

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta
Ústav pro dějiny umění

Diplomová práce

Lenka Brabcová Kršiaková

Příspěvek ke konceptuálnímu umění v Čechách a na Moravě v období
sedmdesátých do počátku osmdesátých let dvacátého století

Regarding Conceptual Art in Bohemia and Moravia during the 1970s till the
Early 1980s

V Praze 2010

vedoucí práce: Prof. PhDr. Petr Wittlich, CSc

Poděkování patří Moravské galerii v Brně za umožnění prohlédnutí vybraných děl a za poskytnutí fotografických reprodukcí, dále Daliborovi Chatrnému a tvůrcům jeho webových stránek, které obsahují rozsáhlý katalog jeho tvorby. Poděkování také patří PhDr. Marii Klimešové, PhD za odborné podněty zejména v podkapitole o společenské kritice v rámci českého umění a v neposlední řadě Prof. PhDr. Petrovi Wittlichovi, CSc. za podnětné připomínky a odborné vedení při psaní této práce.

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Praze dne

podpis :

Anotace

Diplomová práce, která nese název Příspěvek ke konceptuálnímu umění v Čechách a na Moravě v období sedmdesátých do počátku osmdesátých let dvacátého století, pojednává o teoretickém zámezi a charakteristických rysech konceptuálního umění jak ve světovém kontextu, tak i v Čechách a na Moravě. Zabývá se obdobím od konce šedesátých let do začátku osmdesátých let minulého století. Při popisu hlavních rysů konceptuálního umění jsou použity příklady z tvorby vybraných amerických a evropských umělců (např. Sol LeWitta, Josepha Kosutha, skupiny Art and Language, Lawrence Weinera, Bruce Naumana, Johna Baldessariho, Bernda Bechera a Hildy Becherové, Victora Burgina, Hanse Haacka, Dana Grahama, Daniela Burena, Marcela Broodthaerse). Dále práce popisuje počátky konceptuálního umění v Čechách a na Moravě a pojednává o tvorbě některých našich umělců (Milana Knížáka, Jiřího Valocha, Mariána Pally, Karla Milera, Petra Štembery, Jana Mlčocha, Jiřího Kovandy). Samostatná kapitola je věnovaná tvorbě všestranného a činorodého umělce Dalibora Chatrného. Na příkladech jeho prací jsou podrobněji popsány některé rysy konceptuálního umění při práci s fotografií, slovy a barvami, při práci se zrcadlem a zrcadlením, prostorem a rovinou. Závěrem se diplomová práce zabývá specifícností českého konceptuálního umění a také kritikou konceptuálního umění a mírou jejího opodstatnění.

Abstract

The final thesis titled Regarding Conceptual Art in Bohemia and Moravia during the 1970s till the Early 1980s deals with the theoretical background and characteristic features of conceptual art in worldwide context as well as in Bohemia and Moravia. It covers the period of late the 1960s till the early 1980s. In order to describe the main features of conceptual art, the author used as examples the works of chosen American and European artists (for e.g. the selected work of Sol LeWitt, Joseph Kosuth, Art and Language, Lawrence Weiner, Bruce Nauman, John Baldessari, Bernd Becher and Hilla Becher, Victor Burgin, Hans Haacke, Dan Graham, Daniel Buren, Marcel Broodthaers.) Furthermore, the text describes the beginning of conceptual art in Bohemia and Moravia and it deals with the work of local artists (Milan Knížák, Jiří Valoch, Marián Palla, Karel Miler, Petr Štembera, Jan Mlčoch, Jiří Kovanda.) A whole chapter is dedicated to the work of the very creative and versatile artist – Dalibor Chatrný. Several features of conceptual art are described in greater detail on chosen examples of the way he works with photography, words and colour, with mirrors and mirror reflection, space and planes. Finally, the thesis considers the specific nature of Czech conceptual art and it also reflects on criticism of conceptual art and the extent of its validity.

OBSAH:

| | |
|--|-----------|
| 1. Úvod | strana 6 |
| 1.1 Umění jako myšlenka | strana 8 |
| 1.2 Jazyk | strana 11 |
| 1.3 Fotografie | strana 14 |
| 1.4 Společenská kritika | strana 17 |
| 1.5 Kontext | strana 20 |
| 2. Předzvěsti konceptuálního umění | strana 25 |
| 2.1 Umění v západní Evropě a Spojených státech | strana 25 |
| 2.2 Umění v Čechách a na Moravě | strana 28 |
| 3. Konceptuální umění v Čechách a na Moravě | strana 35 |
| 3.1 Umění jako myšlenka | strana 35 |
| 3.2 Jazyk | strana 38 |
| 3.3 Fotografie | strana 43 |
| 3.4 Společenská kritika | strana 47 |
| 3.5 Kontext | strana 54 |
| 4. Tvorba Dalibora Chatrného v období sedmdesátých do počátku osmdesátých let dvacátého století | strana 58 |
| 4.1 Úvod | strana 58 |
| 4.2 Práce s fotografií | strana 61 |
| 4.3 Slova a barvy | strana 62 |
| 4.4 Zrcadla a zrcadlení | strana 65 |
| 4.5 Prostor a rovina | strana 67 |
| 5. Závěr | strana 72 |
| Seznam použité literatury a pramenů | strana 78 |
| Seznam vyobrazení | strana 82 |
| Obrazová příloha | strana 92 |

1. ÚVOD

Tato úvodní kapitola pojednává o teoretickém zázemí a projevech konceptuálního umění ve světovém kontextu, respektive v kontextu Spojených států a západní Evropy, což pevně věřím, pomůže obecně přiblížit problematiku konceptuálního umění a objasnit blíže podobnosti, případně odlišnosti českého konceptuálního umění od zmíněných oblastí.

Příbuzné myšlenky s konceptuálním uměním se zajisté objevují v některých předchozích hnutích, ale v tomto textu bych se ráda zabývala především konceptuálním uměním, které vstupuje na uměleckou scénu převážně v druhé polovině šedesátých let dvacátého století a odeznívá koncem let sedmdesátých.

Projevy takzvaného konceptuálního umění můžeme sledovat paralelně na různých místech světa, aniž by zpočátku umělci museli navzájem o sobě vědět. Po delší době se tedy objevuje mezinárodní druh umění, který má určité společné znaky, avšak vychází z různorodého kulturně-politicko-společenského prostředí. Umělce směřující ke konceptuálnímu umění můžeme v dané době najít např. v Latinské Americe, Spojených státech, západní Evropě, střední Evropě a na mnohých dalších místech. Čím se liší od dřívějších uměleckých směrů či proudů a co připravilo půdu pro jeho vznik a široký ohlas?

Zaměříme se nejprve na situaci ve Spojených státech, které zhruba po tři desetiletí vévodily západnímu umění. Zde byly prohloubeny některé myšlenky moderny a zde byla stanovena kritéria pro nové "americké" umění. Velký podíl na formulování a definování amerického moderního umění měl umělecký kritik Clement Greenberg, jehož výroky ohledně modernismu a jím stanovené principy moderny značně ovlivnily umělce a jejich tvorbu v padesátých a šedesátých letech dvacátého století. Greenberg zdůrazňoval, že obsah moderních uměleckých děl má být rozpuštěn ve formě tak, aby umělecké dílo nemohlo být celé nebo jen částečně zredukováno na něco, co není ono samotné.¹ Dále se domníval, že modernistické dílo se musí již z principu vyhýbat závislosti na jakýchkoliv jiných druhích zážitků, které nejsou dány povahou svého vlastního média.² Základ modernismu dle Greenberga spočívá v "užití

¹ Clement Greenberg: Avant-garde and Kitsch, in *Art and Culture*, Boston, 1961, 6.

² Clement Greenberg, The New Sculpture, in: *Art and Culture*, 139.

charakteristických metod dané disciplíny ke kritice disciplíny samotné."³ Úkolem sebekritiky je pak očištění od "všech takových efektů, které by mohly pocházet, pokud si to lze představit, z výrazových prostředků jiných disciplín."⁴ V praxi by se tedy například malířství mělo zbavit všeho, co by mohlo mít společného se sochařstvím.⁵ Mělo by zdůrazňovat svoji plošnost a obrátit pozornost na své další „hraniční limity“ jako jsou například tvar podkladu, vlastnosti pigmentu apod.⁶ To však neznamená, že dílo musí být a priori abstraktní.

Greenbergovy požadavky na modernistickou malbu splňovali abstraktní expresionisté a někteří „Colour-Field“ malíři, ale jeho obdiv k určitým umělcům a zavržení umělců jiných byl často založen na subjektivních pocitech. Sám také napsal, že důležitá je kvalita a to ostatní je podružné.⁷ Ovšem důvody pro preferenci jednoho umělce před druhým a posuzování kvality jejich děl zakládal spíše na vnitřní intuici.

I když myšlenky a požadavky Clementa Greenberga postupně začaly být podrobovány kritice, měly stále velký vliv na nově vznikající umění. Američtí minimalisté částečně vycházeli z postojů Greenberga, ale jeho definici modernismu rozšiřovali a meze daných uměleckých odvětví překračovali. Navíc se snažili o vytvoření amerického umění a americké estetiky, která by byla očištěna od „evropské kompozice“⁸ a od všeho "nadbytečného," co odpoutává pozornost od samotného díla. Tím tito tvůrci zdůraznili materiální přítomnost díla, která je mu vlastní.⁹

Nezájem o takto definované moderní umění bychom mohli pozorovat například u popového umění, které znovu představilo námět. I zde však dle kritičky Anny Rorimerové lze nalézt paralelu s Greenbergovou teorií. Jelikož obrazy Roye Lichtensteina nebo Andyho Warhola zobrazují již ploché znázornění, tato plochost souzní a upozorňuje na přímou plochost obrazu.¹⁰ Sám Greenberg tvrdil, že není až tak důležité, jestli je obraz abstraktní nebo není, protože "již první skvrna na plátně zničí jeho faktickou a naprostou

³ Clement Greenberg: Modernistická malba, in: *Před obrazem*, editor Tomáš Pospiszil, OSVU 1998, 35.

⁴ Ibidem, 36.

⁵ Ibidem, 38.

⁶ Ibidem, 36-37.

⁷ Clement Greenberg, Abstract, Representational and so forth, in: *Art and Culture*, 133.

⁸ Rozebráno Frankem Stellou a Donaldem Juddem in: Questions to Stella and Judd, *Art News*, 1966. Interview bylo vedeno Brucem Glaserem a vydáno Lucy R. Lippardovou. Rozhovor byl znovu otištěn in: *Minimal Art. A Critical Anthology*, editor Gregory Battcock, California 1968, 148-165 a opět vydáno s úvodem od Anne M. Wagner v 1995. Francis Colpitt, *Minimal Art – The Critical Perspective*, Washington 1990, 69.

⁹ Anne Rorimer, Photography – Language – Context. Prelude to the 1980s, in: *New Art*, Papadaris (ed.), Londýn, 1991, 30.

¹⁰ Ibidem, 31.

plošnost."¹¹ Po formální stránce tedy popové obrazy nikterak zásadně neporušují definici moderny Clementa Greenberga. V této době se však zájmy začínají posouvat jiným než formálním směrem a bylo tedy nutné Greenbergovy zásady přehodnotit a rozšířit.¹² Je možné, že přehnaný důraz na formální aspekty tvorby měl za následek rostoucí zájem o prozkoumání umění po jeho významové a pojmové stránce. Umělci stále častěji překračovali hranice mezi jednotlivými uměleckými disciplínami a pro vyjádření svých myšlenek hledali nová média.

1.1 Umění jako myšlenka

V návaznosti na již dříve zmiňovanou sebekritiku se konceptualisté začali zabývat uměním samotným, tj. uměním a uměleckým dílem jako pojmem. Americký minimalista a konceptualista Sol LeWitt výstižně popsal některé základní myšlenky a podněty konceptuálního umění, které tvůrci tohoto druhu umění mají společné. Uvedme alespoň některé z nich. Sol LeWitt ve svém textu Odstavce o konceptuálním umění tvrdí, že "u konceptuálního umění je myšlenka neboli koncept nejdůležitějším aspektem práce" a že "myšlenka se stane strojem, který dělá umění."¹³ Dále píše: "Není důležité, jak umělecké dílo vypadá" a dokonce "práce nemusí být nutně zavrhnuta, nevyhlíží-li dobře."¹⁴ ... "Forma sama má velmi omezený význam, stává se gramatikou práce" a tedy i subjektivita v dílech je nežádoucí.¹⁵ Důležité pro porozumění vytyčených cílů konceptuálních umělců je tvrzení, že "všechno, co obrací pozornost k fyzičnosti, nás odvádí od porozumění myšlenky a je použito jako expresivní prostředek."¹⁶

Více umělců sdílelo se Sol LeWitem přesvědčení, že "myšlenka sama, i když neprovedena vizuálně, je také umělecké dílo, jako jiný hotový produkt."¹⁷ V tom se konceptualisté liší od některých minimalistů, jako byl např. Donald Judd. Tito minimalisté věřili, že myšlenka musí být zhmotněna. Podstatou umění byla pro Judda věc, na kterou se člověk dívá.¹⁸ Judd a jeho

¹¹ Clement Greenberg, in: *Před obrazem*, (pozn. 3), 40.

¹² Anne Rorimer, in: *New Art*, (pozn. 9), 31.

¹³ Sol LeWitt, Odstavce o konceptuálním umění, 1969, in: *Minimal and Earth and Concept Art*, Karel Srp (ed.), 1982, sv. 1, 323.

¹⁴ *Ibidem*, 323.

¹⁵ *Ibidem*, 324.

¹⁶ *Ibidem*, 327.

¹⁷ *Ibidem*, 325.

¹⁸ Donald Judd a Frank Stella v *Questions to Judd and Stella*, (pozn. 8).

kolegové tedy měli stále mnoho společného s Greenbergem a jeho definicí umění, kterou zkoumají, posouvají její hranice, ale zásadně ji neodmítají.

Druhý umělec, jehož názory nabyly širokého věhlasu, byl Joseph Kosuth, který začal tvořit svá první konceptuální díla v polovině šedesátých let. Tento americký umělec postupně pomalu objevoval různé výrazové prostředky, které mu pomáhaly vyjádřit své myšlenky o umění a jeho funkci. Umělec později popsal, že on sám považuje konceptuální umění ve své nejpřísnější a nejradikálnější formě jako průzkum do podstaty umění.¹⁹

Za své první konceptuální dílo považuje Joseph Kosuth *Leaning Glass* z roku 1965.²⁰ Toto dílo spočívá v skleněných tabulích skla, které jsou opřeny o zeď výstavního prostoru. Více umělců začalo v té době používat výrobní materiály, ale tyto materiály byly transformovány v nějaký objekt. Kosuth však do tabulí skla nezasahoval. Výrobní sklo zde reprezentuje pojem skla. Vyjádření této či jiné myšlenky prostřednictvím materiálu brzy nebylo pro Kosutha dostačující. Pociťuje mezeru mezi materiálem a myšlenkami, které ho přiměly pracovat i s fotokopii slovníkových definicí.²¹ V dalším díle z roku 1965 zvané *One and Three Chairs* [1] vystavuje Kosuth fotografii židle, hmotnou židli a zvětšenou fotokopii slovníkové definice židle. Pojem židle je zde tedy znázorněn různými prostředky. Hans Belting ve své knize *Konec dějin umění* tvrdí, že konfrontací popisu a obrazu směřuje Kosuth k „egalizaci obrazu a textu a k nivelizaci jejich tradičního rozdílu: i obraz se zde redukuje na pouhou definici.“²² To byl částečně záměr umělce, který se snažil co nejlépe vizuálně vyjádřit pojem židle. Umělec nám v rámci jednoho díla představuje různé možnosti znázornění daného pojmu. Pokud může být uměleckým dílem předmět vzatý ze života nebo jeho fotografie, proč by nemohlo umělecké dílo spočívat v definici daného předmětu či pojmu? Dostáváme se tedy zpět k základnímu tématu moderního umění, které se zabývá pojmem umění a zkoumáním jeho hranic.

¹⁹ Joseph Kosuth, Introductory Note by the American Editor, 1970, in: Lucy Lippard, *Six Years : The Dematerialization of the Art Object 1966 – 1972*, University of California Press, 1997, (1. vydání 1973), 148.

²⁰ Joseph Kosuth, Umění následuje filozofii I-III, 1969, in: *Minimal and Earth and Concept Art*, (pozn. 13), sv. 1, 296.

²¹ Joseph Kosuth, Čtyři rozhovory vedené Arthurem Rosem, in: *Minimal and Earth and Concept Art*, (pozn. 13), sv. 1, 266.

²² Hans Belting, *Konec dějin umění*, Praha 2000. Z originálu, který vyšel v Mnichově v roce 1995, přeložil Jan Hlavička, 36.

Vraťme se však k používání definic v Kosuthově tvorbě. V následujícím období začíná Kosuth vystavovat samotné definice a vzniká série s podtitulem *Art as Idea as Idea*. Do této série patří i *Universal* [2] z roku 1967. Vidíme zvětšenou fotokopii definice slova *Universal*, která je na rozdíl od definice z *One and Three Chairs* opřena o zeď. Nezaujímá tedy již místo obrazu, ale spíše objektu. Jeho zájem o užívání definic pojmu byl zajisté podnícen umělcovým zájmem o tautologii. Ve své stati *Umění následuje filozofii* Kosuth vyjadřuje poměr umění k tautologii následujícím způsobem: „Umělecké dílo je tautologií v tom, že prezentuje umělcův záměr, tj. vypovídá, že určitý umělecký výtvor je uměním, to znamená, že jde o definici tohoto umění.“²³ V další pasáži pak píše, že umění má s matematikou a logikou společné to, že je tautologií, tj. „‘umělecká idea’ (nebo ‘dílo’) a umění jsou totožné a mohou být hodnoceny jako umění bez ověřování mimo jeho rámec.“²⁴ Je zřejmé, že v Kosuthově tvorbě je vždy kladen důraz na myšlenku. Definice nám poskytuje určité informace, ale nejdůležitější je myšlenka neboli idea a definice. V únoru roku 1967 Joseph Kosuth řekl: „Jediné, co tvořím, jsou modely. Skutečnými uměleckými díly jsou myšlenky (idey).“ A dále: „...tyto modely vizuálně přibližují umělecké dílo, o kterém přemýšlím.“²⁵ Materiál nebo fotografie se stává prostředníkem myšlenky mezi umělcem a divákem.

Petr Rezek rozumí Kosuthovu smyslu konceptu jako „určitý typ existence, který má charakterizovat samo umění! Umění nežije tím, že existuje fyzicky, ale jako výrok /proposition/, který je nezávislý na zkušenosti.“²⁶ Zde se vracíme v průběhu historie k znovu se objevujícímu pojetí umění, které chápe umění jako něco mimo zobrazovanou plochu, mimo materiál, barvy atd. Umělců takto smýšlejících bylo samozřejmě více. Například Robert Barry hledal umění mimo umělecký artefakt. Na sympóziu v Massachusetts v roce 1967 uvedl následující: „Po léta se lidé zajímali o to, co se děje uvnitř rámu. Možná se děje něco mimo rám, co bychom mohli považovat za uměleckou myšlenku.“²⁷

²³ Joseph Kosuth, *Umění následuje filozofii I-III*, 1969, in: *Minimal and Earth and Concept Art*, (pozn. 13), 1982, sv. 1, 281.

²⁴ *Ibidem*, 282.

²⁵ V originále: “All I make are models. The actual works of art are ideas.” a “... the models are a visual approximations of a particular art object I have in mind.” Joseph Kosuth in: Lucy Lippard: *Six Years : The Dematerialization of the Art Object 1966 – 1972*, (pozn. 19), 24.

²⁶ Petr Rezek: *Otázky konceptuálního umění*, 1981, in: Petr Rezek: *Tělo, věc a skutečnost v současném umění*, Jazzpetit, 1982, 167.

²⁷ V originále: “For years people have been concerned with what goes on inside the frame. Maybe there’s something going on outside the frame that could be considered an artistic idea.” Robert Barry na sympóziu

K vyjádření svého uměleckého záměru si umělci v průběhu šedesátých let vybírali různé umělecké i neumělecké prostředky a materiály. V květnu 1969 píše Terry Atkinson, člen skupiny Art and Language, že předměty jak konkrétní, tak i teoretické, jsou jen dva druhy entit, ale existují další entity, které mohou být užity v umění.²⁸ Existuje tedy mnoho právoplatných výrazových prostředků pro vyjádření určitých konceptů. Joseph Beuys, který je známý používáním tuku, plsti, ale i medu, v jednom rozhovoru uvedl, že pro něho je zrod myšlenky již sovkpturou. Myšlenka je sovkptura a stejně tak jazyk může být též sovkpturou.²⁹

1.2 Jazyk

Jak jsme již měli možnost pozorovat u díla Josepha Kosutha, umělci se snažili svou tvorbu „očistit“ od vlastního rukopisu a od všech různých aspektů, které by vyjadřovaly jejich emoce nebo zaujímaly subjektivní stanovisko. Dílo začíná žít samo o sobě, přestává být úplně závislé na umělci. Francouzský filozof Michel Foucault v souvislosti s literaturou a v návaznosti na esej Rolanda Barthesa Smrt autora, hovoří o zmizení autora.³⁰ K docílení odosobnění umění bylo zapotřebí používat takových vyjadřovacích prostředků, které by neobsahovaly již výše Sol LeWittem zmiňovanou „expresivitu.“ Kromě používání industriálních materiálů a výroby uměleckých děl v továrnách, jak ostatně činili již umělci minimálního umění, lze ke stejnému účelu využít fotografie a jazyka. Anne Rorimerová ve své stati Photography – Language – Context popisuje fotografii jako otisk viditelné skutečnosti a jazyk jako sérii abstraktních lexikálních jednotek, které odpovídají tomu, co znázorňují, čímž potvrzují skutečnost díla v souvislosti s jeho formálním a materiálním bytím a v souvislosti se znázorněným obsahem. Fotografie a jazyk vylučují umělce z přímé manipulace s materiálem a z určování formy. Dílo tak může zároveň být tím, čím je a také tím, o čem je.³¹

organizovaném Seth Siegaloubem v Bradford Junior College, Massachusetts od 4. února do 2. března, 1968, in: Lucy Lippard: *Six Years : The Dematerialization of the Art Object 1966 – 1972*, (pozn. 19), 40.

