjevoval. Svojí skladbou se z těchto děl vymyká série maleb z roku 1979, z níž Muzeum umění a designu v Benešově vlastní

¹²⁰ Účastnil se jejich první společné výstavy v roce 1977. Více In: VOVES 1996.

¹²¹ Více In: Signes Espaces 1977, Signes Espaces 1978, Signes Espaces 1980.

¹²² Bulletiny se rovněž nacházejí ve sbírce Muzea umění a designu v Benešově.

¹²³ Rozhovor s Jiřím Vovsem 5. 3. 2015.

dva obrazy.¹²⁴ Mezi dvě řady dynamických písmových znaků černé barvy v horní a dolní části umístil červený čtverec vedený nepravidelnou, místy vynechanou, linií. Do takto vymezeného prostoru zaznamenal, vždy jiným způsobem, neurčitý vzkaz, na prvním z děl pomocí skripturálního záznamu [87],¹²⁵ na druhém několika odstavci jak psaných, tak otiskovaných šablonových znaků, v této době již na Kirchnerových dílech neobvyklých [88].

U mnohých Kirchnerových děl z tohoto období není jednoznačné, zda se jedná o písmové znaky či variace na hudební téma, v obou těchto případech užívá grafémy či jednoduché skripturální linie. Někdy, jak tomu bylo už u Kirchnerovy dřívější tvorby, k jazzovému charakteru odkazují nápisy na samotném díle. V této době se vyskytují na grafice, sestavené ze dvou matric, z nichž první je označena nápisem „JAZZ I.“ a druhá „JAZZ II.“ [89]. Ve výjimečných případech k jazzové povaze odkazuje samotný název díla. Příkladem je malba *Jazz situation N. 47* [90],¹²⁶ patřící do série obrazů z roku 1978, lišící se svým provedením od Kirchnerovy dřívější tvorby znázorňující hudbu. Zde ji zaznamenává pomocí černých znaků písmového charakteru na bílém [91], u jednoho z děl na modrém podkladu, místy vyplněných červenou či modrou barvou. Za povšimnutí stojí také podobnost jedné z těchto maleb [92] s Kirchnerovou grafikou [93]. Zde, jako u dalších z téhož cyklu, by se jazzové zaměření dalo snadno zaměnit s lettristickými kompozicemi. Hudba se v Kirchnerových dílech tedy objevovala v rozličných formách, prozkoumával tak další možnosti jejího zaznamenání. Například na malbě, kterou vzdává poctu Elvise Presleymu, vzniklé rok po jeho smrti, tedy v roce 1978, vyjadřuje hudební okouzlení pomocí textu [94]. Přes celý obraz psaný nápis „Elvis Presley“, rozdělený do dvou řádků, doplnil drobnými otiskovanými nápisy stejného obsahu, seřazených po celé ploše plátna. Toto dílo je neobvyklé konkrétností, téměř na žádném z Kirchnerových děl z volné tvorby (kromě nápisů „jazz“) písmem nepodává tak jasné obsahové sdělení.

Počátkem osmdesátých let Zdeněk Kirchner rozvíjel ve svých lettristických dílech redukované znaky, tvořené souvislou linií a připomínající opět latinskou abecedu. Objevují se především v grafických cyklech a znázorňují jak jeden symbol [95], tak celé „odstavce“ [96]. Ve sbírce Muzea umění a designu v Benešově se nachází také matrice

¹²⁴ Třetí obraz z této série se nachází ve sbírce Galerie Středočeského kraje v Kutné Hoře.

¹²⁵ Tento obraz byl použit na obálku Revue K v roce 1982. Rovněž zde byl uveden název *Zpráva I.* (*Messag I.*). Více In KOLÁŘ 1982.

¹²⁶ Francouzský název *Jazz situation N. 47* je jako jeden z mála uveden v autorově dokumentaci jeho děl.

k těmto grafikám, na nichž je znatelné „roztřesené“ a opakované rytí do zinkové desky. V některých případech tyto skripturální kompozice doplňoval šablonovými písmeny či otisky mincí, které se na několika Kirchnerových dílech staly jedinou jeho složkou, a to v různém počtu, skladebné a barevné kombinaci [97, 98]. Zjednodušení „písma“ je znatelné také na sérii tří maleb z roku 1985, kde znaky navíc několikrát barevně ohraničil [99, 100, 101]. Pozoruhodným pokusem je série čtrnácti maleb s rozfázováním gest na řadu samostatných obrazů, položených zřejmě vedle sebe.¹²⁷ Znázornil na nich vždy jeden, většinou smyšlený, symbol [102, 103], v jednom případě konkrétní písmeno „A“ [104]. S těmito díly pravděpodobně souvisí i série osmi grafik s podobným rozčleněním, zde nanejvýše tři znaků do jednotlivých odlišně kolorovaných grafických listů [105, 106].