²⁸ Terry Atkinson, úvodník k *Art and Language*, květen 1969 in: Charles Harrison / Paul wood (ed.) : *Art in Theory: 1900 – 1990, An Anthology of Changing Ideas*, Blackwell Publishers Inc., 1992, vydání 2001, 857.

²⁹ Willoughby Sharp, An Interview with Joseph Beuys, in : *Artforum*, 1969, in: Lucy Lippard, *Six Years : The Dematerialization of the Art Object 1966 – 1972*, (pozn. 19), 122.

³⁰ Michel Foucault, *Diskurs, autor, genealogie*, Praha 1994, 47, originál vyšel v roce 1969.

³¹ Anne Rorimer, in: *New Art*, (pozn. 9), 33.

Štěpán Grygar naopak chápe časté užívání textu v konceptuálním umění jako snahu o prozkoumání vztahů mezi obrazy, texty a skutečností. Obraz je vizuálně konkrétní, na rozdíl od textu, který znázorňuje svět pouze abstraktně a neúplně.³² Možná může tedy text pomoci vyjádřit abstraktní koncept lépe než vizuálně konkrétní zobrazení.

Vedle fotografie má také jazyk schopnost stmelit formu s obsahem. Jeho schopnost něco znázorňovat mu umožňuje stát samo o sobě jako socha.³³ Jazyk se stal hlavním vyjadřovacím prostředkem mnoha umělců, ale každý z nich ho používal jiným způsobem. Již dříve jsme hovořili o Josephovi Kosuthovi a jeho slovníkových definicích. Tento umělec od roku 1969 začal spolupracovat se skupinou Art and Language, která byla založena v předcházejícím roce anglickými umělci Terry Atkinsonem, Davidem Bainbridgem, Michalem Baldwinem a Haroldem Hurrellem. Skupina začala vydávat časopis Art-Language, čímž se zviditelnila na mezinárodním poli. Členové skupiny věřili, že pokud se má na uměleckém poli udát zásadní změna, bude muset vzniknout počáteční iniciativa na poli jazyka. Umění by se mělo ztotožnit se čtením a psaním.³⁴ Toto mínění například vyjadřuje jejich dílo *Index 01* [3], které bylo vystaveno v Kasselu na páté výstavě Documenta v roce 1972. Zde skupina vystavila osm plechových kartoték, v nichž byly uloženy texty zveřejněné v časopise Art-Language a jiné texty členů skupiny, které měly být čteny *in situ*. Každý text byl označen indexovým číslem. Texty byly čteny a porovnávány mezi sebou. Výsledky těchto porovnání pak byly vyvěšené na zdi.³⁵ Skupina Art and Language rušila hranice mezi uměním a uměleckou kritikou. Je-li umění sebekritické, pak částečně plní funkci i uměleckých kritiků. Umělec přestává být řemeslníkem a stává se převážně intelektuálem.

Jiný přístup k jazyku zaujal Lawrence Weiner. Tento Američan publikoval v časopise Arts Magazine v dubnu 1970 několik vět o umělci a o díle, které dobře vystihují jeho vlastní tvorbu. „1. Umělec může své dílo vytvořit sám. 2. Dílo může být vytvořeno někým jiným. 3. Dílo nemusí být vůbec realizováno.“³⁶ Weiner ve svých požadavcích navázal na Sol LeWitta. Jeho díla někdy pracují jako polotovary, které si návštěvník musí sám ve své fantazii dotvořit. Pro Weinerja, stejně jako pro již výše uvedené konceptualisty, není důležitý hmotný výsledek,

³² Štěpán Grygar, *Konceptuální umění a fotografie*, AMU, 2004, 85.

³³ Anne Rorimer, in *New Art*, (pozn. 9), 34.

³⁴ Charles Harrison a Paul Wood, *Modernity and Modernism Reconsidered*, in: Harrison Charles/ Wood Paul (ed.) : *Modernism in Dispute. Art since the Forties*, Yale University Press, 1993, 207.

³⁵ Pro popis díla: Charles Harrison a Paul Wood, (pozn. 34), 207-208.

³⁶ Lawrence Weiner, in: *Minimal and Earth and Concept Art*, , (pozn. 14), sv. 2, 572.

ale myšlenka. Umělec sám tvrdí, že „materiály jsou jen podkladem, jenže smysl jejich existence sahá nad ně, k něčemu jinému a toto jiné je právě umění.“³⁷

V roce 1968 Weiner začíná tvořit *Statements* (myšleno jako oznamovací věty). Tyto věty mohou vyjadřovat různé věci. Mohou popisovat určitou akci nebo jen popisovat nějaké vlastnosti. Věty se nacházejí na různých místech včetně zdí výstavních prostorů. Při konfrontaci s dílem *MANY COLORED OBJECTS PLACED SIDE BY SIDE TO FORM A ROW OF MANY COLORED OBJECTS* (Mnoho barevných předmětů seřazených vedle sebe, aby vytvořily řadu mnoha barevných předmětů, 1979) je návštěvník nucen dílo spoluvytvářet. Setká se jen se všeobecnou charakteristikou, ale podrobnosti si může dle libosti doplnit sám. Podnět k tomuto a podobným dílům dal zajisté i velice populární německý filozof Ludwig Wittgenstein. Wittgenstein mezi řečové hry řadí mimo jiné zhotovování předmětu podle nějakého popisu nebo překládání z jedné řeči do druhé.³⁸ *TRANSLATION FROM ONE LANGUAGE TO ANOTHER* (Překládání z jedné řeči do druhé, 1969) je ostatně také jedno z Weinerových děl. Wittgenstein dále tvrdí, že představit si určitou řeč znamená představit si určitou životní formu.³⁹ V procesu propojování života s uměním může být i jednou z životních forem forma umělecká. Tedy řeč a tím i jazyk jsou právoplatnou formou umění. Lawrence Weiner používá jazyk namísto sochařského materiálu a to často s velkým vtípem. Stal se skalním umělcem konceptuálního umění, který stále zkoumá možnosti jazyka a jeho využití v umění i v období, kdy umělecké pole začaly ovládat jiné zájmy. Jak říká kritik Bruce Hainley, Weinerova tvorba nám umožňuje zamyslet se nad tím, jak jazyk pracuje či nepracuje, co „znamená“ nebo „neznamená“ a při té příležitosti se stává úvahou a dramatisací toho, co „znamená“ nebo „neznamená“ samotné umění.⁴⁰

Také Bruce Nauman je americký umělec, který ve své tvorbě do značné míry pracuje se slovy. Nauman však jazyk používá jiným způsobem než předchozí umělec. Zaměřuje se na význam slov, na jejich mnohoznačnost, ale též na způsob, jakým se význam mění při záměně případně přidáním nebo ubráním písmen (například *RAW/WAR*, 1970). Slova jsou u Naumana

³⁷ Lawrence Weiner v rozhovoru s Arthurem Rosem, in: *Minimal and Earth and Concept Art*, (pozn. 13), sv. 2, 574.

³⁸ Ludwig Wittgenstein, *Filozofická zkoumání*, Filozofický ústav AVČR, 1993, (originál vyšel v roce 1953), odst. 23.

³⁹ Ibidem, odst. 19.

⁴⁰ Bruce Hainley, Lawrence Weiner. (Regent Projects), in: *Artforum*, říjen 1999, 151- 152, http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_2_38/ai_57475803/?tag=content;coll, vyhledáno 1. 10. 2003.

námětem a získávají různou podobu. Občas mohou být trojrozměrná, jako je tomu u díla *Eating My Words* (1966-67). Zde je na fotografii zachycen umělec, jak sedí u stolu a potírá džemem slova vykrojená z chleba, která vzápětí sní.⁴¹ Jde o znázornění slovní hříčky „eating my words,“ která nejenže znamená „jím svá slova,“ ale i „beru svá slova zpět“, což je znázorněno na fotografii, na níž umělec svá slova doslova konzumuje. Naumanova díla tohoto druhu tvoří jakousi novou obdobu Brueghelových přísloví.

Bruce Nauman ve své tvorbě používá mnoho rozdílných výrazových prostředků. Od roku 1967 používá neony. Tyto neonové nápisy samozřejmě nepostrádají vtip, jak tomu nasvědčuje například neonová spirála sdělující, že „*Pravý umělec pomáhá světu odhalováním mystických pravd.*“ V hravé formě vyjadřuje skepsi vůči různým úlohám, které má umělec tradičně plnit. Petre Schjeldahl v stati *Jen propojit: Bruce Nauman o umění a umělcích* přirovnává Bruce Naumana k Marcelu Duchampovi a Jasperu Johnsovi, když praví, že všichni tři vyjadřují „radikální skepsi vůči předpokladům umělecké zkušenosti, a dokonce zkušenosti obecně.“⁴² Dále dle Schjeldahla spočívá jejich integrita v „pravdivém pozorování ‘selhání komunikace’, která je zabudovaná do každého jazyka, do každého stylu.“⁴³

Tato příbuznost s různými přírodovědeckými a filozofickými disciplínami je však jen povrchní. Rozdíl mezi vědou a uměním vidí např. Carl Andre v tom, že věda tvoří a porovnává, zatímco umění vytváří podmínky, které ne zcela existují.⁴⁴ To ostatně potvrzuje i Sol LeWitt, který říká, že konceptuální umění nemá příliš společného s matematikou, filozofií nebo jinou duševní disciplínou.⁴⁵ Umělci se nechávají těmito disciplínami inspirovat a převádějí určité myšlenky nebo poznatky, kterými se zabírají, do své umělecké činnosti.

1.3 Fotografie

Podívejme se nyní na různé způsoby využití fotografie v rámci konceptuálního umění u Johna

⁴¹ Dílo popisuje Anne Rorimer in: *New Art*, (pozn. 9), 34.

⁴² Petre Schjeldahl, *Jen propojit: Bruce Nauman o umění a umělcích*, in: *Před obrazem*, Tomáš Pospiszil (ed.), OSVU 1998, 116.

⁴³ *Ibidem*, 116.

⁴⁴ Carl Andre na Sympóziu organizovaném Seth Siegaloubem v Bradford Junior College, Massachusetts od 4. února do 2. března, 1968, in: Lucy Lippard, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object 1966 – 1972*, (pozn. 19), 40.

⁴⁵ Sol LeWitt, *Paragraphs on Conceptual Art*, *ArtForum*, léto 1967, in: Lucy Lippard, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object 1966 – 1972*, (pozn. 19), 28.

Baldessariho a manželů Becherových. Ještě dříve než se John Baldessari zaměřil přímo na fotografii, snažil se ze svých pláten odstranit tvůrčí stopy. Umělec posílal svá plátna, která byla již dříve natřena základní barvou jinou osobou, jinému umělci, který na plátna přepsal věty předložené samotným Baldessarim.⁴⁶ Tak vzniklo i dílo s nápisem *EVERYTHING IS PURGED FROM THIS PAINTING BUT ART, NO IDEAS HAVE ENTERED THIS WORK* (Vše kromě umění je z tohoto obrazu odstraněno. V tomto díle se neuplatnily žádné myšlenky, 1966-68, [4]). Baldessari zde radikálně omezil svoji účast na procesu tvorby uměleckého díla, ale to stále nebylo dostačující a tak se umělec obrací k fotografii.

Již Walter Benjamin ve své stati *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti* poznamenává, že fotografie „v procesu obrazové reprodukce zbavila tvůrcovu ruku nejdůležitějších uměleckých povinností, které nyní připadly pouze oku.“⁴⁷ V určitém druhu fotografie (tam, kde není zobrazen člověk) také dle Benjamina převažuje poprvé hodnota vystavovací nad hodnotou kultovní.⁴⁸ Důležitou se tedy stává samotná existence díla, které se staví do pozice „čistého umění.“ Fotografie umožnila Baldessarimu oprostít se od tvůrčích zásahů týkajících se exekuce, kompozice a dalších prvků. Fotografii začal však používat i pro její dokumentární funkci. Například v díle *Throwing Balls in the Air to Get a Straight Line (Best of 36 Tries)* (Vyhazování balónků do vzduchu za účelem vytvořit přímou čáru /nejlepší z 36 pokusů/) z roku 1972-73 fotografie dokumentuje vyhazování čtyř míčků.⁴⁹ Zajisté zde najdeme podobu s akčním uměním, ale na rozdíl od různých akcí, Baldessari neklade důraz na proces nebo prožitek, ale význam spočívá v umělcově myšlence toto uskutečnit a výsledné dílo je sérií fotografií, které zobrazují tyto pokusy. Umělec tak přímo neovlivňuje formální či materiální výsledek tvorby.

Trochu jiným způsobem zacházejí s fotografií manželé Bernd a Hilla Becherovi. Tito němečtí umělci se přes čtyřicet let zabývali fotografováním téměř výlučně industriálních budov a různých struktur. Zatímco Baldessari vystavuje fotografie svých zhmotněných myšlenek či nápadů, manželé Becherovi pracují s již existujícím objektem. Vybraná místa nepřetvářejí, ale dokumentují a jejich hlavním uměleckým zásahem je výběr objektu a

⁴⁶ Proces popisuje Anne Rorimer, in *New Art*, (pozn. 9), 33.

⁴⁷ Walter Benjamin, *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*, in: *Dílo a jeho zdroj*, Praha 1979, originál vyšel poprvé v roce 1936, 18.

⁴⁸ *Ibidem*, 24.

⁴⁹ Dílo popisuje Anne Rorimer, in: *New Art*, (pozn. 9), 33.

formátu. Jejich zájem o fotografii je hlubší než u Baldessariho a jiných konceptuálních umělců, kteří toto médium využívali okrajově a často pro dokumentární potřeby. Bernd Becher studoval původně malířství, ale Hilla Becherová byla spjata s fotografií již od počátků své umělecké tvorby. Po jejich seznámení se obě polohy jejich tvorby spojily a vznikla unikátní spolupráce.

Becherovi fotili různé industriální objekty, kterým často hrozil zánik nebo přímo demolice, a vytvářeli série, jež vystavovali po devíti „kusech“. Fotografie později nabyly ustálený horizontální formát a jednotnou velikost. Jsou zde však tři různé varianty seskupení: podobné pohledy na podobné objekty [5], podobné pohledy na různé objekty nebo různé pohledy na jeden objekt. Při dokumentování například továren těžkého průmyslu obsahuje série různé pohledy na toto místo. Naopak například při dokumentování vysokých pecí, obsahuje série stejné pohledy na různé druhy těchto pecí. Becherovi hovořili o tom, že vytvářejí typografie.⁵⁰ Vystavení podobných záběrů více objektů pomáhá divákovi nalézat různé odlišnosti v jednotlivých objektech, kterých by si jinak nepovšimnul. To není samozřejmě v umění nové, podobný efekt mají například i Monetovy série Remešské katedrály, ale je to rys, který je pro konceptuální umění celkem typický.

Dalším rysem práce manželů Becherových byla snaha o objektivnost. Dokumentováním těchto objektů nám nesvěřují, jaký k nim mají vztah. Jediné, co divák může s jistotou konstatovat je, že umělce tyto objekty zajímají. Fotografie nevyjadřují sentimentální lítost nad mizejícími industriálními objekty, ale ani rozhořčení nad tím, jak průmysl mění tvář krajiny.

Až do smrti Bernda v roce 2007 manželé Becherovi doplňovali svůj archiv o nové série. Jejich celoživotní úsilí bylo zaměřeno na podání důkazů o tom, že existuje forma architektury, která je v podstatě tvořena prostředky, jež nemají nic společného s designem, ale ani se samotnou architekturou.⁵¹ Jejich tvorba za ta léta nabyla nový praktický cíl, ale ten je vlastně vedlejším produktem jejich dlouholeté práce. Tím se dle Štěpána Grygara vyhýbá

⁵⁰ Širší popis tvorby manželů Becherových je obsažen v článku od Ulf Erdmann Zeigler, *The Becher's Industrial Lexicon*, in: *Art in America*, červen 2002, 92-101, 140-141, 143, <http://www.americansuburbx.com/2009/01/theory-interview-with-bernd-and-hilla.html>, vyhledáno, 12.9. 2009.

⁵¹ Ibidem.

pravidlům tehdejší „umělecké“ fotografie, která stále ještě kladla důraz na individualitu a subjektivní pohled autora.⁵²

1.4 Společenská kritika

Přestože tvorba výše uvedených umělců se značně liší, mají společnou snahu odstranit ze svých děl expresivní znaky, které by vypovídaly o umělcových subjektivních pocitech nebo stavech. K tomu používají fotografii, jazyk, ale i jiné technické prostředky. Fotografie a jazyk používají jiní umělci k společenské kritice. Tento posun nastává v 70. letech a je obrazem doby. Lucy Lippardová nahlíží na část konceptuálního umění jako na produkt a současně spolucestovatele s politickým kvasem doby, a to i přesto, že duch doby přišel do světa umění se zpožděním.⁵³

Část tvorby s politickým podtextem lze také označit za konceptuální umění, jelikož rozšiřuje pojem umění v konceptuální rovině. Opět není důležitý nějaký hmotný výsledek tvůrčí práce, ale myšlenka. Charles Harrison a Paul Wood tvrdí, že idea tohoto díla je ideou něčeho takového jako uměleckého díla.⁵⁴

Jedním z umělců, kteří se zabývají sociální kritikou a analýzou, je Victor Burgin. Anglický umělec vychází z předpokladu, že žijeme ve světě zobrazení, v němž jsou naše společnost, naše životy i životy jiných lidí přepracovány a vráceny nám v řadě systémů zobrazení. Úkolem kritického umělce je zastavit tento tok zobrazení, zhodnotit jej, označit a odhalit jeho mechanismy.⁵⁵ Burgin si za svou oblast zkoumání vybral reklamní zobrazení. V díle *What does possession mean to you?* (Co vám říká vlastnictví? 1974, [6]) vylepil umělec 500 kopií plakátové fotografie v centru Newcastlu. Fotografie zachycuje mladý pár v objetí, jaký bychom našli v nějakém módním časopise. Nad zobrazením je nápis *What does possession mean to you?* a pod ním se nachází statistický údaj, který říká „7% naší populace vlastní 84% našeho bohatství“. Zobrazení a statistický údaj vypovídají o dvojitě významu slova vlastnictví. Victor Burgin v této práci připravil půdu pro tvorbu osmdesátých let, jakou

⁵² Štěpán Grygar, *Konceptuální umění a fotografie*, AMU, 2004, 61.

⁵³ Lucy Lippard, *Six Years : The Dematerialization of the Art Object 1966 – 1972*, (pozn. 19), x.

⁵⁴ Charles Harrison a Paul Wood, *Modernity and Modernism Reconsidered*, in: *Modernism in Dispute. Art since the Forties*, (pozn. 34), 200.

⁵⁵ *Ibidem*, 221.

například představovala tvorba Barbary Krugerové, Jenny Holzerové nebo skupiny Guerrilla Girls.

Společenskou kritikou se též zabývá německý umělec Hans Haacke. Jeho kritika se však obrací na muzea a galerie a na hospodářsko-politické síly, které ovlivňují chod těchto institucí. V roce 1971 měl Haacke vystavit v Guggenheimově muzeu v New Yorku *Real-Time Social Systems* [7]. Dílo se skládalo z realitních map Manhattanu, kde byly označeny majetky vlastněné realitními kanceláři a rodinami. Mapy byly doplněné fotografiemi fasád nemovitostí s dokumentací, která také obsahovala finanční informace a detaily ohledně jejich vlastnictví. Tyto materiály Haacke seřadil a vystavil v řadách podél galerijních zdí. Z takto seřazených dokumentů vyšlo na povrch, že zhruba sedmdesát společností vlastní velkou část Lower Eastsidu a Haarlemu. Tyto společnosti si často navzájem prodávaly a kupovaly pozemky, aby tak zvýšily své zisky a snížily daně. Největší podíl vlastnil pan Shapolsky. Pan Shapolsky byl již u úřadů známý jako člověk, který zneužívá nedostatek prostorů pro bydlení a který podplácí stavební inspektory a bere úplatky od chudých nájemníků.⁵⁶ Guggenheimovo muzeum výstavu před zahájením zrušilo a kurátora Edwarda Frye propustilo. Dílo mapující Manhattan mohlo totiž ohrozit i sponzory muzea. Jako oficiální důvod bylo uvedeno, že představenstvo muzea vyznává postoj, že má odmítat aktivní účast na prosazování sociálních a politických cílů. Dále bylo uvedeno, že muzeum nic nenamítá proti abstraktnímu umění, jež by bylo typické pro program, který je přijatelný pro umělecká muzea.⁵⁷

Zatímco u mnoha umělců tato cenzura vyvolala vlnu nevole, Haackovo dílo obnovilo další diskusi ohledně umění a jeho významu či funkci. Různé názory na toto téma se objevují i mezi umělci. Například Lawrence Weiner v rozhovoru před několika roky uvedl, že Haacka nepovažuje za radikálního umělce. Je sice dobrý v tom, co dělá, ale nemá to nic společného s uměním. Haacke si zkrátka jen „stěžuje“, avšak pravé umění mění základní struktury a náš pohled na svět.⁵⁸ Podobné názory nesdílí například kritik Leo Steinberg. Ten tvrdí, že Haackovo dílo patří mezi nekonformní tradici, která zavádí umění na místa, kde ještě nikdy nebylo. Buď dílu odepřeme status umění, nebo musíme opět přehodnotit jeho definici a

⁵⁶ Dílo podrobně popisuje Francis Frascina: *The Politics of Representation*, in: *Modernism in Dispute. Art since the Forties*, (pozn. 34), 121-123.