Také v osmdesátých letech mnohými díly Zdeněk Kirchner navazuje na tvorbu z Československa. Konkrétně se jedná o jazzové kompozice, v nichž spontánní kresbu vztahoval k horizontální linii. Podobný postup aplikoval u série čtyř maleb, zde ovšem nezachycuje hudbu, ale vytváří tak černé písmové znaky [107, 108]. Na svou dřívější tvorbu navazuje rovněž grafikami, znázorňujícími jednoduché geometrické plochy jako kruh [109], trojúhelník [110], avšak vnitřně strukturovanými řadami vertikál, zanechaných po úderech do zinkové grafické desky. Připomenou tak o dvě desetiletí starší monochromní malby, tvořené minimalizovaným psaním, z nichž zůstal jen základní rytmický vzorec v ploše.¹²⁸ Opakují se zde také geometrické tvary z obálek pro časopis *Tvar* z roku 1969, stejně jako motiv na grafice *Přesýpací hodiny* [111],¹²⁹ známý již z šedesátých let ze dvou Kirchnerových knižních obálek.¹³⁰ Stejnou grafickou techniku použil rovněž u cyklu *Monaccia*, u níž je každý z listů tvořen vnitřně strukturovaným kruhem, doplněným o název a pořadové číslo [112, 113].

Pravděpodobně posledními z Kirchnerových děl jsou skripturální kresby, na nichž je zcela potlačena jakákoliv podobnost s reálným písmem. Zde linii vedl pomocí rychlých a dynamických tahů, více či méně se překrývajících, ve výrazných barevných

¹²⁷ VOVES 1996, 83.

¹²⁸ VOVES 1996, 83.

¹²⁹ Francouzský název *Sablier* byl publikován v *Revue K. Více In: KOLÁŘ 1988.*

¹³⁰ Obálka knihy *Měsíc a ohně* od Cesare Pavese a také obálka pro knihu *Mistr* od Ivana Klímy, která se ovšem nenachází ve sbírce benešovského muzea.

kombinacích – modré a červené [114],¹³¹ zelené a červené [115], v některých případech tvořené jen jedinou barevnou tuší [116].

Vývoj tvorby Zdeňka Kirchnera předčasně přerušila jeho smrt, bezpochyby zapříčiněná i alkoholem. Zemřel v září roku 1987 nedaleko Paříže, po emigraci už se tedy do Československa, jako většina emigrantů, před sametovou revolucí nikdy nevrátil. Většina jeho tvorby zůstala ve Francii a do jeho rodné země, a následně do Muzea umění a designu v Benešově, se dostala jen díky Kirchnerovu kamarádovi,

Jiřímu Vovsovi.¹³²

¹³¹ Toto dílo je v Revue K označeno jako nedokončené a je zde uveden rovněž rok 1987. Podle tohoto roku odvozují také dobu vzniku dalších, vizuálně podobných děl. Více In: KOLÁŘ 1988.

¹³² Více In: VOVES 1996.

Závěr

Jméno Zdeňka Kirchnera je většinou laické, ale i odborné veřejnosti doposud neznámé. Jen díky snaze Jiřího Vovse se většina jeho umělecké pozůstalosti navrátila zpět do jeho rodné země, kde mohla být pomocí několika výstav představena a zároveň tak bylo umožněno její zpracování. Osobnost Zdeňka Kirchnera zasáhla zejména do českého, ale také francouzského umění šedesátých až osmdesátých let 20. století a byla by proto škoda, aby jeho tvorba upadla v zapomnění.