⁵⁷ *Ibidem*, 122-123.

⁵⁸ Lawrence Weiner: Interview, in: *Bulletin Stedelijk Museum Amsterdam*, 3/2002, Amsterdam, 7-10.

dřívější hranice umění. Dle Steinberga jde o umění, protože Haackova tvorba se navzdory všem odlišnostem drží umělecké tradice.⁵⁹

Hans Haacke ve své tvorbě pokračuje v odhalování různých strategií, které obchodní společnosti používají k vylepšení svého veřejného profilu. Jedním z prostředků pro dosažení zviditelnění jsou umělecké instituce. Umělec sleduje, jak se tyto instituce, které jsou vybudovány a podporovány daňovými poplatníky, mění v prostředek PR, jenž nemá s posláním muzea mnoho společného.⁶⁰ V roce 1985 představil dílo *MetroMobilitan*, kde pomocí třech praporů a fotografické dekorace na zdi upozorňuje na spojení muzea, v němž vystavuje (Metropolitní muzeum v New Yorku), se společností Mobil. Prapory, které připomínají poutače na různé výstavy zavěšené na římse muzea, jsou tematicky spjaté se společností Mobil. Prostřední prapor je poutač na výstavu Nigerského umění, která je Mobilem sponzorovaná. Druhé dva prapory obsahují výroky od vedení podniku odvracející kritiku své společnosti (jejich sesterská společnost v Jižní Africe dodává tamní policii a armádě zhruba 20% pohonných hmot). Tyto propagační slogany spolu s obhajobou společnosti konfrontuje s fotografiemi z pohřebního průvodu na počest černých obětí policie. Celému výjevu vévodí destička s heslem Metropolitanu „*The Business Behind Art Knows the Art of Good Business*“⁶¹, jímž se snaží muzeum oslovit své sponzory. Haacke se nás snaží upozornit na skryté síly, které hýbou muzeem, přestože si muzeum snaží zachovat apolitickou tvář. Kritik Brian Wallis shrnuje společné zájmy muzeí a velkých obchodních společností pod pojmem „*liberal humanism*“. Liberální humanismus dle Wallise zdůrazňuje význam jedinečného jednotlivce, zastává názor na abstraktní pojetí svobody a demokracie, dává přednost čisté estetice, která je oddělena od politiky. Kromě toho, že muzea a obchodní společnosti zastávají názory liberálního humanismu, mají si vzájemně co nabídnout – propagaci a záštitu.⁶² Umělecké instituce tedy nejsou vůbec tak nezávislé, jak se tváří.

Nejenže tvorba Hanse Haacka odhaluje síly, které působí na muzea a určují jejich chod a vnitřní politiku, ale která i působí na umění samotné. Haacke nás nutí opětovně rozšířit hranice umění. V tom má mnoho společného s Josephem Beuysem, ale Haackova díla

⁵⁹ Leo Steinberg: Some of Hans Haacke's Works Considered as Fine Art, in: *Hans Haacke: Unfinished Business*, New York: The New Museum of Contemporary Art, 1986, 12.

⁶⁰ Hans Haacke: *Viewing Matters*, Düsseldorf: Richter, 1999, s. 25.

⁶¹ Dílo je podrobněji zdokumentováno in: Leo Steinberg: Some of Hans Haacke's Works Considered as Fine Art, in: *Hans Haacke: Unfinished Business*, (pozn. 59), 17.

⁶² Brian Wallis: Institutions Trust Institutions, in: *Hans Haacke: Unfinished Business*, (pozn. 59), 52-53.

zůstávají silně provázána s uměleckými institucemi, které sice kritizuje, avšak užívá jejich autority k prohlášení svých děl za umění.

1.5 Kontext

V konceptuálním umění se s kritikou muzea a galerií setkáváme kromě Hanse Haacka ještě u celé řady umělců. Ti však neodhalují různé politicko-hospodářské síly, které v uměleckých institucích působí, ale zajímají se o přímý vztah instituce a díla, respektive o autonomii díla. Je umělecké dílo na muzeu závislé? Může fungovat i mimo galerijní kontext? Podobné otázky si umělci intenzivně kladli od konce šedesátých let.

Američan Dan Graham se již v roce 1966 zabýval problémem autonomie uměleckého díla. V zimě 1966-67 zaslal do časopisu Arts dílo v podobě článku „Homes for America“ [8] Článek obsahoval seznam 24 jmen, kterými stavitelé označují skupiny řadových domů. Spolu s fotodokumentací následuje popis historie masově vyráběných domů od poválečného období, dále popisy toho, co určuje formální rysy těchto kolon, a nakonec umělec dospěje k závěru, že jsou k ničemu a že jsou vyrobeny na jedno použití.⁶³ Takový článek si lze stěží představit v časopise o umění. Graham jím překračuje dříve vymezené hranice umění. Umělec poukazuje na to, že umění vytváří umělecký kontext. Pokud je dílo uvedené v uměleckém kontextu, pak se nazývá uměním. Kritik Thomas Crow vidí prameny tohoto rysu Grahamovy tvorby v minimálním umění, jehož radikálním důsledkem může být zásada, že umění může být tvořeno z čehokoliv a umístěno kdekoliv v identifikovatelném uměleckém kontextu.⁶⁴

Francouzský umělec Daniel Buren se také zabýval uměleckým dílem a jeho kontextem. Všiml si, že většina děl je umístěna ve výstavních síních, aniž by byla pro ně určena, nebo aniž by výstavní prostory byly pro umělecké dílo vhodné. Daniel Buren se tedy zaměřil na tvorbu, která by zdůrazňovala kontext uměleckého díla. V roce 1965 začal používat pruhovaný bavlněný materiál, který se časem proměnil v jiné materiály, ale proužek zůstal. Buren pracuje s vertikálními pruhy, protože jak sám tvrdí, člověk je vertikální zvíře a dílo má oslovit právě člověka.⁶⁵ Tyto pruhy mají standardní šířku 8,7 cm a vždy se střídá

⁶³ Popis a rozbor díla v publikaci Thomas Crow: *Rise of the Sixties*, New York: Harry N. Abrams's Inc., 1996, 154- 155.

⁶⁴ *Ibidem*, 156.

⁶⁵ Daniel Buren: Sign and Context. An Art and Design Interview, in: *New Art*, (pozn. 9), 207.

jeden bílý pruh s pruhem barevným. Jednoduchý vzor má za úkol oprostít dílo od všeho nepodstatného a zaměřit návštěvníkovu pozornost na to, co je důležité. Umělec je však proti umění typu Lawrence Weinera nebo Kosutha. Daniel Buren tvrdí, že pokud vystavíme koncept namísto nějakého předmětu, tak to nic neřeší, jelikož se nezbavíme předmětu, ale pouze ho zaměníme za mentální předmět.⁶⁶ Dále se domnívá, že umění je forma, kterou na sebe bere. Umění vsutku není nikdy nic víc než neustále to samé v novém převleku.⁶⁷ Podobný názor sdílela již dříve zmíněná skupina Art and Language. Opět se vracíme k tomu, že podle konceptuálních umělců umění nespočívá ve výsledném artefaktu, ale naopak to, co prezentují (ať už to jsou objekty, slova nebo fotografie), působí jako prostředník nebo vodítko k „umění.“

V roce 1970 v *Studio International* [9] přenechal kritik Michel Claura svých osm stránek v katalogu Burenovi. Buren je nechal natřít žlutobílými pruhy. V roce 1968 v rámci *Projectu 68* Buren vymaloval obvodové zdi výstavního prostoru svými pruhy [10]. Pro návštěvníka to musel být šok, když vešel do místnosti a tam uviděl „pouze“ pruhované zdi, u kterých si nemohl být jistý, jestli nepatří k stálé výzdobě dané galerie.⁶⁸ Buren zde neprezentuje své pruhy na různých materiálech, které by přetvářely galerijní prostory, jako autonomní díla. Tento „vzor“ nás nutí obracet pozornost k místu, ve kterém ho konfrontujeme a jež často ani nevnímáme. Francouzský umělec tím však také aktivuje otázku časovosti děl, tedy vztah času k existenci děl. Pruhované zdi mají trvání jen do doby další výstavy. Autor říká, že ho zajímá přiměřenost vztahu doby trvání vzniku díla a doby jeho materiální existence. U děl, kde se objevuje velká nerovnováha mezi časem produkce a časem trvání, vznikne diskurz právě o této nerovnováze.⁶⁹

Rozšiřováním kontextu umění se Daniel Buren také zabýval v díle *140 Stations du Métro Parisien* (1968). Umělec nalepil pruhované obdélníky do horních pravých rohů billboardů 140 stanic metra.⁷⁰ Zde se otevírá otázka kontextu, jelikož dílo je rozmístěno na místech, kde bychom stěží hledali umění, ale také je zde dominantní otázka časovosti. Dílo

⁶⁶ Daniel Buren: Beware, katalog k výstavě Konceptuálního umění, 1969 in: *Art in Theory: 1900 – 1990, An Anthology of Changing Ideas* Charles Harrison/ Paul Wood (ed.), Blackwell Publishers Inc., 1992, vydání 2001, 851.

⁶⁷ Daniel Buren, Beware, (pozn. 56). 853.

⁶⁸ Díla rozebírá Charles Harrison a Paul Wood: Modernity and Modernism Reconsidered, in: *Modernism in Dispute. Art since the Forties*, (pozn. 34), 201-202.

⁶⁹ Daniel Buren, in: *New Art*, (pozn. 9), 208.

⁷⁰ Anne Rorimer, in: *New Art*, (pozn. 9), 37.

vidíme v různých intervalech, podle toho, jak používáme metro. Dalším rysem *140 Stations du Métro Parisien* je přímá konfrontace umění s reklamou. Buren využíval billboardy, protože mu připomínají velké rámované obrazy a reklamní inzerce se tedy staví na pozici umění. Autor se však domnívá, že jeho tvorba ruší reklamy, vedle kterých je umístěná, protože jeho dílo nevyovídá nic o autorovi, o jeho úmyslech a je tedy pravým opakem reklamy.⁷¹ V tom se zásadně odlišuje od tvorby Victora Burgina.

Přestože Daniel Buren prozatím již desítky let používá „materiál“ formálně velmi omezený, je jeho tvorba velice rozmanitá. Svými pruhy a různými možnostmi jejich umístění otevírá rozsáhlou diskusi ohledně vztahu díla k prostředí, v němž je umístěné. Dále zkoumá závislost uměleckého díla na umělecké instituci. Je možné, aby tvorba existovala bez kontextu umělecké instituce, nebo je to právě ta instituce, která spolu s umělcem dílo „povyšuje“ na umění?

Vztahem mezi dílem a muzeem se též zabýval Belgičan Marcel Broodthaers. Broodthaers zkoumal ještě hlouběji vztah díla a muzea a tím též podmíněný posun významu některých vystavovaných uměleckých děl. Během let 1968 až 1972 umělec realizoval velký projekt pod názvem *Musée d'Art Moderne, Département Des Aigles* (Muzeum moderního umění. Oddělení orlů, [11]). V tomto náročném díle Broodthaers převzal roli kurátora a shromáždil různé předměty s orlí tematikou. Umělec představil vyčerpávající výstavu různých předmětů, které spojovalo téma orlího znázorňování od dob prehistorických až po současnost. Pro svou výstavu získal 266 předmětů z evropských a amerických muzeí. Mezi umělecká díla a předměty užitého umění zařadil též předměty z běžného života (například cigaretové krabičky). Výsledkem byl dvousvazkový katalog, který předměty řadil abecedně dle měst, odkud pocházejí. Všechny vystavované objekty byly označené cedulkou a nápisem „Toto není umělecké dílo.“⁷² Umělec tak řadí všechny předměty na stejnou úroveň. V jeho muzeu neexistují rozdíly mezi „vysokým“ a „nizkým“ uměním.

Ve svém muzeu Marcel Broodthaers poukazuje na fiktivní kontext, v němž jsou díla umístěna. Muzea berou různé předměty a podle vlastního zájmu je seřadí tak, aby díla nabyla nový význam. Při té příležitosti objekty často ztrácejí svůj původní význam. Co nám tedy sdělují kolekce vystavované v muzeích? Hans Haacke, který v posledních letech tento

⁷¹ Daniel Buren, in: *New Art*, (pozn. 9), 210.

⁷² Popis díla in: Anne Rorimer, in: *New Art*, (pozn. 9), 37.

problém přenesl na galerie, říká, že školy a umělecká hnutí shromážděné ve sbírkách nám mnoho říkají o lidech, kteří tyto sbírky a jejich výstavy vytvářejí.⁷³ To samé se dá říct o muzeích. Muzea a mocenské síly, které je utvářejí, nám určují, jakým způsobem budeme nahlížet na různé objekty, kultury, struktury společnosti a jaký jim budeme přikládat význam. Anne Rorimerová příhodně vystihla, že Broodthaers svou výstavou odhalil mylnou domněnku ohledně Duchampovy *Fontány*. Statut *Fontány* jako uměleckého díla nezajistil umělec, nýbrž autorita umělecké instituce.⁷⁴ Broodthaersova kritika uměleckých institucí a jejich určování, co je či není dobré umění, patří již zcela do postmoderního diskurzu.

Vztah uměleckého díla k umělecké instituci a naopak byl po dlouhou dobu velice aktuální. Zabývalo se jím mnoho umělců (například také Američan Michael Asher) z mnoha úhlů, ale bylo to i téma pro kritiky. Norman Bryson ve své stati *Umění v kontextu* přirovnává problém uměleckého kontextu ke kontextu právnímu. Stejně jako právníci vytvářejí kontext pro svůj případ tím, že určitým způsobem řadí důkazy potřebné pro svou stranu, vytvářejí umělecké instituce kontext pro prezentaci děl, které si samy vybírají.⁷⁵ Bryson dále uvádí „Kontext‘ v němž je dílo umístěno, se ve skutečnosti vytváří mimo dílo, pomocí rétorické operace, která nicméně vyznívá v tom smyslu, že se díváme na dílo jako na takové, jež bylo vytvořeno svými ‚příčinami‘, a nikoli jako na to, co je vytváří“.⁷⁶ Toto ostatně neplatí jen o uměleckém díle zasazeném do kontextu uměleckých institucí, ale též to platí při psaní o umění. I zde si vytváříme nové kontexty pro díla a zároveň je z jiných kontextů vytrháváme. Je důležité si tyto věci uvědomovat, když k dílům přistupujeme, ale většina uměleckých děl je přeci jen na muzeích a galeriích závislá stejným způsobem, jako jsou tyto instituce závislé na umělecké tvorbě. Snahu vymanit se z tohoto vzájemného vlivu mělo zemní a akční umění, avšak aby také toto umění „přežilo“, je závislé na uměleckém světě, který jej dokumentuje a připomíná. Hans Belting hovoří o vynucené alianci mezi dnešním uměním a muzeem, která maří jakoukoliv alternativu muzea.⁷⁷

V této kapitole jsem se snažila narýsovat určité zájmy a formy, kterými se zabývali konceptuální umělci ve Spojených státech a západní Evropě. Je zřejmé, že velký vliv na vznik

⁷³ Hans Haacke: *Viewing Matters*, (pozn. 60), 7.

⁷⁴ Anne Rorimer, in: *New Art*, (pozn. 9), 38.

⁷⁵ Norman Bryson: *Umění v kontextu*, in: *Vizuální Teorie. Současné anglo-americké myšlení o výtvarných dílech*, editor Ladislav Kesner, Praha 1997, 241. Stať původně vyšla v originále v roce 1989.

⁷⁶ *Ibidem*, 245.

⁷⁷ Hans Belting, *Konec dějin umění*, (pozn. 22), 111.

konceptuálního umění v této části světa měl „duch doby“ se svou specifickou společenskou a ekonomickou situací. Je proto překvapivé, že tento druh umění si našel odezvu i v Čechách a v dalších částech světa, kde životní i umělecké podmínky byly v dané době zcela jiné.

2. PŘEDZVĚSTI KONCEPTUÁLNÍHO UMĚNÍ

2.1 Umění v západní Evropě a Spojených státech

Myšlenek a děl, které postupně vedly k příchodu konceptuálního umění na uměleckou scénu, je mnoho. Není možné a není ani účelem této kapitoly, je všechny pojmenovat a určit. Jen padesátá a šedesátá léta dvacátého století by mohla být předmětem samostatné knihy. Nastíním zde pouze několik uměleckých děl a hnutí, která se buď po své formální stránce nebo podobným záměrem, v určitý moment přiblížila konceptuálnímu umění. Bylo by totiž mylné považovat toto umění za naprosto nové a radikální bez historických odkazů, na které by umělci mohli navázat. Už např. symbolisté mínili, že umění je „něco“ víc, než zobrazená plocha na plátně. Je to tedy idea či pocit získaný z realizovaného díla, co se dá považovat za to „pravé“ umění nebo samotný proces tvoření?

Zlom, při kterém nastává postupný přesun od formy ke konceptu a tedy významu díla, vidí Joseph Kosuth (a není sám) v Duchampových *readymades*.⁷⁸ Od nich se odvíjí mnoho dalších pozdějších uměleckých směrů. Obrátila se jimi pozornost od formy k tomu, co se snažíme vyjádřit. Od vzhledu k myšlence. *Readymady*, jak je nazýval Jindřich Chaloupecký, patřily mezi důležité prvky, které uvolnily proud otázek týkajících se samotného umění a posunuly hranice dosavadního chápání umění a artefaktů. Těmito otázkami, i když v posunutě rovině (jak jsme měli možnost pozorovat v předchozí kapitole), se také zabývá konceptuální umění.

Rovněž kubismus má určité prvky společné s konceptuálním uměním. Dle Tonyho Godfreyho pojí kubismus s konceptuálním uměním např. prezentování každodenních výjevů a předmětů, epistemologie, zkoumání zobrazení, uvedení každodenního života do hermetického světa ateliérů.⁷⁹ Kubismus však výše uvedené rysy používal pro jiné cíle než konceptuální umění. Společné znaky jsou spíše formálního než ideového charakteru. Kubisté se přeci jen zabývali převážně zobrazovanou plochou, ale skutečně je pravda, že ve svém syntetickém

⁷⁸ Joseph Kosuth: Art after Philosophy in: Studio International, říjen, listopad, prosinec 1969 in: *Conceptual Art: A Critical Anthology*, Alexander Alberro/Blake Stimson (ed.), Massachusetts Institute of Technology, 1999, vydání 2000, 164.

⁷⁹ Tony Godfrey: *Conceptual Art*, Londýn – Phaidon Press Ltd., 1998, 24.

období vkládali každodenní předměty (ať už to jsou noviny, lístky nebo tapety apod.) do obrazů, a tak vyvolali diskuzi ohledně významu či funkci umění.

Podobně můžeme považovat dada za první vlnu konceptuálního umění. Man Rayovi např. nevadilo dělat duplikáty, jelikož tvrdil, že koncept je důležitější než výroba.⁸⁰ To je však jeden z mála případů a samozřejmě tím předběhl svou dobu. S dada má konceptuální umění do jisté míry společné využívání působení náhody na výslednou podobu prezentovaných uměleckých záměrů. Svou hravostí je však dada bližší skupině *Fluxus* než konceptuálnímu umění.

Za dalšího předchůdce konceptuálního umění by se dala také považovat skupina Cobra. Již v roce 1949 vystavil její člen Dotremont brambory. Zajímavý byl jeho komentář, v němž zdůraznil, že na rozdíl od jiných Duchampových *readymades* jeho brambory zanikají a je třeba je vyměnit. Každý má tedy právo do daného díla zasahovat, aby dílo mohlo být vícekrát nebo po delší dobu vystaveno.⁸¹ Setkáváme se zde již s tendencí upozadit autora, což bylo později pod vlivem Barthesova eseje *Smrt autora* populární koncem šedesátých a v sedmdesátých letech.

Určitý vliv na pozdější vývoj měli zajisté Lettristé, kteří spojovali poezii mimo jiné i s výtvarným uměním. Tato skupina se vracela částečně k tradici dada, jelikož jim vadil směr, kterým se umění ubíralo pod vlivem surrealismu. Pro skupinu je důležitá poezie a věty, slova ba i samotné grafémy. Jak uvedl Jiří Valoch v katalogu *Písmo a obraz*, písmo je pro ně dominující téma výtvarného díla. Písmo je i „předurčeno k tomu, aby bylo hlavním nositelem komunikace mezi lidmi.“⁸² Části své tvorby tedy předjímal konceptuální umění.

Další předzvěstí blížícího se konceptuálního umění bylo dílo Roberta Rauschenberga, který v roce 1953 oslovil Williama de Kooninga a požádal ho o nějakou kresbu s tím, že ji vymaže. Kooning Rauschenbergovi vyhověl a poslal mu kresbu, kterou Rauschenberg vygumoval až za šest týdnů.⁸³ A pak že nejsou konceptuální díla namáhavá! Rauschenberg zde reagoval na častou a leckdy nesmyslnou kritiku (trvajíc dodnes), která hledá kvalitu uměleckého díla v délce času jeho vzniku a v odhadované „námaze“ vynaložené k vytvoření takového díla. Tento umělec též projevil své konceptuální sklony ve vztahu k vznikajícímu

⁸⁰ Tony Godfrey: *Conceptual Art*, Londýn – Phaidon Press Ltd., 1998, 134.

⁸¹ Ibidem, 58.

⁸² Jiří Valoch, *Písmo v Obraze*, katalog k doprovodné výstavě k Brněnskému bienále '92, Brno, 1992, 5.

⁸³ Tony Godfrey: *Conceptual Art*, (pozn. 80), 63.

dílu Iris Clertové. Ta pro svoji výstavu v roce 1960 požádala 41 umělců, aby vytvořili její portrét. Robert Rauschenberg na to odpověděl následujícím telegramem: „*Toto je portrét Iris Clertové, pokud říkám, že to tak je.*“⁸⁴ Zde opět otevřel otázku určení uměleckého díla. Je dílo považováno za umělecké, když se tak rozhodne autor, nebo jej vytváří umělecký kontext, či dokonce sekundární prezentace publiku?

Rauschenberga zařadil Štěpán Grygar i mezi konceptuální fotografy. Již v roce 1952 Rauschenberg vytvořil sérii fotografií malíře Cy Twomblyho, v nichž vykazuje hlavní znaky analytické fáze konceptuální fotografie: zachycení časového průběhu, konkrétního místa a situace.⁸⁵

Autorem, který není spojován s konceptuálním uměním, ale jehož dílo do určité míry ohlašovalo blížící se vlnu tohoto umění, je Ed Kienholz. V roce 1963 vytvořil „*concept tableaux*“, jež uváděly instruktáž k dílu, které si mohl zájemce objednat. Zájemce si mohl zakoupit koncept, pak si nechat udělat kresbu a případně si objednat hotové dílo. Důvod pro tento postup byl však nedostatek financí, který zabraňoval vytvoření díla předem.⁸⁶ I tak je zde patrný důraz na koncept spíše než na realizaci.

Tony Godfrey zmiňuje skupinu *Fluxus* a minimální umění jako přímé předchůdce konceptuálního umění.⁸⁷ O minimálním umění jsme hovořili již v úvodní kapitole. Jednu z hlavních zásluh skupiny Fluxus můžeme hledat v otevření diskuze na téma, co může být umění.⁸⁸ Fluxus a minimální umění se částečně časově s konceptuálním uměním prolínají a můžeme hovořit o bezprostředním ovlivňování. Patří sem samozřejmě i landartové umění, jehož dokumentace v podobě fotografií se často řadí mezi konceptuální díla. U akčního umění je situace trochu jiná, hlavně tam, kde je kladen velký důraz na individuální nebo skupinový prožitek. Určitý druh akční tvorby lze však bez problému považovat za konceptuální, jak uvidíme později.

Svědectví o prolínání jednotlivých hnutí, ale i disciplín, přináší dílo Roberta Morrisa, který je spojován jak s minimálním uměním, tak s akčním a konceptuálním uměním a u některých děl je zřejmé i souznění s *Arte Povera*. V roce 1962 vzniklo dílo *Card File*, které

⁸⁴ Tony Godfrey: *Conceptual Art*, (pozn. 80), 72 - 73.

⁸⁵ Štěpán Grygar: *Konceptuální umění a fotografie*, AMU, 2004, s. 15.

⁸⁶ Tony Godfrey, *Conceptual Art*, (pozn. 80), 92.

⁸⁷ *Ibidem*, 100.

⁸⁸ *Ibidem*, 106.

již lze považovat za konceptuální. Morris zde použil kartotéku užívanou v knihovnách, v níž každá plastická kartička obsahovala jednotlivé abstraktní operace, které byly užity pro její výrobu. Dílo se tedy dle Godfreyho vztahuje k sobě samému, je tautologické a má reflexivní charakter.⁸⁹ Rok předtím vytvořil Morris „*Box with the Sound of Its Own Making*“ Tato dřevěná krabice vydávala zvuky, které vznikaly při její výrobě. Je to dílo opět sebe-reflexivní, vypovídající o sobě samém.

O prolínání jednotlivých uměleckých hnutí dále svědčí výstava pořádaná Germanem Celantem v Turíně v červnu 1970, kde spojil konceptuální umění spolu s Arte Povera a land artem. Toto je znak spíše evropského chápání konceptuálního umění, kde nebyly tak přísně vymezené hranice jednotlivých druhů umění.⁹⁰ Prolínání uměleckých směrů a naopak snaha je přísně oddělovat je i jeden ze základních rozdílů mezi americkým a evropským uměním. Zajisté to má i původ ve snaze Spojených států vymanit se po druhé světové válce z evropského vlivu a prosadit čistě „americké umění“. Evropa se snažila vyrovnat s vlastní uměleckou historií, ale spíše než naprosto nové umění chtěla najít nové vyjadřovací prostředky vhodné pro danou dobu.

2.2 Umění v Čechách a na Moravě

Hledat návaznost českého konceptuálního umění na předchozí zdejší i světové umění je poněkud složitější. Příčinou byla do značné míry snaha potlačit vývoj moderního umění komunistickým režimem. Dále snaha režimu přetrhat vazby nejen se západním uměním, ale také s historií českého avantgardního i moderního umění. Tato izolace od okolního světa, ale zároveň i v rámci našeho území, měla za následek, že umělecké dění mimo oficiální scénu nebylo často důkladně zdokumentováno a uchováno pro následující generace.

Další (spíše technickou) překážkou pro komplexní pochopení této doby je zatím stále ještě nedostatek odborné literatury, která by se souvisle tímto obdobím zabývala. I když v posledních letech se situace značně zlepšila a celkem rychle vycházejí nové publikace týkající se té či oné skupiny nebo umělce, nezbyvá než sbírat kusé informace z rozličných zdrojů a katalogů a snažit se tyto informace třídit. Bohužel při této práci se dá těžko spoléhat

⁸⁹ Tony Godfrey: *Conceptual Art*, (pozn. 80). 108.

⁹⁰ *Ibidem*, 209.

na oficiální dobová periodika, jejichž úroveň a výpověď o skutečném dění na naší umělecké scéně značně kolísá (samozřejmě, že existuje i řada vynikajících statí a publikací). Bohužel nejsou často ani dostupné katalogy ze zahraničních výstav, na kterých byli naši umělci zastoupeni.

Koncem století devatenáctého a začátkem dvacátého století (respektive již dříve) se čeští umělci převážně orientovali na Francii. Tato země, která v té době byla vskutku centrem západního umění, nám zprostředkovávala kontakt se světovým uměleckým děním. Mnozí umělci tam jezdili na studijní pobyty, mnozí tam i žili. Nově získané podněty byly vstřebány, avšak pod vlivem domácího prostředí vznikla nakonec díla s poněkud odlišným, lokálním charakterem. Nejednalo se o díla, která bychom mohli nazvat kosmopolitními (je však otázkou, zda zcela kosmopolitní umění vůbec existuje). Pokud je něco charakteristické pro české umění, tak je to jistý druh poetiky, který je vázaný na všednost a předmětnost (to platí pro umění kubistické, prvorepublikové a projevuje se to nadále, ať už ve vizuálním umění, fotografii nebo filmu).

Nalézat přímé odkazy neboli předzvěsti konceptuálního umění na našem území do druhé světové války není jednoduché. Pokud se tak stává, je to většinou pod vlivem světového umění a tam do jisté míry platí to, co bylo řečeno v této kapitole již dříve. To se vztahuje např. na kubistickou koláž Otto Gutfreunda z období let 1913-1914, kde najdeme reference na všední dny ve formě francouzského denního tisku (ve Francii koneckonců v tomto období umělec pobýval). Také poetika skupiny Devětsil a poetismu se obracela k inspiraci z běžného života a v obrazových básních např. Karla Teiga vidíme snahu hledat „umění“ mimo již etablovaný umělecký svět. Spíše však než o zahájení dialogu o umění, šlo u této meziválečné generaci o celkový utopistický pohled na budoucí společnost. Česká avantgarda sice používala formální revoluční prvky, ale více než o umění samotné měla mnohdy zájem o změnu společnosti. Změny prezentované v umění působily částečně jako ideová propaganda. O to zajímavější je vývoj poválečný nebo přesněji vývoj na konci let padesátých a šedesátých, kdy umělci měli za sebou prožitou uměleckou izolaci a cítili dopad těchto utopistických vizí.

Zajisté jedna z nejvýznamnějších postav, která se objevuje po druhé světové válce na našem území, je Vladimír Boudník. Již v roce 1949 Boudník rozesílá své manifesty *Explosionalismu*, v nichž vybízí spoluobčany k novému vidění (neboli citlivějšímu vnímání

svého okolí). Říká, že každý se může stát umělcem, zbaví-li se „předsudků a netečnosti“⁹¹. Tento postoj připomíná Josefa Beuyse, který také věřil, že každý může být umělcem. Je zde patrný posun ve vnímání umění a role umělce. Umění je chápáno jako něco, co nás obklopuje a pokud se naladíme na správnou „vlnu,“ všude ho kolem sebe uvidíme. Vyžaduje to však naši soustředěnost a pozornost, jelikož se stáváme spolutvůrci. Odpovědnost za dílo přejímá recipient.

Tak tomu bylo hlavně u Boudníkových „akcí“ z roku 1949 až do roku 1957. V tomto období umělec pracoval i na ulici, kde nejprve překresloval to, co vidí na popraskané omítce jednotlivých míst a později pouze rámoval jednotlivá místa, kde viděl vynořující se „obrazy.“ Náhodní občané sami reagovali a doplňovali „obraz“ o své postřehy svojí probuzenou fantazií.⁹² Příbuznost této činnosti s pozdějším konceptuálním uměním chápou v roli diváka jako spolutvůrce a v ponechání interpretace na něm samotném. To také přináší řadu otázek, nad nimiž lidé „z ulice“ diskutovali. Má tato činnost nějaký význam, je nebo není to umění a je výsledek uměleckým dílem (i když třeba ve formě vzniklého obrazu v naší mysli)? Boudníkova činnost však měla i další komponenty, které pro konceptuální umění nejsou podstatné ani žádoucí, což je jistý psychologický aspekt dané věci vztahující se k našemu podvědomí atd. Zde je možnost sledovat příbuznost se surrealismem a akční malbou konce čtyřicátých a během padesátých let.

Vladimír Boudník působí v našich dějinách umění jako solitér. Je to příklad tvořivé a hravé osobnosti. Některé jeho umělecké činy předbíhají svou dobu, podobně jako jeho experimentální grafika. Občas se až zdá, že nepříznivá doba a omezené (extrémní) životní podmínky a prostředky v něm ještě více probudily tvořivého ducha (to je však hrabalovská romantická vize).

Kolem poloviny padesátých let se objevuje neo-dadaistická skupina Klub, později přejmenovaná na skupinu Šmidrů. V této skupině kromě výtvarníků Jana Koblasy, Bedřicha Dlouhého, Karla Nepraše či Jaroslava Vožniaka také působili hudebníci Jan Klusák, Jan Bedřich, Libor Pešek, Rudolf Komorous. Skupina reagující na abstrakci byla zaměřena na hru a grotesknost a navazovala tím na dada (čerpala však i ze surrealismu). Tato hravost se

⁹¹ Vladimír Boudník: Manifest Explosionalismu č. 2, 15.4.1947, in: *České Umění 1938–1989(programy, kritické texty, dokumenty)*, Jiří Ševčík/ Pavlína Morganová/ Dagmar Dušková (ed.), Praha, Academia, 2001.

⁹² Boudníkovu činnost popisuje více Jindřich Chaloupecký: Úzkou cestou, in: *Výtvarné umění*, 1966, 363.

později odrazila i v Křížovnické škole humoru bez vtipu, jejíž zakládající člen, Karel Nepraš, byl dříve členem Šmidrů. Samotné Neprašovo sochařské dílo nelze nazvat konceptuálním, ale v rámci jeho působení v těchto dvou skupinách k němu u nás přispěl.

Blíže k některým konceptuálním postojům měl jiný člen Šmidrů, Jaroslav Vožniak, který v roce 1957 rozesílal svým přátelům abstraktní koláže a akvarely ve formě obálek a sešitů.⁹³ Podobné šíření děl se odehrávalo častěji v šedesátých letech v různých hnutích (např. Fluxu nebo v rámci západních konceptuálních výstav). Je to spojeno s dematerializací uměleckého předmětu, ale i s nedostatkem finančních prostředků a rostoucí snahou o širší komunikaci. U nás tato touha existovala též, přestože byla zaměřena na menší skupiny (menší území). Komunikace s okolním světem bylo vždy součástí umění, ale v druhé polovině 20. století je na tento proces kladen obzvláště velký důraz. Přes veškeré rozličné aktivity jsou výtvarná díla Šmidrů zaměřená na tvůrčí proces a na výsledný artefakt. Jak píše teoretik Šmidrů Jan Kříž: „Myšlenka obrazu i sochy se děje v materiálových skupenstvích, iluzivních líčeních, předmětných dokumentech, v grafických záznamech... Obraz to všechno musí zvládnout vynalézavou technologií, na kterou je kladen i ve významové oblasti velký důraz. Pakliže objekt k něčemu poukazuje v prvé řadě, pak jsou to především děje vzniku jeho vlastní materiálové bytnosti.“⁹⁴

Další umělec, který pracoval i racionálním způsobem (zde je to míněno v opozici k expresivnímu a citovému vyjadřování) byl Jiří Kolář. Kolářovo básnické cítění značně ovlivnilo jeho vztah k výtvarnému umění a je jedním z prvních, kteří překračují hranice jednotlivých disciplín a vytvářejí tak podivuhodné dílo. Jeho koláže však mají výraznou estetickou kvalitu a rozhodně se nedá hovořit o „umění v myslí“. Jiří Kolář neustále hledal další formy a nejbliže ke konceptuálnímu umění se zřejmě přiblížil v *Návodu k upotřebení* z roku 1965, kde po vzoru kuchyňských receptů nabádá čtenáře k různým činnostem.⁹⁵

Ladislav Novák také postupně přecházel od poezie k výtvarnému umění. Od různých koláží a alchymáží napsal v 60. letech projekty k akcím, kde byl přítomen Nováka neustále doprovázející černý humor, náhoda, ale i lyrismus. Jako ukázkou můžeme uvést např. *Žij*

Žij vlastním životem *ítrms íntsalv uovs jerímu a*

⁹³ Popisováno v Šmidřím kalendáři, Jan Kříž: *Šmidrové*, Praha, Obelisk, 1970, 21.

⁹⁴ Jan Kříž: *Šmidrové*, Praha, Obelisk, 1970, 14-15.

⁹⁵ Kolářovo dílo probírá Pavlína Morganová: *Akční umění*, Olomouc, Votobia, 1999, 19.

Tento příklad patří do cyklu *Devět imperativů* a můžeme zde sledovat dva póly téže mince po významové, ale i vizuální stránce. Imperativ nám přikazuje, jak máme žít život, ale i jak máme umírat. Stejně protikladně leží věta *Žij vlastní život* (čteme zleva doprava) a *ítrms íntsalv uovs jerímu a*, která je zapsána opačně (čteme zprava doleva). Jsou zde vtípně znázorněny dva protipóly. Novákovy návody nebo recepty byly rozmanité. Od skutečně proveditelných, až po akce realizovatelné pouze v naší mysli. Je zřejmé, že autor u většiny z nich nepovažoval fyzické provedení za podstatné a i přes vysokou poetičnost většiny textů je lze považovat za konceptuální díla.⁹⁶ Jiří Valoch konstatoval ve svém článku *Brněnský okruh*, že Ladislav Novák zde předjímal konceptuální umění „pro mysl“.⁹⁷

V šedesátých letech se u nás sporadicky ozývají konceptuální přístupy nejen u jednotlivců, ale i u skupin. Mezi hlavní patří Aktuální umění a Křížovnická škola humoru bez vtípu. Aktuální umění bylo jedno z mála na našem území, které chtělo radikálně rozšířit pojem umění. Nejdříve skupina Aktuální umění chtěla vnést každodenní život s všedními předměty do umění, později pod názvem Aktual chtěla přinést umění do života. Tímto postojem se podobala např. Josephovi Beuysovi. Zajímavé je, že názory vznikaly spontánně na obou stranách a zhruba ve stejné době.

Křížovnická škola humoru bez vtípu byla dalším ojedinělým fenoménem. Přestože, stejně jako tomu bylo u skupiny Šmidrů, měli jednotliví členové mnohdy i výrazně odlišnou soukromou tvorbu, v Křížovnické škole vytvářeli společné dílo, které s jejich individuální tvorbou (až na výjimky) nemělo mnoho společného. Magor (alias Ivan Jirous) ve Zprávě o Činnosti Křížovnické Školy v roce 1972 napsal, že jednotliví členové jsou introverti, ale snaha *Školy* je otevřít se světu.⁹⁸ Důležitá byla pro tuto skupinu opět komunikace. Za konceptuální můžeme považovat některé aktivity skupiny. Jedna z nich byla „*Pivní vzorek*“, při které Karel Nepraš a Jan Steklík obcházeli pražské hospody a odebírali pivní vzorky, sepisovali protokoly a některé získané vzorky byly zality do pryskyřice. Důležité je, jak tvrdí

⁹⁶ Texty Ladislava Nováka vznikaly v letech 1964-1973. Některé byly publikovány v *Hostu do domu* 1965, ve *Výtvarné práci*, v katalozích a zahraničních publikacích. V 1988 vyšly v samizdatu a v roce 1992 vyšel *Receptář*, Praha, Concordia.

⁹⁷ Jiří Valoch: *Brněnský okruh*, in: *Výtvarné umění*, 3-4/95, 145.

⁹⁸ Ivan Jirous, *Zpráva o činnosti Křížovnické školy*, 1972, in: *Výtvarné umění*, 1995, 54.

Ivan Jirous, že záměrem nebylo vytvořit artefakty ze vzorků, ale „předmětná registrace a dokumentace běžné každodenní křížovnické aktivity.“⁹⁹

Podobný význam měla i akce „*Křížovnický kalendář*“, během níž se po celý rok 1972 členové skupiny scházeli poslední den v měsíci v hospodě U Svitáků. Tam je Helena Pospíšilová fotografovala při jejich obvyklé činnosti – pití piva. Opět tu vznikala dokumentace každodenní aktivity.¹⁰⁰ Když si uvědomíme, že např. On Kawara dokumentoval svůj čas probuzení, že manželé Becherovi zaznamenávali na fotografiích mizící průmyslové nebo zemědělské objekty a porovnáme to s dokumentací Křížovnické školy, uvědomíme si hravost a „haškovskou“ poetiku zdejší skupiny. Tato charakteristika se neprojevuje v individuální tvorbě některých členů, ale vyznívá v rámci společných aktivit. Ivan Jirous navíc ve své Zprávě upozorňuje, že ve skupině byl kladený důraz na myšlení, ne na artefakt.¹⁰¹

Dvě reakce na předmětnost uvedl Igor Zhoř ve své stati *Proměny soudobého výtvarného umění*. Jedna je romantická, kterou tvoří část objektového umění směřující k destrukci, a druhá je racionální. V té druhé je zdůrazněna představivost a intelektuální procesy a jejím reprezentantem může být i konceptuální umění.¹⁰² Pokud bychom takto rozdělili umění druhé poloviny dvacátého umění, můžeme pod racionální reakci zařadit například tvorbu Stanislava Kolíbala. Tento umělec se snad nejvíce na našem území přiblížil evropskému minimálnímu umění. Jeho dílo, ať už jsou to objekty nebo kresby, je plně čistých forem, přísného řádu, který je pouze tu a tam narušován. Myšlenka v jeho tvorbě nevzniká při realizaci díla, ale existuje před ním. Idea převažuje nad hmotným zpracováním.¹⁰³ V díle Stanislava Kolíbala můžeme sledovat několik závažných uměleckých témat druhé poloviny 20. století, jako je odhmotnění objektů, práce s prostorem nebo spíše s prázdnem, s přetvořenou geometrií atd. Těmito tématy se zabýval i Dalibor Chatrný, o kterém bude pojednáno později.

⁹⁹ Ivan Jirous (pozn. 98), 56.

¹⁰⁰ Ibidem, 56.

¹⁰¹ Ibidem, 57.

¹⁰² Igor Zhoř: *Proměny soudobého výtvarného umění*, Státní pedagogické nakladatelství, Praha, 1992, 62.

¹⁰³ Kolíbalovu filozofickou tvorbu popisuje např. Karel Srp: *Situace 6 - Stanislav Kolíbal mezi prostorem plochou*, in : *Jazzová sekce Svazu hudebníků*, květen 1980, nebo Jindřich Chaloupecký : *Nové umění v Čechách*, Praha, 1994, 91 - 94.

Nelze v této práci vyjmenovat ani popsat všechny umělce a hnutí, kteří přispěli ke vzniku podmínek pro rozvoj konceptuálního umění u nás. Určitě by si zasloužilo zmínku mnoho dalších, jako jsou například umělci pracující s geometrickými elementy (např. Zbyněk Sekal, Klub Konkrétistů a mnoho dalších umělců). Nelze ani vyjmenovat všechny, kteří se v té době konceptuálním uměním blíže zabývali nebo nějak s ním souzněli. Snažila jsem se jen zdůraznit, že stejně jako v západním umění i na našem území bylo umění různorodé a některé mělo blíže k „umění v mysli“ než jiné.

3. KONCEPTUÁLNÍ UMĚNÍ V ČECHÁCH A NA MORAVĚ

V této kapitole se pokusím popsat hlavní rysy konceptuálního umění na našem území a zjistit, zda a v čem se liší naše konceptuální umění od západního konceptuálního umění. Jelikož je tento druh umění stejně tak obsáhlý v Čechách jako ve světě, budu se pro lepší porovnání držet kategorií uvedených v úvodní kapitole, tj. nadřazenost myšlenky nad výsledným artefaktem a následně práce s jazykem, fotografií a kontextem v konceptuálním umění. Najít díla zabývající se otevřenou společenskou kritikou je ze zřejmých důvodů obtížné, ale ne úplně nemožné. Mohlo by zde být uvedeno mnoho dalších podkapitol, jako je prostor, tělo, čas apod., ale pro lepší přehlednost a porovnání se omezím na výše vyjmenované kategorie.