Zdeněk Kirchner se narodil v Československu a již během studia na Vysoké škole umělecko–průmyslové se začal zabývat kromě volné tvorby také prací oblasti užité grafiky, s čímž pokračoval až do emigrace v roce 1969. První jeho návrhy byly ovlivněny zejména studiem kresleného filmu, projevujícím se zjednodušenými figurálními motivy, místy připomínající animovaný film. Od tohoto zobrazení se ještě na počátku šedesátých let, jako většina umělců v této době, začal odpoutávat a v jeho tvorbě se nadále objevovalo jen výjimečně. Následovaly typografické návrhy, tvořené převážně formou koláží, později ještě více zjednodušené na základní geometrické tvary, různě skladebně či barevně uspořádané. Některé z Kirchnerových prací byly tvořeny jen použitím nápisů jako svébytného jazykového vyjádření. Od poloviny šedesátých letech podstatnou roli nejen v umělcově volné tvorbě tvoří rovněž hudba a především jazz. Ten do svých děl přenášel skrze skripturální záznamy a po emigraci také prostřednictvím nápisů. Ovšem nejvíce Kirchnerovo dílo ovlivnilo písmo, objevující se v jeho tvorbě poprvé v roce 1963 v Československu, přičemž většina děl tohoto zaměření vznikla až ve Francii. Vytváří v nich „... *rozrušené písmo, které ve chvíli vzniku zároveň popírá samo sebe*“.¹³³ Zašifrované záznamy tak „... *vypadají jako nápisy, ale nikdo je nepřečte. Pouze smysl poselství se dá vytušit. Svým duktem a tím, jak jsou rytmizovány v řádcích, podobají se tyto řady obrazců konvenčnímu písmu ...*“.¹³⁴ Místo svého pobytu, Francii, si z tohoto hlediska zvolil správně, dostal se do alespoň částečného kontaktu s umělci, používajícími také písmo jako hlavního výrazového prostředku a rovněž procesu samotného psaní. Kirchnerova lettristická tvorba z francouzského prostředí tak tvoří podstatnou část jeho umělecké pozůstalosti,

¹³³ VOVES 1996, 10.

¹³⁴ VOVES 1996, 15.

dosahující počtu několikaset grafických listů, maleb, objektů a prací z oblasti grafického designu.

Tato práce je zaměřena na osobnost Zdeňka Kirchnera, jeho život a zejména uměleckou pozůstalost, nacházející se v Muzeu umění a designu v Benešově, a snaží se o ucelený pohled na jeho tvorbu a chronologické pořádání jednotlivých děl. Na základě porovnávání s díly podobných tvůrčích osobností je pak začleněn do vývoje umění šedesátých až osmdesátých let 20. století. Toto zařazení do kontextu by ale mohlo být o poznání hlubší, s ohledem kromě na lettrismus také na další umělecké tendence. V této práci je představeno množství doposud nepublikovaných děl, jež se nacházejí v reprodukcích v obrazové příloze, a také souhrn téměř veškeré literatury, zabývající se jeho osobou, umožňující tak pokračování v dalším bádání. Nevelké množství dokumentace ztěžuje přesnější datování a rovněž chybějící informace o jednotlivých dílech od samotného autora zabraňují interpretaci a nalezení jejich zamýšleného sdělení. Také jsem si vědoma nedostačujícího zaměření této práce na rozbor děl po jejich technické stránce, a to zejména u grafik, které vytvářel netradičním způsobem.

I přesto, že byl Kirchnerův život předčasně ukončen, zanechal po sobě nespočet uměleckých děl, vyzařujících osobitostí a nekonvenčností výtvarného projevu. Bohužel mu však doposud nebyla věnována žádná rozsáhlejší monografie, kterou by si jeho práce zasloužovala.

Seznam citované literatury

BENEŠ 1987 — Jan BENEŠ: Kíd'a umřel. In: Reportér 6, 1987, 33sq.

BERGL 1958 — Miloš BERGL: Svět jazzu v českém výtvarném umění (kat. výst.).

Olomouc 1958

BOHÁČKOVÁ/WINKELHÖFEROVÁ 1987 — Libuše BOHÁČKOVÁ / Vlasta WINKELHÖFEROVÁ: Vějíř a meč. Praha 1987

DEVEROVÁ 2012 — Magdalena DEVEROVÁ: Síla znaku (kat. výst.). Roudnice nad Labem. 2012

DUŠKOVÁ/MORGANOVÁ/ŠEVČÍK 2001 — Dagmar DUŠKOVÁ / Pavlína MORGANOVÁ / Jiří ŠEVČÍK: České umění 1938–1989. Praha 2001

FRÝDA/POTUŽÁKOVÁ/TOMKOVÁ 2000 — František FRÝDA / Jana POTUŽÁKOVÁ / Ludislava TOMKOVÁ: Deset století. Tisíc let českého umění ve sbírce Západočeské galerie a Západočeského muzea v Plzni. Plzeň 2000

GRÖGEROVÁ/HLAVÁČEK/KREUTZER/ONDRAČKA 1996 — Bohumila GRÖGEROVÁ / Josef HLAVÁČEK / Tomáš KREUTZER / Pavel ONDRAČKA: Písmo ve výtvarném umění (kat. výst.). Kolín 1996