Sedmdesátá léta jsou na našem území známá jako doba normalizace. Po násilně ukončeném období pražského jara nastává relativně rychlé vystřízlivění a konfrontace s novými poměry. Doba normalizace je ve srovnání s postupně se uvolňujícími šedesátými léty všeobecně považovaná za dobu pro tvorbu nepříznivou. Můžeme ji snad i s jistou nadsázkou nazvat dobou temna dvacátého století. Přestože je zcela zřejmé, že to byla doba politické represe, která měla dopad na všechny sféry lidské činnosti, je třeba se ptát, jestli byla skutečně tak nepodnětná a neplodná. Myslím, že zde je paralela s tzv. dobou temna na místě, protože navzdory politické nepřízni a možná i částečně díky ní, vznikla některá velmi zajímavá a kvalitní díla, která jsou svým významem a poselstvím srovnatelná s díly, která vznikla v tzv. svobodné části světa. Čím to je, že v různých částech světa, kde panovaly různé politické a ekonomické podmínky a kulturní poměry, vznikla díla podobného charakteru a významu?

3.1 Umění jako myšlenka

V sedmdesátých letech vznikla na našem území celá řada děl, kde koncept byl důležitější než výsledný artefakt. Vedly k tomu dva hlavní důvody. Ten první důvod je společný se světovým uměním a je to důsledek určitého vývoje ve výtvarném umění a v myšlení umělců. Je to zájem o dematerializovaný artefakt a hledání významu v umění.

Myslím, že umělci se možná ještě více než dříve zabývali otázkou, co je to umění, samotným pojmem umění a jeho funkcí. Je to pouze nosič určitého estetického názoru, nebo estetický předmět pro zkrášlování našich interiérů a exteriérů? Jaký je jeho význam a poselství? To jsou závažné otázky a nenajdeme nikdy pouze jednu správnou odpověď. V celém dvacátém století nacházíme snahu propojit umění s každodenním životem, snahu vytvořit umění, které bude reflektovat náš současný svět a bude tedy srozumitelnější současnému divákovi. Je však paradox, že čím víc se o to umělci snaží, tím méně je umění pro diváky srozumitelné. Druhý důvod je celkem prozaický. Se znovu zavedenou represí mají umělci menší možnosti vystavovat a mají méně prostředků a materiálu na vytváření artefaktů. Ekonomický i společenský faktor sehrál tedy svou roli při vzniku konceptuálních děl. Tento druhý důvod byl následně příčinou, že konceptuální umění se do značné míry nedostalo do podvědomí širší veřejnosti a stalo se svým způsobem elitní a přístupné jen vybraným skupinám lidí.

Při zkoumání umění na našem území, v němž v daném období nebyl výsledný artefakt důležitější než koncept, nelze opomenout tvorbu Milana Knížáka. Knížáková tvorba se v průběhu sedmdesátých let neustále konceptualizuje. Ať už se jedná o různé akce, o hudbu nebo o architekturu, vše se uskromňuje a stává se u Knížáka kontemplativnější. Zůstává však heslo, které provází téměř celou jeho tvorbu a to je dělat věci trochu jinak, něčím je ozvláštnit. Toto ozvláštnění přináší divákovi potřebu o věcech přemýšlet. Počátkem sedmdesátých let se velká část Knížákových akcí skládá z různých rituálů a obřadů, kde je zapotřebí účastníků. Důležitý je stále společný prožitek, společné sdílení daného okamžiku. V druhé polovině sedmdesátých let začíná u něho převažovat jiná forma komunikace s divákem.¹⁰⁴ Na mnoha dílech z této doby je sice divák nucen se podílet, ale ne fyzicky. Musí zapojit svoji mysl a dílo spoluvytvářet. Dostává podněty pro zamyšlení, jsou to tzv. *Procesy pro mysl*. Umělec do děl zapojuje pojmy nebo operace, které bychom sami asi dohromady neslučovali. V *Matematických příkladech* (1977, [12]), vytváří rovnice z různých pojmů (dům + výkřik =), naopak *Events* ze stejného roku jsou vyjádřeny čistě matematickými formulacemi. Dále se může jednat o text, který funguje jako návod nebo instrukce k nějaké činnosti, byť je to činnost duchovní. V *Obydlí* z roku 1979 nám dává instrukce, jaké obydlí si máme vytvořit v mysli a kdo se tam setká apod. Není to popis, ale spíše charakteristika

¹⁰⁴ Mnoho akcí je zachyceno v publikaci Milan Knížák: *Akce po kterých zbyla alespoň nějaká komunikace 1962-1995*, Praha - Gallery, 2000.

prostředí, které si vytvoříme, a děj, který se v tomto prostředí může odehrávat, může „modelovat“ naše jednání. Je to přímé vybídnutí diváka k mentální aktivitě.

Milan Knížák ve svých dílech pro mysl zůstává aktivní a aktivně diváka zapojuje. Na rozdíl od konceptuálních děl jiných umělců, kde spoluúčast diváka je sice nutná, ale je vynucována okolnostmi neboli konfrontací s dílem, tvorba Knížáka nás většinou k účasti přímo vybízí. Jak píše Jiří Valoch, Knížáka nezajímá sebereflexe média nebo pojmů, ale využívá je k vytvoření nových představ, které dál můžeme vyvíjet v naší mysli.¹⁰⁵ V procesu pro mysl zvané *Člověk* (1979, [13]) získá divák informaci ohledně záměru umělce a ohledně pojmů, které používá a dále pokračuje seznamem možností významu pojmu člověk v dalším slovním spojení (např. člověk hmotný živý) a dalšími možnými kategoriemi. Na závěr nás pobízí, abychom v seznamu pokračovali sami a stali se tak spolutvůrci. Těmito neobvyklými slovními spojeními nám umělec otevírá prostor dalších možných významových sfér, o kterých bychom jinak nejspíše neuvažovali. Otevírání nových prostorů pro kontemplaci nebo pro hledání nových významů a souvislostí můžeme považovat za charakteristický rys konceptuálního umění. Avšak způsob, jakým to Milan Knížák dělá, je pro něj specifický a u většiny českých umělců se s ním neseťkáme.

Jak již bylo řečeno dříve, konceptuální charakter má i v tomto období Knížákův zájem o architekturu a hudbu. Od roku 1970 se umělec zajímá o „nehmotnou architekturu.“ Milan Knížák opět pobízí k myšlení, tentokrát o architektuře, ale jiným způsobem než jsme zvyklí. Máme k tomu používat jinou terminologii, přidávat prvky z různých, dalších odvětví atd.¹⁰⁶ Opět otevírá dveře do nového prostoru, v němž se můžeme dívat na daný problém jiným pohledem. Umělcův koncept je nejdůležitější část díla, ale je zapotřebí i mentálního zapojení diváka. To samé se dá říct i o hudbě, kde ještě více dochází k splynutí různých uměleckých kategorií. Od poloviny šedesátých let umělec vytvářel „destruovanou hudbu“, která fungovala v hudební sféře (pouštěl destruované desky, neboli poškrábané polámané, poleptané desky apod.), ale zároveň i ve výtvarné sféře (destruované desky jako artefakty vystavuje). V roce 1978 se Knížák dostává k ryze konceptuální hudbě v *Hudba tušená, myšlená* [14]. Zde nabádá posluchače/diváka, aby „přemýšlel o všem jako o

¹⁰⁵ Jiří Valoch: *Milan Knížák (1953- 1988)*, katalog k výstavě v Domě umění v Brně v roce 1989, 1988, nepag.

¹⁰⁶ Knížákovy úvahy o nehmotné architektuře mimo jiné vyšly v *Milan Knížák Nový Ráj*, (výběr prací z let 1952-1995), Katalog k výstavě pořádané Galerií Mánes s Uměleckoprůmyslovým muzeem v Praze, 1996.

hudbě: o okolní realitě, o všech druzích umění, o svém životě, o ostatních životech, o životě vůbec, o existenci, atd.¹⁰⁷ Umělec prolamuje hranice mezi jednotlivými uměleckými disciplínami a hledá umění mimo dílo. Říká „Někde je u hudebních konceptů význam hudby zesílen, jinde potlačen tak, že přestává znít. A my slyšíme vnitřním sluchem něco, co je až za hluchotou.“¹⁰⁸ Opět se objevuje hledání umění v něčem jiném než ve výsledném artefaktu, nebo v případě hudby ve výsledném zvuku. Nepřímo se vrací k otázce umění a jeho původu a charakteru. Ono hledání umění v něčem jiném než je umělecké dílo, je to, co umělcům umožňuje překračovat různé obory a spojovat různé světy. Knížák v jednom dopise píše „Nevím co je umění. Rozhodně to není nějaký mrtvý předmět. Je jím možná jakási nedefinovatelná vlastnost, schopnost objevovat, nalézat, vybírat, která leží všude, kde chce, a potřebuje a musí být objevována.“¹⁰⁹

Celá řada umělců si kladla stále otázku o tom, co je umění. Například Hugo Demartini hledá smysl někde za uměleckým dílem. Říká, že nejde o předmět, ale o prostor, který lze vytvářet i jinými způsoby, jako hudbou, světlem vůní atd.¹¹⁰ Tvorba v sedmdesátých letech spočívá hlavně v zamyšlení nad podstatou umění. V hledání prostoru umění. A tím se dostává do popředí myšlenka, idea, koncept, která tento prostor spoluvytváří. Výsledný artefakt, ať už je to fotografie, obraz, instalace nebo samotné akce, jsou jen viditelné stopy zanechané tvůrčí energií, které odhalily tento neviditelný prostor.

3.2 Jazyk

Jazyk se používá v umění od nepaměti. Můžeme se s ním setkat ve středověkém umění, kde doprovází většinou náboženský výjev. Může být použit jako popis v rámci obrazu, jako odkaz na reálný svět. Tak tomu bylo například v kubistických dílech. Samotný jazyk se používá samozřejmě ve vizuální poezii atd. V konceptuálním umění, jak již bylo řečeno u západního umění, je jazyk použit jako jedna z možných forem vyjádření. Nacházíme díla, která se skládají z definic, z popisů hypotetických situací, ze zadání k akcím, ze záznamu akcí, může to být slovo uvnitř zobrazené plochy nebo může slovo stát samo o sobě. Sdělení

¹⁰⁷ Milan Knížák (1953- 1988), katalog k výstavě v Domě umění v Brně v roce 1989, 1988, nepag.

¹⁰⁸ Ibidem.

¹⁰⁹ Milan Knížák, dopis P. Higginsovi, 1965 in: *Bez důvodu*, Praha -Litera, 1996, 101.

¹¹⁰ Demartini citován in: Jindřich Chaloupecký: *Nové umění v Čechách*, Jinočany 1994, 96-98.

může být poetické nebo suché konstatování faktu či určité premisy. Může být konkrétní nebo obecné. Zkrátka je tolik variant, kolik variant nabízí jazyk sám o sobě.

Snad žádný jiný český konceptuální umělec se tak soustavně nevěnuje práci s jazykem jako Jiří Valoch. Tento umělec, výtvarný kritik a sběratel umění je úzce spjat s jazykem již od svého mládí. Valoch se zajímal o poezii od dětství a jeho zájem se prohloubil na gymnáziu. Na vysoké škole studoval v Brně bohemistiku a germanistiku a později si přibral estetiku. Jeho zájem byl zpočátku ovlivněn i jeho profesorem Jiřím Levým.¹¹¹ Již od svých sedmnácti let začíná umělec postupně experimentovat s vizuální podobou grafémů. Používá psací stroj, který dává jednotlivým znakům ucelený charakter. Velice úzkostlivě dbá, aby na prvním místě stálo to, co se snaží vyjádřit nebo čím se zabývá. V jeho díle většinou nenajdeme žádnou osobní zповěď, která by byla například naznačena autorovým rukopisem nebo jinou expresí (jsou však i výjimky).

Zhruba v polovině šedesátých let vznikají Valochovy strojopisy, které sestávají z jednotlivých grafémů a tvoří tzv. optické básně. Umělec se v této době prostřednictvím Bohumily Grögerové a Josefa Hiršala seznámil s Jiřím Kolářem a Ladislavem Novákem¹¹² a jeho obdiv k těmto starším umělcům je zřejmý. Díla z této doby zatím nemají žádný sémantický význam, který se od počátku sedmdesátých let stává pro jeho tvorbu charakteristický. Koncem šedesátých let se Jiří Valoch zajímá o označující a označované a přemýšlí, jak lze zrušit tuto vazbu. Nachází dva způsoby: zaprvé izolací slova (tj. použitím jednotlivých slov, která jsou co nejméně konkrétní) a zadruhé snahou o jiné formování kontextu než je dané v narativním kontextu.¹¹³ V druhém případě např. dodává slova do fotografických negativů i pozitivů a tím artikuluje nebo pozměňuje význam znázorněného díla na fotografii. V roce 1974 vznikají série *Pozorování krajiny* [15]. Jsou zde zachyceny detaily z cesty lesem, ale i z města s kouskem přírody a do záběrů je ručním písmem vepsáno např. „*possibility of time*“ nebo „*possibility of art*“ apod. V této sérii se divák snaží nalézt paralelu mezi tím, co je znázorněno a slovem, které snímek doprovází. V *Pozorování krajiny*

¹¹¹ O svých začátcích a své tvorbě hovořil Jiří Valoch na komentované prohlídce k jeho výstavě pořádané Národní galerií v Praze k příležitosti umělcovým 60tým narozeninám dne 6.12.2006.

¹¹² Jiří Valoch in: Dáša Lasotová: *Čtyři z tváří Jiřího Valocha*, dialogový katalog, Ostravská univerzita v Ostravě, 2004, 4.

¹¹³ Jiří Valoch in: Dáša Lasotová, *Čtyři z tváří Jiřího Valocha*, (pozn. 112), 5. Také Jiří Valoch na komentované prohlídce k jeho výstavě pořádané Národní galerií v Praze k příležitosti umělcovým 60tým narozeninám dne 6.12.2006.

II (z téhož roku) je do fotografií vepsáno „*something like*“ a slovo, které se snímkem nespojuje. Například v *Something like a word* [16] vidíme detail zavřených dřevěných okenic. Jaký je vztah mezi označujícím a označovaným a jakým způsobem na tento rozpor sami odpovídáme? Při umělcově zájmu o označující a označované používá slova, která jsou co nejméně konkrétní. Pro tyto účely rád používá i anglického jazyka. Valoch tvrdí, že angličtina pro jeho práci může být i výhodnější než čeština, jelikož je mnohem „abstraktnější“. Jedno slovo zahrnuje více významů a odpovídají varianty tvořené deklinací apod.¹¹⁴

V této době vznikají i slova a básně psané na tělo nebo je umělec umísťuje do přírody. *Body poems* se ve Valochově tvorbě trochu vymykají tím, že zde pracuje s tělem a lidskou figurou vůbec. Na obnažená těla umělec psal jednotlivá slova a slovní sdělení. Tělo však nepoužívá k rozjímání nad lidskou existencí, ale jako další možnou plochu, která může být umělecky zpracována. Výše uvedené práce jsou výjimečné tím, že je v nich zachován umělcův rukopis. Z toho důvodu práce působí osobněji než ostatní, přestože sdělení a poselství mají podobné. Pro srovnání můžeme uvést např. *Kámen* [17] z roku 1973. Na fotografii vidíme stromy s výhledem do zimní krajiny a mezi holými korunami stromů najdeme tištěné slovo kámen. Je tu opět zpochybněn vztah mezi tím, co vidíme a co je napsané. Navíc je slovo umístěné na oblohu, kde bychom kámen nečekali. Tištěné slovo nám nadto brání v hledání osobní roviny ve významu nápisu, jako tomu bylo v předchozích dílech.

Jiří Valoch se dále zajímá o sekvence slov, které jsou na stejné úrovni. Jako příklad poslouží *Symetrický koncept* [18] z roku 1972, kde na třech papírech A4 je napsané jedno slovo „*včera – dnes – zítra*“. Zajímavé jsou tzv. *Sochy pro Gertu Pospíšilovou*, které vznikly v roce 1973. Jedná se opět o strojopis na archu formátu A4. Každý list přináší nějaké sdělení jako je např. „*tráva uprostřed trav*“ nebo „*kámen uprostřed kamenů*“ [19]. Jsou to konceptuální sochy, které si každý divák musí dotvořit sám. Valochova tvorba v tomto směru připomíná tvorbu již zmiňovaného Lawrence Weinera. *Sochy pro Gertu Pospíšilovou* jsou však poetičtější a vlastně i svým způsobem romantické. Tento rys zdaleka není přítomen v celé tvorbě Jiřího Valocha.

Jak jsme již viděli na předchozích dvou Valochových dílech, v období sedmdesátých let používá umělec série. Pro prezentaci své idey nebo jazykového zkoumání používá sérii

¹¹⁴ Jiří Valoch citován Zbyňkem Sklenářem: Redukce, relace, významy, in: *Jiří Valoch*, katalog, Unie výtvarných umělců ústecké oblasti, 1995, nepag.

několika archů. Ne jinak je tomu v díle zvané *Výstava (Pro Jaroslava Kozlowskeho)* z roku 1974. Zde divák nalezne několik možností určitého zadání (např. „*dvě věci stejného druhu, lišící se v jediném, opticky identifikovatelném aspektu*“). Sledujeme, jak záměnou nebo výměnou několika málo slov nebo přidáním či změnou předpony nabývá popis jiný význam. V roce 1975 vzniká dílo *Sémantické studie* [20], které opět zkoumá vztah označení a označovaného. Jsou to tři papíry, na nichž je nakreslen kříž a pod ním je napsáno slovo *čtverec, trojúhelník* nebo *kruh*. Vidíme, že to, co je znázorněno neodpovídá významu slova a jsme nuceni se zamyslet nad vztahem toho, co je znázorněné a toho, co je napsané.

V roce 1980 vzniká několik sérií, které nějakým způsobem definují dílo. Občas jsou to dvojice, kde zaměněním jednoho slova vzniká jiná představa nebo podstata díla. Na rozdíl od Baldessariho, který v dříve uvedeném díle s nápisem *EVERYTHING IS PURGED FROM THIS PAINTING BUT ART, NO IDEAS HAVE ENTERED THIS WORK* touto větou oznamuje, co vše z díla bylo vypuzeno a co zbývá, Jiří Valoch ve svých determinacích dílo naopak vymezuje. Např. v sérii *deset* uvádí na každém z deseti listů jednu větu, která dílo charakterizuje jako „*existence tohoto díla je determinována fyzickou existencí tohoto textu*“ [21]. Na počátku osmdesátých let se Jiří Valoch nadále věnuje sémantickým studiím a postupně mu začíná vadit hierarchicky stejná rovina, což má za následek narušení sekvencí. Postupně vznikají textové instalace a počítačové projekty.¹¹⁵ Obojí Jiří Valoch využívá ve své tvorbě do dnešních dnů. I v tomto případě můžeme nalézt paralelu s tvorbou Lawrence Weinera, který svá sdělení také přenesl na zdi výstavních prostor. To už se však dostáváme do období mimo naše zkoumání.

S jazykem pracují i další umělci. Většinou se jedná o přirozený přechod ze světa poezie do světa vizuálního umění. Jsou však i umělci, jejichž výchozí pozice nebyla zcela spojena s poezií a jazyk ve své tvorbě využívají nebo využívali. Jedním z nich je Dalibor Chatrný, o němž bude řeč později. Jazyk může stejně jako fotografie sloužit k dokumentaci akcí nebo k instruktáži různých akcí. Tak jej často využíval například Milan Knížák ve svých *Procesech pro mysl*. Marián Palla také jazyk používal jako záznam pro své aktivity, ale v některých dílech u něho jazyk fungoval podobně jako u Jiřího Valocha. Na počátku sedmdesátých let konfrontoval malé kresbičky s jejich popisem. Stejně jako Valoch nebo

¹¹⁵ Jiří Valoch na komentované prohlídce k jeho výstavě pořádané Národní galerií v Praze k příležitosti umělcovým 60tým narozeninám dne 6.12.2006

Chatrný zkoumal vztah označovaného k označujícím. Později používá tautologii často ve vztahu k malování nebo k obrazu samotnému.¹¹⁶ Označované a označující vyvolává v mysli další asociace a divák se zamýšlí nad paradoxem daného tvrzení.

Pallovu tvorbu jde velice obtížně datovat, jelikož on sám si nevedl žádnou evidenci, ani nepovažoval za důležité zaznamenávat výstavy, na kterých byl zastoupen a která díla byla na nich vystavena.¹¹⁷ Písmo ho ve výtvarné tvorbě provázelo téměř po celou dobu jeho výtvarné činnosti. V sedmdesátých letech vepsaný text často reflektuje samotné médium nebo dokumentuje, za jakých okolností obraz vznikl. Jako příklad můžeme uvést *Pokažený obraz* [22] a *Obraz tečkovaný doma* [23]. V prvním z nich nám umělec pomocí textu uvede určitý rys díla. Divák se podle nápisu dozví, že obraz je pokažený, ale neví v jakém smyslu. Tuto interpretaci již Palla nechá na nás samotných. Jak poznáme, že je obraz pokažený a pokud tomu tak skutečně je, proč by měl být vystavený? Text se vztahuje k samotnému obrazu a k jeho situaci. Podobně je tomu tak u *Obrazu tečkovaného doma*. Vidíme tečkovaný obraz a text nám sděluje místo jeho vzniku. Divákovi je bráněno rozjímat nad strukturou obrazu, barevností apod. Nápisem je jeho pozornost vrácena zpět k materiální podstatě díla a k činnosti, která je nutná pro jeho vznik.

Marián Palla text neužíval pouze v obrazech a kresbách, ale i například na dřevěných deskách nebo v osmdesátých letech na *Hliněných záznamech* [24]. Samostatnou kapitolu jeho tvorby tvoří knihy. V sedmdesátých letech vznikaly *Nečitelné knihy* [25], jejichž ručně psané texty nešlo přečíst. Později vznikají *Čitelné knihy*, jejichž text je strojově psaný a vrací knihám jejich původní funkci. I tyto knihy mohou být nosičem dokumentace okolností jejich vzniku, jak je tomu v případě knihy s titulní stranou, kde je napsáno „*Odpočítal jsem 1000 zrněk rýže a udělal tuto knihu*“ [26]. V sedmdesátých a počátkem osmdesátých let dvacátého století Palla ve svých textech, které jsou spojeny s výtvarným uměním¹¹⁸, nejprve poukazuje na vztah označujícího k označovanému, dále na samotné médium nebo činnost spojenou s jeho vznikem, až přechází k udávání okolností vzniku díla. Tento přechod může být spojen

¹¹⁶ Práce popsány Jiřím Valochem: *Marián Palla – ticho, čekání a dech*, Brno 1987, nepag.

¹¹⁷ Určitý mezník pro určení doby vzniku byla výstava v Brně v studentském klubu Křenová 75 v říjnu 1980. Problémy s datací dále uvádí Jiří Valoch: *Marián Palla - Katalog*, vydal. Bludný kámen, Opava 2006, nepag.

¹¹⁸ Ráda bych odlišila texty užívané ve výtvarném prostředí, včetně výše zmiňovaných knih, od jeho literární činnosti.

s aktivitami, kterými se zabýval počátkem osmdesátých let a které jsou spjaty s každodenní činností.¹¹⁹ O nich bude více uvedeno v podkapitole s kontextem.

Osobitým způsobem využívá jazyk ve výtvarném umění stamp-art, neboli razítkové umění. Jeho hlavním představitelem u nás byl Jiří H. Kocman, ale zabýval se jím i Jiří Valoch, Jan Steklík a další. Razítkové umění je užší zaměření populárního mail artu. Výsledný artefakt je otisk razítkového sdělení. Razítkové sdělení se může skládat z jednoho slova nebo z dlouhé věty, může být poetické nebo prosté konstatování faktu.¹²⁰ Využívání razítek nabízí mnoho možností využití a zároveň splňují požadavky na konceptuální dílo. Výsledné dílo je dematerializované, odosobnělé a nevzniká komodita, s kterou by se dalo jednoduše obchodovat (alespoň většinou ne v době jejího vzniku) – nejedná se o exklusivní zboží. Prolamuje hranice mezi uměním a všedním životem, tj. razítka, která se běžně používají v každodenním životě, jsou svým sdělením povýšena na umění. Zároveň netradiční spojení razítek s uměním přináší s sebou řadu otázek pro diváka, jenž je s tvorbou konfrontován. Důležitá je komunikace s divákem. Podobně je tomu tak i v mail artu a dalších formách konceptuálního umění. Dá se říci, že text a písmo se často stává neoddělitelnou součástí konceptuálních děl a může nahradit i výsledný artefakt. Je však typické, že jde o text nebo sdělení, který by se nehodil do literárního kontextu. Je úzce spjatý s vizuálním uměním.

3.3 Fotografie

Stěží najdeme další umělce zabývající se systematicky konceptuální fotografií, jako tomu bylo ve tvorbě manželů Becherových. Ostatně jejich tvorba je výjimečná i ve světovém kontextu. Fotografii pro její dokumentární vlastnosti využívalo mnoho umělců při pořádání svých akcí. Většinou se však nejedná o konceptuální fotografii, ale o dokument dané akce. Na našem území přece jen najdeme několik umělců, kteří fotografii záměrně využívali a stávala se součástí jejich konceptuální tvorby. Jedním z nich je Karel Miler.

Karel Miler je velice pozoruhodná osobnost českého konceptuálního umění. Jeho tvorba je téměř výlučně spojována s tvorbou jeho přátel a akčních umělců Petra Štembery a

¹¹⁹ Datace jednotlivých období je nastíněna Jiřím Valochem v *Marián Palla- Katalog*, Bludný kámen, Opava, 2006, nepag.

¹²⁰ Více o českém stamp artu hovoří Miroslav Klivar v publikaci *Nová umění v Čechách*, Regulus, Praha, 2001, 52–9.

Jana Mlčocha. Všichni tři umělci se zabývali v sedmdesátých letech akční tvorbou, ale tvorba Karla Milera se výrazně od obou zmíněných umělců lišila. Zatímco tvorba Štembera a Mlčocha je zaměřená více na prožitek a využívá symbolů a metafor, u Milera je důležitá myšlenka, která nám otevírá další možnosti. Bude to možná dáno i jeho celkovým zaměřením. Karel Miler vystudoval obor dějiny umění na Karlově univerzitě a zajímal se o poezii, kterou také psal. Zabýval se pojmy a jejich sdělením. Jeho akce zobrazovaly pojmy, k jejichž vyjádření používal vlastní tělo a k jejich prezentaci širšímu okolí používal fotografii. Fotografie zde není dokumentem toho, že Karel Miler se někam vypravil a něco udělal, ale je přímo součástí daného díla. Bez zachycení na fotografii by neměla akce svůj smysl. (Miler používá raději slovo *piece*, který se dle něj skládá ze 4 částí - z idey, představy, realizace a dokumentace.)¹²¹ Jako příklad můžeme uvést *Bud' a nebo* z roku 1972 [27]. Umělec je zde vyfotografován ležící nejprve na silnici vedle obrubníku a poté ležící na obrubníku. Je to stejné místo, umělec má stejné oblečení a zaujímá stejnou polohu. Nejedná se o dokument akce, jak se umělec položil na vozovku vedle obrubníku a následně na samotný obrubník. Význam díla je jinde. Je to zobrazení dvou variant a znázornění názvu *Bud' a nebo*. A jak je typické pro konceptuální umění, dílo klade řadu otázek a nabízí jedno z nespočetně mnoha řešení. Na diváka je kladen požadavek, aby se nad dílem zastavil, přemýšlel nad ním a jeho významem, nad pojmem umění vůbec, ale také nad jazykem, který dokáže vyjádřit myšlenku mnohem abstraktněji a je tedy mnohem obsáhlejší než vizuální umění. Fotografie je zde použita jako komunikační prostředek s divákem.¹²² Sám Miler říká, že u něj nelze oddělit fotografii od akce. Pokud se tak někdy stalo, umělec tyto fotografie vyřadil.¹²³

Stejný charakter má většina Milerových akcí. Za variantu *Bud' anebo* můžeme například považovat *Limity* (1973), *Měření* (1974) nebo *Mříž* (1974). Umělec měl zájem o prostor a naše působení v něm. Ne pouze jak my vnímáme prostředí, v němž se pohybujeme, ale i jak my působíme na prostředí. K těmto dílům patří *Citěn čerstvou trávou* (1976, [28]) a *Bliže k oblakům* (1977). V prvním díle Miler leží na trávě. Neleží na zádech, ale na břiše, jako by jí byl plně pohlcen a chtěl s ní splynout. Tělo je zde opět použito jako nástroj a mohlo by být klidně zaměněno za kámen. To by nám však do stejné míry neumožnilo si uvědomit naše

¹²¹ Karel Miler: Vzpomínky na léta minulá, in: *Ateliér*, 1993, č. 6, 2.

¹²² *Ibidem*.

¹²³ Karel Srp: *Karel Miler, Petr Štembera, Jan Mlčoch 1970-1980*, katalog Galerie Hlavního města Prahy, k výstavě probíhající od 25.11.1997 – 25.1.1998, 11.

vlastní tělo, které se pohybuje v prostoru a nepřišla by reflexe o tom, jak my sami můžeme být vnímání prostředím a předměty, mezi nimiž se pohybujeme. V práci *Blíže k oblakům* je umělec vyfocen při skoku, kdy je doslovně o trochu blížeji k oblakům. Je to opět téma, které se vztahuje k prostoru. Prostor je pro umělce velice důležitý. Pro své *piecy* vybírá neurčité prostory, které dávají dílu univerzální charakter. V prostoru, který nelze blíže charakterizovat než např. silnice, louka dům atd. jsou znázorněny pojmy nebo se odehrávají modelové situace, které jsou odosobněné. Modelové situace nebo modelové děje, jak je Miler nazývá¹²⁴, jsou stejně odosobněné, jako znázorněné pojmy. Jsou to situace, které zdánlivě nemají jiný smysl, než že se v danou chvíli dějí. Zajímavé je porovnání akce *Žonglér* (1976) s Baldessariho *Throwing Balls in the Air to Get a Straight Line (Best of 36 Tries)* z roku 1972-73. Je zde stejný smysl pro okamžik a pro děj, který je zachycen na fotografii. Ani jedna činnost nemá podtext nebo skrytý smysl. Jedná se o znázornění děje pro děj samotný. Není důležitý výsledek akce, ani z ní neplynou žádné závěry, ale jsou zachyceny okamžiky, které mají význam pro „tady a teď“.

Milerovy akce nemají ustálený počet fotografií, na kterých by byla myšlenka prezentována. Často se setkáme s dvěma fotografiemi, jako je tomu v případě *Bud' a nebo*, ale může jich být i víc (např. *Kresba* z roku 1973) nebo pouze jedna (*Cítěn trávou*). Umělec není počtem limitován. Záleží na tom, kolik fotografií potřebuje k vyjádření dané myšlenky.

Karel Miler dělal akce až do konce sedmdesátých let, kdy spolu se Štemberou a Mlčochem nabyt dojmu, že se tato forma sdělení již pro ně vyčerpala. Vrátil se k poezii a v tvorbě vizuálního umění více nepokračoval.

Další umělec, který v části své tvorby používal fotografii jako výrazový prostředek, byl již zmíněný Jiří Valoch. Některé rysy Valochových fotografií byly už zmíněny v podkapitole Jazyk. Dále se Valoch v některých dílech přibližuje tvorbě manželů Becherových. Jedná se o série fotografií, které vznikaly v první polovině sedmdesátých let. Většinou jde o „exempláře“ stejného druhu. Může zde být znázorněn např. jeden strom focený v určité časové sekvenci nebo určitý druh stromu a několik jeho exemplářů. Fotografie jsou odosobněné a zcela „objektivně“ prezentovány. V tom spočívá příbuznost s fotografiemi manželů Becherových. Podobnost je však spíše formálního rázu. Zatímco manželé se rozhodli

¹²⁴ Karel Miler: Vzpomínky na léta minulá, in: *Ateliér*, 1993, č. 6, 2.

zachytit mizející průmyslové objekty nebo stroje a přístroje, Jiří Valoch tvořil tyto série z jiných důvodů. Zachycoval většinou přírodu, jako jsou stromy nebo skály, které existují a nemají časové určení. Samozřejmě, že jednotlivé kusy mají svou životnost, ale neustále se obměňují. Stromy rostou nové. Skála se proměňuje velice pomalu. Jsou to věci svým způsobem stálé, které nás obklopují, obklopovaly naše předky a budou zřejmě obklopotvat další generace. Důležitý aspekt těchto sérií byl čas. Umělec vytvářel sérii záběrů stejného místa v přesných intervalech. Jako příklad můžeme uvést *Identifikace IV* [29] z roku 1972, kdy umělec vytvořil sérii dvanácti záběrů koruny stromu v intervalu po pěti minutách. Na první pohled vypadají fotografie velice podobně, ale vítr pohrávající si s listím stromu nám připomíná čas, který uběhl mezi jednotlivými snímky. Ostatně Jiří Valoch vytvořil již v roce 1970 *Studie času* [30]. Je to série fotografií, které vznikly v intervalu po 30ti sekundách. Fotoaparát zachycuje horní část sloupu elektrického napětí a nad ním oblohu, která se mění s plujícími mraky.

Jiří Valoch navíc používal fotografii pro vytvoření vlastních haiku básní. Jsou to opět fotografie nebo série fotografií, na kterých vidíme detaily, které umělce zaujaly při jeho putování.¹²⁵ Může to být kámen, větev, cedule, ale i mořské vlny. V *Haiku II* [31] z roku 1974 nalezneme fotografii jehličnatého stromu, část louky u lesa, která je bez zásahu umělce vymezená rozpadajícím se oplocením, a pařez. Záběry jsou z místa, které nelze blíže určit. Mají společný motiv stromu a dřeva. Můžeme tuto sérii chápat jako zobrazení pojmu dřevo, případně strom, ale zároveň i jako výpověď o proměnách, které nastávají nejen v přírodě, ale i v lidském životě. Divák si uvědomí cestu života od plné síly k postupnému rozkladu. Valochovy a Milerovy fotografie mají společné to, že se nesnaží nic předělávat a to platí i pro jejich akce. Nepřemísťují věci nebo živočichy, neubírají ani nepřidávají hmotu. Poukazují na věci nebo jevy, které nás obklopují, s kterými se setkáváme, ale často si jich nevšímáme. Konceptuální umění není ve své podstatě agresivní, ale reflektivní. Na rozdíl od Karla Milera se Jiří Valoch zabýval fotografií do poloviny sedmdesátých let¹²⁶ a pak dále pokračoval a pokračuje výhradně v práci s jazykem.

V souvislosti s konceptuální fotografií nelze alespoň nezmínit práci Jaroslava Anděla. Tento fotograf a historik se věnoval konceptuální fotografii zhruba od poloviny sedmdesátých

¹²⁵ Dáša Lasotová: *Čtyři z tváří Jiřího Valocha*, dialogový katalog, Ostravská univerzita v Ostravě, 2004, 10.

¹²⁶ *Ibidem*, 4.

let. To co bylo uvedeno o konceptuální fotografii, platí též pro jeho tvorbu. Na jeho fotografiích nenalezneme zobrazení určité „nálady“, subjektivního dojmu nebo exprese. Je to odosobnělé zachycení stop kolem nás. V roce 1976 vznikla série osmi fotografií zvaná *Zpět k elementům*. Každý element je zastoupen dvěma fotografiemi. Jedna zachycuje samotný element, tj. detail vody, oblohy, půdy, ohně [32]. Druhá fotografie zachycuje element spolu s bílým archem papíru, který je určitým způsobem spjat s jednotlivými elementy a zároveň je spojuje [33]. Nejedná se o konkrétní místo, které by se dalo něčím identifikovat. Ani tu nejsou znázorněny vyhraněné polohy daného elementu. Jsou to vždy jen dvě možnosti zobrazení daného pojmu, respektive elementu.

Další práce, která vznikala v období od roku 1976 - 1979 je *Cestou s K. H. Máchou* [34, 35], kdy se fotograf vydal po básníkových stopách. Anděl se nesnaží cestou zachytit realie, často nepoznáme, z kterého místa ten či onen snímek pochází, i když fotografie mohou být spojeny s jednotlivými máchovskými citacemi. Nejedná se tedy přímo o ilustrativní snímky ve smyslu, že by snímky kromě konkrétních míst zachycovaly i básníkovu (nebo fotografovu) náladu. Neohromuje nás vysokými zdmi zřícenin nebo hrozivostí skalních útesů. Ani to není dokument jeho cesty, který by nám zaznamenal, že fotograf se tehdy a tehdy vydal po stopách K. H. Máchy. Na fotografiích jsou zachycena místa a prvky, která mohly zaujmout básníkovu představivost. V porovnání s ruinami a tedy s lidskou civilizací se příroda zdá být mocná, ne však hrozivá nebo děsivá, ale pevná a silná ve své snaze být. A zde se opět propojuje s člověkem, který je svou existencí součástí přírody. ¹²⁷

3.4 Společenská kritika

V českém prostředí v období sedmdesátých let nemůžeme hledat díla, která by byla stejně otevřená ve své kritice ekonomického, společenského a politického fungování společnosti, jako tomu bylo u Victora Burgina a Hanse Haacka. Těžko by umělci stejně otevřeně ve svých dílech kritizovali ekonomické vazby mající vliv na fungování galerií nebo politickou propagandu, která má negativní vliv na společnost. To v sedmdesátých letech nešlo. Po skončení Pražského jara, kdy lidé, nejen umělci, měli možnost se relativně otevřeně

¹²⁷ *Cestou s K.H. Máchou*, úvodní slovo Petr Wittlich, katalog Galerie výtvarného umění v Roudnici nad Labem a Severočeská galerie Výtvarného umění v Litoměřicích, duben 1978.

vyjádřit k problémům ve společnosti, přišla normalizace, která měla za úkol ukončit vše, co se v posledních letech rozhýbalo. Není však pravda, že by u nás v umění neexistovala forma protestu. Stačilo se neřídít dle zásad oficiálního umění a vše ostatní již bylo bráno jako politický protest. Umělci tedy nezkoumali ve stejné míře síly, které ovládají společnost nebo svět umění. To ostatně nebylo ani zapotřebí, neboť to bylo všeobecně známé. Navíc je mnohem jednodušší určit a odhalit negativní vlivy na fungování společnosti v totalitním státě než v demokratickém zřízení. Jako formu protestu a kritiky oficiální scény můžeme u nás považovat dobrovolné i nedobrovolné stáhnutí se do ústraní a hledání další formy komunikace, ať už je to stamp art, mail art, autorské knížečky rozesílané přátelům, akční nebo landartové umění. Všechny uvedené formy komunikace mají společné to, že se nejdříve pohybují mimo oficiální scénu (ovšem existují i výjimky), jsou přístupné pouze omezenému počtu diváků, v době vzniku nemají komerční hodnotu a jejich hlavním cílem je komunikace. Jak uvedl Petr Štembera „...byla prostě potřeba - v době krátce po okupaci a začínající normalizace - NĚCO dělat. Něco spíš komunikativního, než uměleckého...“¹²⁸

Většinu akcí realizoval Petra Štembera, Jan Mlčoch a Karel Miler v sedmdesátých letech. Jak bylo zmíněno dříve, akce byly podníceny touhou komunikovat se svým okolím, ale ne přímo ve světě umění. Velká část akcí se odehrávala mimo galerijní prostor. K závěru dekády však akční umění bylo pohlceno světem umění a postupně se stávalo uměleckou komoditou. Když tito tři umělci zjistili, že se dostali mezi „umělce“, svou činnost ukončili.¹²⁹ Než činnost ukončili, vytvořil Miler a Mlčoch několik děl, která se zabývají kritikou uměleckého světa a uměleckými institucemi. U Karla Milera to byly akce *Výstava* a *Koncert* z roku 1979. Na *Výstavě* [36] Miler nejprve před diváky namáčel obličej do nádoby s vodou a otiskoval jej na archy bílého filtračního papíru. Vznikly tak autoportréty, které umělec hned prodával. Cena jeho „autoportrétů“ se řídila zájmem kupujícího.¹³⁰ Na *Koncertě* později stejným účastníkům pouštěl hudbu z reproduktorů a vyhazoval rozstříhané bankovky, které obdržel za své kresby. Kresby zmizely, neboť byly přeměněny ve vodu.¹³¹ Miler v těchto

¹²⁸ Petr Štembera : Vzpomínka na akční umění 70.let, rozhovor Ludvíka Hlaváčka s Petrem Štemberou a Janem Mlčochem, in: *Výtvarné umění*, 1991, 62.

¹²⁹ O konci činnosti hovoří Karel Srp v katalogu: *Karel Miler, Petr Štembera, Jan Mlčoch 1970-1980*, Galerie Hlavního města Prahy, 1997/1998, 13.

¹³⁰ Popis akce v majetku Moravské galerie v Brně.

¹³¹ Akce je popsána v katalogu :*Karel Miler, Petr Štembera, Jan Mlčoch 1970-1980*, Galerie Hlavního města Prahy, 1997/1998, 11.

akcí zpochybňuje uměleckou i komerční hodnotu děl. Poukazuje na komerční stránku uměleckého díla a tvorby vůbec. Zároveň klade otázky ohledně určování ceny umělecké činnosti nebo výsledného artefaktu. Vracíme se znovu k onomu hledání významu umění mimo umělecké dílo (artefakt).

Jan Mlčoch v roce 1979 reaguje na přijetí akčního umění oficiálním uměleckým světem v *Noclehárně* v Galerii Appel v Amsterdamu [37]. Řekl si, že „když je tam taková hezká místnost uprostřed města, tak by se měla využít nějak užitečněji nežli na umění, a nechal jsem tam zřídit noclehárnu, která se náhodou velmi dobře uplatnila, protože právě v těch dnech tam byl tradiční svátek bláznů.“¹³² Mlčoch v tomto díle zpochybňuje význam galerií, ale i samotného uměleckého počínání. Vztah mezi galerií nebo jinou výtvarnou institucí a akčním uměním potažmo konceptuálním uměním je vždy problematický. Je to uzavřený kruh, kdy populární umělci a jejich díla dodávají institucím na vážnosti a prestiži a zároveň populární instituce dodávají dílům a umělecké činnosti statut „umění“, čímž zvyšují jejich komerční hodnotu. Je to svět fungující sám pro sebe a nemá s původním smyslem tvorby mnoho společného.

Další trvalejší snahy tentokrát o společenskou a politickou kritiku můžeme sledovat v druhé polovině sedmdesátých let a to v tvorbě Petra Štembery a Jiřího Kovandy. Nejprve se budeme věnovat Petrovi Štemberovi, jehož tvorba byla otevřenější ve své kritice zejména k tehdejšími médiím, respektive k dobovému tisku. V jeho akcích je často přítomné téma určitého sdělení, komunikace, která je ovšem ztížená. Dále se setkáváme s tokem nesrozumitelných i zbytečných informací. Petr Štembera se počátkem sedmdesátých let věnoval převážně akcím v krajině, ale již tehdy ho provázal zájem o komunikaci. Vytvořil konceptuální akce (v užším slova smyslu) například ve svých meteorologických záznamech. Štembera vybíral meteorologická hlášení, která četl monotónním hlasem, nebo je strojově zapsal na papír a rozesílal svým přátelům.¹³³ Jsou to informace, které nemají osobní obsah, jsou tedy odosobněné, objektivní a zároveň pro laika bez výpovědní hodnoty. Až do roku 1989 ve zprávách o počasí byla diktována čísla vztahující se k různým meteorologickým jevům. Je možné, že již v těchto akcích Štembera reaguje na informace proudící z médií, které

¹³² Jan Mlčoch: *Vzpomínka na akční umění 70.let* (pozn. 128), 73.