GRYGAR 2006 — Milan GRYGAR: Milan Grygar: Akustické kresby. Praha 2006

HANEL/WALD/WALDOVÁ 2004 — Olaf HANEL / Jiří WALD / Radana WALDOVÁ: Sběrka – collection Audabiac I. 2004

HIRŠAL/GRÖGEROVÁ 1967 — Josef HIRŠAL / Bohumila GRÖGEROVÁ: Slovo, písmo, akce, hlas. Praha 1967

HLAVÁČKOVÁ 2008 — Miroslava Hlaváčková: Lettrismus: Předchůdci a následovníci (kat. výst.). Roudnice nad Labem 2008

HOFFMEISTER 1963 — Adolf HOFFMEISTER: Mladé dílo Zdeňka Kirchnera. In: Tvar 14, 7, 1963, 214–219.

HOROVÁ 1995 — Anděla HOROVÁ (ed.): Nová encyklopedie českého výtvarného umění I. Praha 1995

HOŘEC 1964 — Jaromír HOŘEC: Jazz ve výtvarném umění (kat. výst.). 1964

- HOŘEC 1966 — Jaromír HOŘEC: Jazz ve výtvarném umění (kat. výst.). Praha 1966
- JŮZA 2008 — Jiří JŮZA (ed.): Miloš Urbásek. Ostrava 2008
- JANSKÁ 2007 — Lenka JANSKÁ: Mezi obrazem a textem. Praha 2007
- JUDLOVÁ 1988 — Marie JUDLOVÁ: Jiří Balcar. Praha 1988
- KLIMEŠOVÁ/ROUS 2013 — Marie KLIMEŠOVÁ / Jan ROUS: Jiří Balcar. Praha 2013
- KOLÁŘ 1982 — Jiří Kolář (ed.): Revue K 9. Paříž 1984
- KOLÁŘ 1984 — Jiří Kolář (ed.): Revue K 24. Paříž 1984
- KOLÁŘ 1988 — Jiří Kolář (ed.): Revue K 30. Paříž 1988
- KODYN 1998 — Miroslav KODYN: Pascal Krieger – kaligrafie. Praha 1998
- MACHALICKÝ/MOJŽÍŠ/VALOCH 2007 — Jiří MACHALICKÝ / Juraj MOJŽÍŠ / Jiří VALOCH: Eduard Ovčáček 1956–2006. Praha 2007
- MACHALICKÝ/VALOCH 1996 — Jiří MACHALICKÝ / Jiří VALOCH: Jan Kotík 1936–1996: Kresby, koláže, grafické listy, objekty, obrazy. Praha 1996
- MLADIČOVÁ 2011 — Iva MLADIČOVÁ: Jan Kotík 1916–2002. Praha 2011
- MLÁDKOVÁ/ BOSSEUR 2001 — Meda MLÁDKOVÁ / Jean-Yves BOSSEUR: Milan Grygar: antifony a partitury. Praha 2011
- MONTAGNÉ/NIKL/WALD/WALDOVÁ 2005 — Didier MONTAGNÉ / Petr NIKL /WALD / Radana WALDOVÁ: collection sbírka Audabiac. 2005
- MÜLLEROVÁ 1997 — Štěpánka BIELESZOVÁ MÜLLEROVÁ (ed.): Mezi tradicí a experimentem. Práce na papíře a s papírem v českém výtvarném umění 1939 – 1989 (kat. výst.). 1997
- PECHURA 2001 — Miroslav PECHURA: Nápisy na Kirchnerových obrazech nikdo nepřečte. In: Slovácko, 17, 2001, 13.
- PETRÁNSKY 1972 — Ľudovít PETRÁNSKY: Písmo a obraz. Bratislava 1972
- PLATOVSKÁ/ŠVÁCHA 2007 — Marie PLATOVSKÁ / Rostislav ŠVÁCHA (ed.): Dějiny českého výtvarného umění VI/1. Praha 2007
- POTŮČKOVÁ 1999 — Alena POTŮČKOVÁ (ed.): Umění zrychleného času. Česká výtvarná scéna 1958-1968 (kat. výst.). 1999