¹³³ Karel Srp hovoří o počátcích Štemberovy akční tvorby v katalogu k výstavě *Karel Miler, Petr Štembera, Jan Mlčoch 1970-1980*, (pozn. 129), 5. Umělec později sám dokumentaci raných akcí zničil.

nám však mnoho neříkají. Jsou to informace, o které nestojíme, a přesto jsou nám neustále předkládány.

Mezi rokem 1972 a 1973 přechází Petr Štembera k tělovým akcím. To mělo dvě příčiny: při složitých akcích v krajině si začal uvědomovat své tělo a dále při desetidenním pobytu v Paříži, kdy neměl peníze na jídlo, se dostal do mezní situace, která mu opět pomohla si uvědomit vlastní tělo a jeho potřeby.¹³⁴ To, že i na Štemberovy tělové akce lze nahlížet jako na určitou formu protestu proti společenskému řádu, který v daném čase na našem území panoval, má za příčinu, kromě jiného, jeho zájem o nestálé, nepevné, o nevymezené. Karel Srp to nazývá „fluidností“, jež je v opozici k vnějšímu řádu, který rozvrhuje náš svět¹³⁵. Akce, které vznikaly zhruba od roku 1974 až do roku 1977, mohou obsahovat tedy skrytý protest díky své formě a materiálu, který umělec používá, ale i vypětí nebo utrpení, které sám sobě způsobuje. Tyto tělové akce mají více významů a jsou tedy otevřenější k interpretaci. Jako příklad můžeme uvést *Skok č. 2* (z roku 1976, [38]), při němž Štembera nejprve skočil ode zdi do středu místnosti a pak zpět. První skok byl ztížen gumou uvázanou ke kovové tyči u stěny. Druhý skok, který směřoval z místa prvního dopadu proti zdi a měl být proveden stejnou silou, jako tomu bylo u prvního skoku, končil pádem do kyseliny rozlité podél zdi. Druhý skok byl tedy částečně určen skokem prvním a můžeme ho brát jako reakci na určitý podnět. Tato reakce však končí doslova tím, že se člověk vrhá proti zdi. Jeho dopad není změkčen, ale naopak je ještě více ztížený. Štembera vyjadřuje mezní zkušenosti, kterým dle nastavených parametrů nelze uniknout. Je to vyjádření bezmoci jedince. Mnoho tělových akcí z tohoto období představují situace, kdy na člověka působí vnější vlivy a on často nemá jinou možnost než se dostat do nepříjemné nebo přímo nebezpečné situace. Můžeme v tom vidět obraz doby, ale zároveň i něco podstatnějšího, co je přítomné i v dnešním světě.

Od roku 1977 do roku 1980 se Štemberovy akce stávají otevřeně kritické. Umělec tentokrát začíná ztěžovat situaci divákovi. V akci *Lukostřelec* [39] z roku 1977 Štembera s namířeným šípem, jehož hrot byl nejprve namočený v lahvičce s nápisem jed, vystřelí proti divákům. Agresivní gesto proti publiku bylo umocněno nacistickou košilí, kterou měl umělec

¹³⁴ Rozhovor veden Karlem Srpem: Petr Štembera performance – Situace 11, in: *Jazzová sekce*, květen 1981
Rozhovor z června 1979, 3.

¹³⁵ V katalogu *Karel Miler, Petr Štembera, Jan Mlčoch 1970-1980*, (pozn. 129), 7.

při akci na sobě¹³⁶. Ta se vztahovala k totalitní moci, která rozsévá mezi lidi „jed“ nedůvěry a strachu. Zde je zajímavá paralela, co všechno je divák/občan schopen vydržet, aniž by se proti takovému jednání ohradil. Při podobných akcích si divák musí uvědomit nejen to, jak se k němu moc staví, ale i jak on sám na ni reaguje - většinou netečně. A jak se stavíme k umění nebo umělci, který se námi snaží zatřást? Většinou podobným způsobem. Stejně jako občan totalitního státu, ale jak máme možnost pozorovat i demokratického státu, po určité době trvání agrese a ataků se stáváme imunní a přestáváme si daný stav nebo jev uvědomovat.

Podobně jako *Lukostřelec* měla i *Spartakiáda* (1980) charakter konfrontace s dobovou realitou. Štembera pozval účastníky do půdního prostoru v Brně, kde obklopeni spartakiádní výzdobou a za doprovodu rozhlasového vysílání, byli nuceni se zúčastnit spartakiádního cvičení. Umělec donutil účastníky, aby se střetli s realitou, v níž jsou nuceni žít, i když se jí někdy úspěšně vyhýbají (např. stáhnutím se do soukromí, nezájmem o věci veřejné apod.). Sám umělec není příliš nakloněn pouze politické interpretaci svých akcí. V rozhovoru s Karlem Srpem uvedl, že „Jde o to v situaci být a snažit se ji zvládnout, ne z ní utéct, ne postavit se k ní hned zády. Ne fňukat nad tím, že mi nějaká nenakloněná či dokonce nepřátelská síla něco vnutila. Ale: přijmout situaci, ne však v tom smyslu, jako něco, co je mi uloženo - ale prostě postavit otázku jinak - že je to má situace, v níž jsem já.“¹³⁷

Další část tvorby z tohoto období se zabývá hlavně médii. Ve *Wroclawski Piece* [40] z roku 1979 umělec použil televizi, rádio, noviny a kuře. Kuře, jež má symbolizovat samotného umělce, je ovinuté sítí a umístěno mezi nahlas hrající televizi a rádiem a je krmeno Štemberou novinami. Je zde velice čitelně vyjádřen stav jednotlivce obklopeným tokem často irelevantních informací, od kterých není úniku. Přestože akce vznikla před 31 lety, její téma je stále aktuální. S novinami Štembera vytvořil mnoho akcí. V některých je pojídá, v jiných je čte a má k nim ztížený přístup, v dalších mají ztížený přístup diváci. V akci *Žít jak žít se má* se Štembera ve svátečním obleku hlavou dolů snaží zpívat, spolu s nahrávkou Michala Davida, tuto v této době velice populární píseň. Na stropě byl přilepený článek „Ještě o maloměšťáctví“, k němuž se diváci museli vyšplhat po laně, pokud si jej chtěli přečíst. Musíme se ptát, jestli vynaložené úsilí odpovídá odměně (ať už je to přečtení článku nebo

¹³⁶ Ibidem, 8.

¹³⁷ Petr Štembera performance – Situace 11, (pozn. 134), 4.

zpívání písně, která neodpovídala hudebnímu vkusu zúčastněných osob). Štemberovy akce v porovnání s akcemi některých dalších umělců působí možná až přehnaně teatrálně. Díky své mnohoznačnosti a otevřenosti k interpretaci mají tu vlastnost, že jsou i po letech stále aktuální. Vyjadřují základní zkušenost člověka žijícího ve společnosti, která může být nejen politicky totalitní, ale i totalitní svými hodnotami a snahou o potlačení individuality.

Tématem akcí u o něco mladšího Jiřího Kovandy je také komunikace. Tento umělec samouk se snad ještě více než Petr Štembera brání politické interpretaci svých děl. Říká, že osobní stránka vždy převládala nad společenskou.¹³⁸ Na téma komunikace nebo spíše nemožnosti či neschopnosti komunikace, lze nahlížet i z hlediska dobového kontextu. V roce 1976 vznikly *Listy* [41]. Kovanda přilepil lepicí páskou suché listí k cestě a pořídil k tomu fotografickou dokumentaci. Přestože umělec v tom vidí zastavení času s určitou náhodnou estetickou kvalitou¹³⁹, je těžké si toto gesto nespojit s nemožností volného pohybu v nesvobodném státě. I tomuto již neživému přírodnímu materiálu je znemožněn neškodný pohyb způsobený prouděním vzduchu.

Zatímco v *Listech* zůstává Kovanda v pozadí díla, v dalších akcích, které uskutečnil do roku 1978, se stává sám jejich ústřední postavou. Na akce z tohoto období můžeme hledět v několika rovinách. Může to být osobní výpověď o touze po dotyku, po komunikaci, nebo i výpověď o umělcově nesmělosti a neschopnosti komunikace¹⁴⁰. Zároveň v akcích můžeme vidět touhu po navázání lidských vztahů uvnitř společnosti, o uvědomění si vlastní jedinečnosti a navázání komunikace s dalšími jedinci. Pro lepší vysvětlení můžeme uvést akci z 3. 9. 1977, kterou nazveme *Na eskalátoru* [42]. Kovanda, jak je celkem charakteristické pro jeho práci, udělal velice jednoduché gesto, které však narušilo „daný řád“ a nepsaná pravidla společenského chování. Na frekventovaných (prvních) jezdících schodech na Václavském náměstí se otočil a hleděl do očí člověku stojícím za ním. Jako formu protestu můžeme chápat, že se jeden člověk ze skupiny lidí nacházejících se ve stejné situaci postavil opačným

¹³⁸ Jiří Kovanda: Rozhovor I. Vždycky jsem měl pocit, že jsem ateliér nepotřeboval. Rozhovor Hanse Ulricha Obrista s Jiřím Kovandou in: *Jiří Kovanda - Akce a Instalace, 2005 – 1976*, Vít Havránek (ed.) Tranzit 2005/2006, 105-110

¹³⁹ Ibidem.

¹⁴⁰ Jiří Ševčík hovoří v souvislosti s Kovandovými akcemi jako o touze po komunikaci a naopak Georg Schöllhammer mluví o neschopnosti komunikace in: Rozhovor II. Kostky cukru nemají ostré hrany, okamžitě se rozpadají, když zaprší. Rozhovor Jiřího Ševčíka a Georga Schöllhammera, in: *Jiří Kovanda - Akce a Instalace, 2005 – 1976*, (pozn. 138), 110-114.

směrem. Navíc anonymní prostředí veřejného eskalátoru narušil přímým očním kontaktem, což je pro druhou osobu znepokojující a nepříjemné, jelikož dochází k vytržení z bezpečné anonymity. Toto jednoduché gesto můžeme chápat jako snahu umělce o navázání dočasného kontaktu s neznámou osobou, ale i jako znázornění jedince, který se ocitá v prostředí, kterému nerozumí, nebo snahu jedince vzepřít se společenským zvyklostem. Ve stejném období byla realizována akce *Kontakt* [43], kdy Kovanda přišel do kontaktu s kolemjdoucím, kterého míjel. Opět tuto akci můžeme chápat jako narušení anonymity a narušení běžného chodu věcí.

Naopak útěk od kontaktu či komunikace byl vyjádřen například v akci v listopadu 1977, kdy Kovanda obchází místnost co nejtěsněji přitisknutý ke zdi. Uprostřed místnosti stáli diváci, ke kterým byl umělec otočený zády. Je to vyjádření strachu z kontaktu. Akci můžeme chápat i jako marnou snahu jedince o únik před společností a komunikací. Jedinec se pohybuje v předem vymezeném rámci a nemůže nikdy zcela uniknout. V lednu 1978 si Kovanda dal sraz s přáteli na Staroměstském náměstí a uprostřed hovoru se dal na útěk. Je tu opět vyjádřen únik ze společnosti, ale i snaha vymanit se z určitých norem chování, které společnost vyžaduje. Stejně jako předchozí akci, můžeme i tuto chápat jako uzavření se před společností, což bylo pro onu dobu typické.

Akci *Schovávám se* z roku 1977 [44] můžeme vnímat jako vyjádření k celkové dobové paranoii. Při této akci se Kovanda na různých místech na Vinohradech „schovával“ na pro diváka celkem absurdních místech. Kovanda schovaný za sloupem nebo popelnicí nemusel být z určitého úhlu viděn, ale z pozice fotografa nebo i některých kolemjdoucích zcela určitě viděn byl. Jedná se tedy o otevřené schovávání, kdy jedinec dává na zřetel, že je pronásledovaný a že se schovává. Můžeme tomu však také rozumět jako vyjádření k dobové paranoii z toho, že je jedinec sledován nebo odposloucháván a že se schovává před „neviditelným“ zlem, tedy nějakou mocí.

Akcí, které se dají interpretovat jako společenská kritika, je samozřejmě víc. Všeobecně můžeme říct, že v sedmdesátých letech u nás je společenská kritika ve většině případů vyjádřena používáním symbolů či metafor. Otevřená kritika společnosti, tak jako tomu bylo u zmíněných světových umělců, se u nás objevuje od konce osmdesátých let a hlavně od druhé poloviny let devadesátých, kdy se plně projevuje rozčarování ze společenských změn, které přinesla tzv. sametová revoluce. Významný charakter společenské

kritiky sedmdesátých let je mnohovýznamovost. Akce realizované v tomto období, možná hlavně kvůli zaměření na komunikaci a kontakt, jsou i po třiceti letech velice aktuální. Tyto akce nebyly prvoplánově politickým protestem, ale mají přesah do základní lidské zkušenosti, která se týká našich mezilidských vztahů a vztahem mezi jedincem a anonymní masou.

3.5 Kontext

Práce s kontextem zaujímá v konceptuálním umění přední místo. Otázka, jakou roli zastávají umělecké instituce při určování co je a co není umění, se v moderním umění neustále vrací od dob prvních Duchampových *readymades*. Největší zpochybnění role uměleckých institucí mělo v širším konceptuálním kontextu akční umění, landartové umění, dále poštovní a razítkové umění, které přivedlo umění mimo galerie. Navíc na našem území, jak již bylo uvedeno dříve, umělci v tomto období hledali nový kontext pro své umění, vzhledem k dobrovolnému nebo nucenému stáhnutí se do ústraní. Byla to tedy i do značné míry nutnost, která přivedla umělce k hledání nových kontextů pro umění. Přestože umělci nezkoumali ve stejném rozsahu, jako tomu bylo na Západě, vztah díla k uměleckým institucím a tedy i autonomii díla, velká část umělecké činnosti, která v daném období probíhala, se problematiky kontextu přeci jen dotkla.

V práci Karla Milera a Jana Mlčocha jsme již viděli vyjádřenou nedůvěru vůči uměleckým institucím a jejich možností dodávat dílům prestiž a finanční hodnotu. Na druhou stranu se lze na problematiku podívat i z opačného hlediska. Co určuje, že určité dílo, práce nebo akce je považováno za umění? Je to do značné míry kontext, ve kterém jsou tato díla a činnosti prezentovány. Kontext je velice důležitý hlavně v umění od druhé poloviny dvacátého století, kdy se stále více propojuje každodenní svět se světem uměleckým. Zapojením běžných předmětů, nebo zaznamenáním běžné činnosti vzniká větší potřeba pro vytvoření kontextu, v kterém by tato činnost získala nový význam nebo smysl.

V předchozí kapitole byly již zmíněny meteorologické záznamy, které Petr Štembera posílal svým přátelům. I zde je důležitý kontext, který tyto záznamy převádí do světa umění. Záznamy jsou vytrženy ze svého kontextu, jsou zbaveny své primární funkce a následně jim je uděleno jiné užití a jiný význam. Tento význam a smysl se pohybuje v rámci uměleckého diskurzu. Pokud by záznamy nebyly zasazeny do nového kontextu, postrádala by činnost

Petra Štembery smysl. Míra, do jaké je jednotlivé konceptuální dílo nebo akce závislé na uměleckém kontextu, je individuální. Některá díla potřebují kontext pro základní identifikaci, některá s ním pracují jen okrajově.

V podkapitole o jazyce byla již zmíněna tvorba Mariána Pally. Palla se od roku 1980 do 1984 zabýval „nepatrnými aktivitami“¹⁴¹, o jejichž proběhnutí informoval své přátele krátkými textovými zprávami. V roce 1982 tak vznikl zápis *Dotýkání se* [45]. Zapsány jsou zde různé možnosti dotyků mezi kamenem, dřevem a kusem hlíny. Zápis obsahuje krátký popis činnosti a dále časové záznamy, kdy se který dotyk uskutečnil. Palla též vysvětluje, že jde o konfrontaci skutečnosti, která je u něho, a zápisu, který byl určen pro příjemce. Dále sděluje, že zápis končí, ale dotýkání pokračuje. Jaký by měla tato činnost smysl, pokud by nebyla vložena do uměleckého kontextu? Stejně jako v *Nevím* [46], kde si přečteme, že Palla uvařil hrnec čaje a vložil do něj kámen. Přestože jsou tyto aktivity spojeny se všedním materiálem a je prováděna každodenní činnost vaření, dotýkání se nebo posunování věcí, situace je něčím ozvláštňena, čímž se vymyká běžné denní činnosti (například ponoření kamene do čaje). Toto ozvláštňení činnosti má za následek, že si aktivitu více uvědomíme. Zároveň to, že je činnost zaznamenána, znamená, že se nejedná o zcela běžnou aktivitu. Příkládáme tomuto konání větší váhu a diváci jsou vybízeni, aby hledali další význam.

To samé se dá říct i o práci Jiřího Kovandy. V roce 1977 na Střeleckém ostrově v Praze přenášel vodu z řeky v dlaních o několik metrů dál. Pokud by nebyla tato akce dokumentována textem a fotografií, byla by celá akce, která kromě fotografa neměla obecnost, považována náhodným kolemjdoucím za podivínské gesto. O rok dříve v akci *Divadlo* [47] Kovanda vystoupil na Václavském náměstí a jednal podle přesně daného scénáře. Scénář a „režie“ byla vytvořena tak, aby nikdo z kolemjdoucích nepoznal, že jde o „představení.“ Pokud by akce nebyla zdokumentovaná a předložena publiku, nemohla by být chápána jako činnost umělecká. Vít Havránek vidí dvě možnosti pro prohlášení obyčejných gest za uměleckou činnost. Může to být jako v případě Kovandy nebo Pally tím, že jsou prezentovány „sekundárnímu“ publiku nebo tím, že je tak přímo označíme¹⁴². Ale i v případě,

¹⁴¹ O nepatrných aktivitách hovoří Jiří Valoch: *Marián Palla - Katalog*, Bludný kámen, Opava 2006, 10.

¹⁴² Havránek zde uvádí příklad Baldessariho a jeho gest zaznamenaných kamerou. In: Rozhovor III. Obyčejnost je neviditelná, text Víta Havránka korespondenčně komentuje Pawel Polit a Igor Zabel in: *Jiří Kovanda - Akce a Instalace*, 2005 – 1976, (pozn. 138), 115-121.

že něco označíme přímo za umění, uvádíme to do uměleckého kontextu, který pak této činnosti nebo dílu dodává legitimity a tzv. *raison d' être*.

V roce 1978 Kovanda opouští na nějaký čas akce a zaměřuje se na objekty a instalace. Podobně jako je tomu u akcí, i jeho objekty a instalace nepatrně zasahují do daného prostředí. Některé z nich lze na první pohled téměř přehlédnout, ale po chvílce divák zjistí, že tu je něco jinak, že nějaký předmět není pouze nahodile situovaný na určité místo v důsledku každodenní činnosti, ale je tam umístěný proto, aby prostor ozvláštnil, abychom ho začali vnímat trochu jinak. Tyto instalace nebo objekty mohou být umístěny v uměleckých galeriích, v soukromých bytech, na veřejnosti nebo na soukromých pozemcích. Legitimitu umělecké činnosti jim převážně dává sám tvůrce, umístění a nakonec i divák. Například v *Bílém provázku doma* (1979, [48]), Kovanda vedl napnutý provázek z jedné části místnosti do druhé. Vzal užitkový předmět, který se běžně používá, odebral mu jeho užitkovou funkci a určil mu funkci novou. Provázek nyní určoval, jak vnímáme prostor místnosti a jeho uspořádání. Dále provázek určil nový způsob pohybu po místnosti. Nový kontext pro daný předmět Kovanda vytvořil odebráním primární funkce předmětu a následně jeho novou prezentací. Provázek byl v místnosti umístěn po dobu jednoho týdne. Tato doba nebyla určena užíváním, jak by to bylo u předmětu, který běžně používáme. Přestože se nejedná o veřejný prostor, je to stále forma výstavy, která je s exhibicí děl úzce spjatá a navozuje pro díla vlastní kontext.

Jiří Kovanda nepatrně ozvlášťňoval i veřejné prostory. Jako příklad můžeme uvést *Slaný roh a Sladký oblouk* ze zimy roku 1981 [49]. Zde na mostě Legií (v té době 1. máje) v Praze zdůraznil roh hromádkou soli a oblouk hromádkou cukru. Oblouk můžeme chápat jako protipól ostrého úhlu a sůl jako protipól cukru. Tento nepatrný zásah do prostředí mohl být okem kolemjdoucího snadno zaměněn za zbytky sněhu a navíc při prvním dešti byla instalace rozpuštěna. Opět se setkáváme s odejmutím běžně užívanému materiálu jeho primární funkce a následné uvedení do nového prostředí, tentokrát architektonického. Materiál nedostává novou užitkovou funkci, ale funkci estetickou, která jej přivádí do světa umění. Těchto příkladů bychom našli v práci Jiřího Kovandy z daného období mnoho. Jsou to téměř nenápadná gesta, které však svou funkcí, případně prezentací spoluvytvářejí umělecký kontext a následně musí být považovány za umělecký projev.

Podobných příkladů bychom našli v českém umění sedmdesátých let více. Jakmile umělci překročili hranice dříve užívaných médií a začala se tvořit díla úzce spojená s prostředím svého vzniku a díla pomíjívá, bylo nutné rozšířit i hranice uměleckého kontextu. Pro konceptuální umění je však typické, že i tento kontext je zpochybněn a díla kladou otázky ohledně legitimacy své existence a příslušnosti do světa umění. To celé patří k diskurzu o samotném umění, které konceptuální umění doprovází. Nelze klást otázky o podstatě umění bez kladení otázek o kontextu, v němž se umění objevuje, a jakou roli hraje kontext při jeho určování.