- PRIMUS 2003 — Zdeněk PRIMUS (ED.): Umění je abstrakce. 2003
- RIESE 2014 — Hans-Peter RIESE: Jan Kubíček. Praha 2014
- SEDLÁKOVÁ 2009 — Linda SEDLÁKOVÁ (ed.): Milan Grygar. Praha 2009, 23
- SEDLÁŘ 2005 — Jaroslav SEDLÁŘ: Lettrismus. In: Universitas – Revue Masarykovy univerzity, 1, 2005, 52–57.
- SIBLÍK 1967 — Jiří SIBLÍK: Hans Hartung. Praha 1967
- VACHTOVÁ/SRP 2010 — Ludmila VACHTOVÁ / Karel SRP: Zdeněk Sklenář: 1910–1986. Praha 2010
- VALOCH 1992 — Jiří VALOCH: Písmo v obraze (kat. výst.). Brno 1992
- VÍCHOVÁ 2004 — Ilona VÍCHOVÁ (ed.): Dalibor Chatrný. Slavkov u Brna 2004
- VOVES 1996 — Jiří VOVES (ed.): Zdeněk Kirchner: 1934 Praha - 1987 Paříž. Praha 1996
- WALTHER 2004 — Ingo F. WALTHER (ed.): Umění 20. století. Malířství. Praha 2004
- ZÁRUBA 2007 — Alan ZÁRUBA: Studio Najbrt – Život, štěstí, překvapení. Praha 2007

Seznam použité literatury

BERGMANOVÁ/KLIMEŠOVÁ 2001 — Marie BERGMANOVÁ / Marie KLIMEŠOVÁ: Jiří Kolář sběratel / Collector. Praha

DVOŘÁK 1966 — František DVOŘÁK: Grafika Plakát (kat. výst.). Kolín 1966

GENEVIÉVE 1985 — Bénamou GENEVIÉVE: Sensibilités contemporaines / Contemporary artistic sensibilities. 70 artistes d'origine tchèque et slovaque hors tchécoslovaquie / 70 artists of Czech and Slovak origin living outside Czechoslovakia 1970 - 1984. Paříž 1985

HANEL 1996 — Olaf HANEL: Zdeněk Kirchner, Praha - Paříž. In: Ateliér, čtrnáctideník současného výtvarného umění 9, 1966, 4, 15. 6. 1996, 4.

HORYNA 1998 — Mojmír HORYNA: Jiří Voves: kresby – obrazy. Plzeň 1998

JIROUSOVÁ 1996 — Věra JIROUSOVÁ: Sveřepé písmové znaky a šifry. In: Lidové noviny 9, 206, 1996, 10.

JONÁKOVÁ/MUSIL/SEDLÁČEK 2008 — Ivana JONÁKOVÁ / Roman MUSIL / Zbyněk SEDLÁČEK: Na zkoušku v ráji? Umění šedesátých let ze sbírek Západočeské galerie v Plzni (kat. výst.). Plzeň 2008

KAMEŠ 2012 — Roman KAMEŠ: Revue K: Včera a dnes (kat. výst.). 2012

KŘÍŽ 2000 — Jan KŘÍŽ: Dva konce století / The End of Two Centuries: 1900 – 2000. 2000

MALÝ 2000 — Zbyšek MALÝ: Slovník českých a slovenských výtvarných umělců 1950–2001 V. Ostrava 2000

MÜLLEROVÁ/ŠIMKOVÁ 1999 — Štěpánka BIELESZOVÁ MÜLLEROVÁ/Anežka ŠIMKOVÁ: "...a co sbírky". Přírůstky Muzea umění Olomouc za léta 1985 - 1998. 1999

REISSER 2001 — Martin REISSNER: Úchvatná grafická gesta. In: České Slovo 93, 91, 2001, 13.

SIVKO 1965 — Václav SIVKO: Ilustrace a grafika knih MF. Výstava k dvacátému výročí založení nakladatelství (kat. výst.). Praha 1965

SOUČEK 2001 — Jan SOUČEK: S odstupem let se seznamujeme s odkazem Zdeňka

Kirchnera. In: Plzeňský deník 10, 40, 16. 2. 2001, 19.

ŠETLÍK 1996 — Jiří ŠETLÍK: Návrat Zdeňka Kirchnera. In: Literární noviny 7, 7, 1996, 14.

ŠMÍD/ŠMÍDOVÁ 1996 — Miloslav ŠMÍD / Věra ŠMÍDOVÁ: Jazz i písmo jako umělecká inspirace. In: Plzeňský kulturní přehled Kultura. 1996, 21.

VOVES 2001 — Jiří VOVES: Kirchnerovy obrazy vypadají jako nápisy, ale nikdo je nepřečte. In: Plzeňský deník 10, 32, 2001, 14.