4. TVORBA DALIBORA CHATRNÉHO V OBDOBÍ SEDMDESÁTÝCH DO POČÁTKU OSMDESÁTÝCH LET DVACÁTEHO STOLETÍ

4.1 Úvod

Dalibor Chatrný je velice všestranný a čínorodý umělec a v jeho díle můžeme pozorovat většinu rysů konceptuálního umění, které byly popsány v předchozích kapitolách. Na jeho tvorbě bych chtěla toto demonstrovat a zároveň poukázat na výjimečnost jeho díla.

Jak už to tak bývá u jedinců, kteří se plně soustředí na svoji tvorbu a zdaleka ne tolik na prezentaci své tvorby, zájem o jeho dílo vzrostl až kolem osmdesátého roku umělcova života. Při této příležitosti byla v Brně uspořádána velká retrospektivní výstava. Od té doby byla několikrát umělcova díla vystavena i v hlavním městě, i když zdaleka ne v tak velkém rozsahu, jak by si to dle mého názoru jeho tvorba zasloužila.

Umělcovo směřování je zajisté ovlivněno prostředím, v kterém vyrůstal, i jeho učiteli. Otec Chatrného byl učitel a amatérský malíř, který chodil malovat do okolí. Doma měl pozdější umělec také přístup k literatuře dějin umění. Toto prostředí ho nutně ovlivnilo a tak se později rozhodl studovat v Praze nejprve na Pedagogické fakultě Univerzity Karlovy u Cyrila Boudy, Martina Salcmana, Josefa Sejpka, Františka Kovárny a Karla Lidického. Dále pak pokračoval na Akademii výtvarných umění opět v Praze pod vedením Vladimíra Sychry a Vladimíra Silovského. Přestože Dalibor Chatrný pracuje s různými materiály, jak sám říká je v první řadě „kreslíř, který se uplatnil v grafice nebo v tom, co je grafice blízký.“¹⁴³

Raná tvorba umělce je tedy úzce spjata s grafikou. V padesátých letech minulého století se jí plně věnoval. V nejranějších dílech sledujeme snahu vyrovnat se s postavou a konkrétními předměty. Od realisticky pojatých postav, převážně z let studia, se postupně jeho rukopis v grafice uvolňuje. V těchto raných pracích vyvrací jakékoliv pochybnosti, které by mohly nastat ohledně zvládnutí řemesla. Chatrný výborně zvládá rytectví a svým pozdějším

¹⁴³ Dalibor Chatrný v krátkém dokumentárním filmu *Kreslen světem*, který byl vysíláný Českou televizí 26.4.2008. Film je dostupný na webových stránkách České televize, <http://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/10123378705-kreslen-svetem-dalibor-chatrny/>, vyhledáno 25.11.2009.

odklonem od tohoto, pro širší veřejnost srozumitelnějšího uměleckého vyjádření, dokládá nutnost umělce v každé době překonávat překážky a hledat formy a umělecký jazyk, který by lépe vyjádřil myšlenky, pokusy a výsledky umělceva zkoumání.

V druhé polovině padesátých let se Dalibor Chatrný vzdaluje od technicky výborně provedených mědirytin, leptů, dřevorytů a naopak přechází k robustnějším a syrovějším technikám dřevořezby a linorytu.¹⁴⁴ Kromě jedné návštěvy Polska a dvou denních pobytů v Gdaňsku v roce 1957, se v roce 1959 Chatrný inspiroval ruskými ikonami při cestě do Moskvy a Zagorska. Tyto podněty spolu s inspirací Josefem Čapkem měly za následek, že se umělec pokusil o oproštění formy od přebytečné „uměleckosti“, o zjednodušení a čistotu linie neboli, jak píše Ilona Vichová v obsáhlém katalogu Dalibor Chatrný, umělec se snažil navrátit výtvarný jazyk ke své výchozí formě (tak, jak je tomu u lidového či primitivního umění).¹⁴⁵

Snahu oprostít zobrazovaný námět od přebytečné „uměleckosti“ Chatrný sdílel se skupinou Profil 58, jejímž členem byl od roku 1958 až do roku 1964. Skupina sdílela názor, že „věcný svět se nesmí stát předmětem popisu ani pouhou příležitostí k neosobním, výtvarně strůjným spekulacím.“¹⁴⁶ V roce 1965 navštívil Paříž, kde ho zaujala letištní budova *Air France*.¹⁴⁷ Ta ho přitahovala svým řádem, kterému se Chatrný začal více věnovat ve vlastní tvorbě. V roce 1967 se stal členem Klubu konkrétistů.

V průběhu šedesátých let můžeme sledovat umělcovo směřování od klasicky pojatých artefaktů, k výtvarným „průzkumům“ různých výtvarných problémů a jejich možných řešení. Zabývá se určitými tématy či výtvarnými problémy, které neustále z různých stran zkoumá, rozvíjí a k nimž se v průběhu posledních téměř pěti dekad neustále vrací. Jeho dílo však není chaotické. Dalibor Chatrný vždy řeší nějaký výtvarný problém a tento problém pak zkoumá tím, že vytváří různé variace. Variace mohou vznikat jiným umístěním, použitím jiné barvy, ale použitím i jiného materiálu nebo výrazového prostředku. Sám umělec k tomuto dodává: „Když na něco přijdu, tak se snažím udělat maximální počet variant, aby to nemusel udělat

¹⁴⁴ Počátky vývoje tvorby Chatrného je do značné míry popsán Ilonou Vichovou; Počátky Chatrného tvorby do doby ukotvení v Klubu konkrétistů, in: *Dalibor Chatrný*, knižní katalog k výstavě V Galerie Brno, červen srpen 2004, 286 – 305.

¹⁴⁵ Ibidem, 292. O své inspiraci Čapkem a lidovým uměním umělec též hovoří v rozhovoru s Ilonou Vichovou-Czáko, : Uhodit hřebíček na hlavičku. Rozhovor s Daliborem Chatrným, in: *Art + Antiques*, duben 2009, 28-35.

¹⁴⁶ Ilona Vichová; Počátky Chatrného tvorby do doby ukotvení v Klubu konkrétistů, in: *Dalibor Chatrný*, (pozn. 144), autorka cituje skupinu Profil 58, 290.

¹⁴⁷ Úvedeno v rozhovoru s Ilonou Vichovou-Czáko, in: Uhodit hřebíček na hlavičku. Rozhovor s Daliborem Chatrným, (pozn. 145), 31.

někdo za mne... Tam se potom objeví řád v souvislosti s něčím jiným a tam potom se mi ukáže cesta kam zas dál..." Jiří H. Kocman tuto produktivitu popisuje tak, že se Chatrný dostane do reservoáru, který když vyčerpá, tak se opět dostane do dalšího reservoáru a dalšího a tak dále.¹⁴⁸ Jak již bylo mnohokrát řečeno, umělce zajímá tvorba samotná. I z tohoto důvodu působí Chatrného dílo rozmanitým dojmem, ale zároveň v jednotlivých skupinách uceleně. Jedním z objevujících se témat je potlačení autorského subjektu, dále je to pak téma prostoru, roviny, změn způsobených přidáním nebo odebráním (zejména ve fotografii), sémantika, tautologie a především polarita.

Dalibor Chatrný se začátkem šedesátých let ještě více přiklání k potlačení autorského subjektu. Ruku umělcovu nahrazuje (do jisté míry) přírodním fenoménem. Již v roce 1963 vznikají jeho kresby magnetem pomocí železných pilin a barvy.¹⁴⁹ K magnetismu se dále opakovaně vrací a prozkoumává jeho možnosti např. v dílech *Ruka a magnet* [50] nebo *Magnety v zubech*, obojí z roku 1973. Ve výše uvedených dílech je ruka umělcova nahrazena magnetem, což zpochybňuje důležitost tzv. „umělcova rukopisu“ ve výsledných artefaktech (musíme však brát v potaz, že ruka umělcova magnet vede). Objevuje se zde element řízené nahodilosti. Umělec je v tomto případě tvůrčí více konceptuálním nežli řemeslným způsobem, přesto výsledné artefakty mohou být nesmírně působivé. Umělec/tvůrce zastává roli režiséra a herce v loutkovém divadle. Vymyslí a připraví veškeré podmínky pro vznik díla, ale ve výsledném díle zůstává na první pohled v pozadí.

Mezi další práce s magnetem patří např. *Magnetické skříně* (vznikaly v sedmdesátých letech dvacátého století, [51]). Působením protisíl vzniká magnetická plastika, na které vnímáme „hmotu síly“, přestože je neviditelná.¹⁵⁰ Objevuje se zde motiv zviditelnění něčeho, co většinou zůstává skryté. Jsou to jakési stopy zanechané skrytou silou. Opět se dostáváme k otázce ohledně podstaty umění. Je možné, že to „pravé umění“ je právě ono zviditelnění skryté síly a výsledné artefakty mohou tedy tvořit magnety a piliny. Zároveň v těchto dílech vzniká náhodná, pokud se to tak dá říci, estetická kvalita. To se týká především užívání pilin, které se na magnet nabalí. Vidíme tu přesah do světa fyziky, ale není to experiment z fyzikální laboratoře. Umělec se nesnaží zjistit, jakou silou působí magnetická síla daných

¹⁴⁸ V *Kreslen světem* (pozn. 143).

¹⁴⁹ Více k popis procesu vzniku těchto prací in: *Rudá Zelená*, katalog k výstavě v Domě umění města Brna 1990/1991 v roce 1991. Úvodní text Jiří Valoch.

¹⁵⁰ Uhodit hřebíček na hlavičku. Rozhovor s Daliborem Chatrným, (pozn. 145), 34.

předmětů, ale znázorňuje ji, odkrývá ji, zviditelňuje ji. Umělec pracuje s kontextem a přináší jev, který nás běžně obklopuje, do výstavní síně. Přináší dva důležité podněty pro divákovu zamyšlení. Za prvé, při konfrontaci díla vyžaduje reflexi ohledně pojmu umění a co toto dílo povyšuje na statut umění. Za druhé, umožňuje divákovi si uvědomit jevy, které ho obklopují a kterým běžně nevěnuje pozornost. Tato díla tedy pomáhají propojit umělecký svět se světem běžným.

4.2 Práce s fotografií

Významnou část Chatrného tvorby tvoří fotografie. Umělec používá již zhotovené fotografie od jiného autora (často od Jindřicha Štreita) a následně jimi manipuluje. Dílo klade otázku, kdo je autor? Jaké je fotografie médium? V čem spočívá její význam? Máme např. vyfocenou krajinu (*Slovem*, 1976, [52]), která je vzhůru nohama a obloha se nachází v dolní části snímku. Chatrný připsal slovo „OBLOHA“ do vyfotografované oblohy, tentokrát správným směrem. Špičky písmen se ztrácejí za horizontem. Vidíme zde několikeré zpochybnění znázorněného a posun významu. Tím, že je fotografie otočená a navíc do ní zasáhl umělec písmem, nutí diváka přemýšlet nad často mylným dojmem, který máme, když přistupujeme k fotografii, což je, že fotografie znázorňuje „skutečnost“. Jednoduchým posunem se tento mýtus podaří umělci vyvrátit. Navíc tím, že v tomto případě nepoužívá fotomontáž, ale písmo, začneme okamžitě vnímat jinak prostor zachycený ve fotografii a uvědomíme si plochu fotografie. Koneckonců tohoto efektu používali již kubisté. Schováním cípů písmen „za obzor“ dochází k prohloubení prostorové hry, kdy nabýváme opět dojmu, že krajina s drátem je k nám blíže než vepsané slovo. To musíme vzápětí rozumově zamítnout, ale zůstane v nás chuť zkoumat prostorové vztahy uvnitř fotografie a k jejímu okolí. Dále slovo „OBLOHA“ nám přináší další možnost k zamyšlení, tentokrát nad významem slova obloha a nad jeho vztahem k zobrazenému. Co znamená pojem obloha a pokud ji nalézám dole místo nahoře, je to stále obloha? Jaký má vztah slovo k tomu, co je zobrazeno?

Umělec téma vztahu prostoru uvnitř fotografie a její plochy zkoumá i jinými způsoby. V roce 1976 a 1977 manipuluje fotografie například *Posunem* [53] a *Přesunem* [54]. Portrét dívky se změní pootočením obličeje uvnitř fotografie nebo záměnou výsečí. Umělec tak přidává geometrický prvek a zároveň opět obrací divákovu pozornost na plochu fotografie

tím, že narušuje její vnitřní prostorovou skladbu. Zajímavá hra s prostorem je u díla *Provázkem* [55], kde z rohů vyfotografovaného okna vylézá skutečná šňůra, která vstupuje do prostoru diváka a tak určitým způsobem svazuje náš prostor s prostorem vyfotografovaným. Skutečná šňůra však zároveň akcentuje dvojrozměrnost fotografie. Stejně jednoduchým způsobem zpochybnil umělec prostor uvnitř fotografie na snímku *Linkou* (1975, [56]). Vedením rovné černé čáry z jedné strany na druhou a jejím přerušením u figury v pozadí narušil umělec, jak vnímáme prostor uvnitř fotografie. Tato čára způsobí, že vnímáme osobu v pozadí, jako kdyby byla blíže, než postavy stojící v popředí, jejichž hlavy jsou čarou přeřaty. Může nám to připomínat prostorové hříčky grafika Eschera, ale s jedním rozdílem. Čára opět narušuje zcela zřetelně imaginární prostor a zdůrazňuje vlastní plochost fotografie.

Dalibor Chatrný v práci s fotografiemi pokračoval dál a, jak je pro jeho tvorbu charakteristické, zkoumal různé možnosti tohoto jevu. Ať už je to *Liniemi* (1974), *Přemalbou* (1982), *Perforací* (1981) nebo *Obkreslováním* (1980), nutí diváka přemýšlet nad fotografií jako takovou, nad prostorem, který je v ní znázorněn, ale který i sama okupuje. Není důležitý „příběh“, který se na fotografii odehrává. Důležité jsou vztahy a vazby, které to, co je vyfotografováno, spojují s médiem a naším prostorem. Tím nám pomáhá se zamyslet nad prostorovými vztahy a můžeme je hledat dál, na jiných místech v našem okolí.

4.3 Slova a barvy

Chatrný věnoval velkou část své tvorby zkoumání vztahu označení a označovaného. Tento problém varioval mnoha způsoby. Velice často se věnoval barvám a jejich pojmenování. Někdy barvy s pojmem souzněly, někdy si naopak plně protiřečí. Můžeme to pozorovat např. v sérii *O barvách* (1972, [57]). Na prvním archu papíru najdeme fixou napsané názvy barev: modrá, žlutá, zelená, červená. Uprostřed každého názvu je skvrna, která odpovídá názvu dané barvy. Samotný název každé barvy je však napsán jinou barvou. Slovo modrá je napsané červeně a uprostřed má modrou skvrnu, slovo žlutá zeleně se žlutou skvrnou, zelená modře se zelenou skvrnou, červená žlutě s červenou skvrnou. Na dalších listech pokračují další variace, s tím, že někdy se názvy barev opakují, jsou však napsány jinou barvou, a skvrny nadále odpovídají danému názvu. Třetí a čtvrtý list se liší tím, že na třetím jsou všechny názvy barev napsány žlutě a na čtvrtém všechny hnědě. V tomto díle se Chatrný plně projevuje jako

konceptuální umělec. Na výsledném artefaktu zde skutečně nezáleží. Důležitý je koncept, který Chatrný na papíře rozvíjí. Divák, který toto dílo spatří, je zapojen tím, že začne zkoumat vztahy a vazby těchto sémantických hříček. Klade si otázku, zda je toto umění, v čem spočívá umění? Začne též přemýšlet nad vztahem označovaného s označením a může si vytvořit své vlastní variace.

Práce *O barvách – přeskupení* [58] vznikala od roku 1972 až do roku 1978. Zde už umělec zapojuje i názvy v cizích jazycích (většinou používá Češtinu, Němčinu, Angličtinu a Francouzštinu). Téměř čtvercový papír je uprostřed rozdělen perforovaným křížem na 4 pole a v každém poli u středu je třikrát pod sebou tuší napsaný název bílé barvy. Každý jazyk má své pole. V opačných rozích je „*bílá*“ barva napsaná v jazyce sousedícího pole a protipól je ještě zvýrazněn různě barevnou skvrnou. Na tomto archu jsou v kontrastu slova, která mají stejný význam, ale jsou ve čtyřech různých jazycích se čtyřmi různými barvami, které nezobrazují dané pojmy. Umělec zkoumá vztahy slov a barev a jejich proměny v různých řečech. Používání čtyř různých jazyků je inspirováno lexikonem s čtyřjazyčným textem, kterým umělec rád listoval.¹⁵¹

Další zajímavý koncept je *O komplementárních barvách* (1973, [59]), kde Chatrný dává do kontrastu komplementární barvy s jejich názvy. Na prvních dvou listech najdeme rudou a zelenou. Název každé barvy je napsán tučným velkým písmem barvou, kterou každá z nich označuje a slova jsou přetřena opačnou barvou, tedy komplementární. V další verzi je modrá s oranžovou, ale tentokrát jsou slova napsána jinou barvou, než kterou označují. Dále jsou částečně přetřeny toutéž barvou, jakou jsou napsána a jemně se rozpíjí a blednou, až se uprostřed střetnou. Čtvrté znázornění se vrací k zelené a rudé. Tentokrát jsou však písmena napsána barvou, kterou slovo označuje a stejnou barvou částečně přetřena. Postupně se barvy rozpíjí a blednou, až se uprostřed střetnou. Existuje mnoho dalších verzí. Opět se tu setkáváme nejen s barevnými kontrasty, ale i se sémantickou hříčkou. Pokud se díváme na znázornění, co je tu platné? Barva nebo název barvy? Jaký má vztah označení k označovanému? Doplnují se navzájem slova s barvami? Pokud můžeme označující a označované užitím jiné barvy jednoduše narušit, je to pro diváka hledající řád znepokojivé. Otevírá se nám prostor pro úvahy o vztahu, co skutečně vidíme, a co je nám od dětství

¹⁵¹ Uvedeno v telefonickém hovoru s autorkou tohoto textu dne 5.12.2009.

vštěpováno, že bychom vidět měli. Sémantické hry mají tu vlastnost, že otrásají podstatou našeho světa, jak jsme zvyklí ji vnímat.

Vztah barvy a slova Dalibor Chatrný dále rozvíjí a rozšířil i na jiné pojmy. V obraze *Růže, bílá* (1975, [60]) je divák konfrontován se svou představou bílé růže a samotného zobrazení. Na sololitu je akrylovou barvou na bílém pozadí napsané slovo bílá, které je přepsané zeleným slovem růže. Zároveň sledujeme pozpátku napsané slovo růže a vystínované slovo bílá. Na obraze je tedy bílá růže a divák je vtažen do umělcovy hry s pojmem a významem. Vidíme před sebou bílou růži? Divák je opět nucen přemýšlet nad znázorněným ve vztahu k označení a též si sám automaticky v duchu vytváří svůj obraz bílé růže. Jedná se o strukturální obraz, kde struktura bílé barvy použité pro slovo bílá je dále v kontrastu s hebkostí spojované se slovem růže. Variací na toto téma existuje v díle Chatrného mnoho.

Spojení jazyka, barvy a prostoru Dalibor Chatrný zkoumá také ve svých pracích věnujících se „domácímu prostředí“. Jedná se zejména o *Možnosti barevného interiéru* (1971), *Pokyny malířům pokojů k výzdobě bytu pana XY* (1972) či *Obydlí* (1972). Někdy se práce týkají prostoru, který je akcentován barvou, jindy zase slovy, někdy obojím.

Zajímavé dílo posunující problematiku opět dál je *Obraz obraz* (1977, [61]). Zde se na obraze opakuje slovo obraz, které je přetřené různými barvami. Pozoruhodné je, že umělec pracuje i s rámem, na který také nanáší barvu pozadí. *Obraz obraz* je tak prezentován celý jako „obraz“, včetně rámu, který tradičně není brán jako součást uměleckého díla, maximálně se cení pro umělecké řemeslo (samozřejmě, že existuje řada výjimek). Dílo se vztahuje k sobě samému. Musíme se tedy zamyslet nad pojmem obraz, co do něj zahrnujeme, jaké máme představy o obraze atd.

Kolem roku 1976 se Chatrný stále zabývá plochou, polaritou a slovem ve výtvarném umění. Vznikají díla tvořená na papíře, který je přeložený. Sklad dělí papír na horní a dolní polovinu. Ve střední části se odehrávají Chatrného slovní hříčky a sémantické průzkumy. Někdy je zde napsáno jedno slovo, které je skladem narušeno. Působí to, jako kdybychom psali přes dva papíry, které se nám pohnuly. Jindy, například u *Někde nikde* a *Někdo nikdo* [62], grafémy na sebe navazují v horní i dolní části a e se mění v i. Jsme upozorněni na to, že pouhou záměnou jednoho písmena se význam slova stává zcela opačný.

Z tvorby Dalibora Chatrného je patrné, že umělec používá jazyk nejen pro jeho významovou složku, ale i pro jeho estetické kvality. Jedním z důležitých témat, objevujících se v tvorbě Dalibora Chatrného, je lettrismus. „Lettrismus je fascinace písmem. Jeho plynutím, obnaženými tvary liter, dynamikou slova, okamžitým akcentem, kontrapunktem, pronikavým výkřikem nebo naopak lyrickou strukturou, již vytváří“, říká Martin Pecina.¹⁵² Chatrný zkoumá písmo a jeho možnosti využití v obraze z různých hledisek. V roce 1978 vzniká série jednoduchých zobrazení, kde na archu papíru je tuší napsáno určité sdělení. Sdělení může být dvojího charakteru. Zarvé jsou to sdělení používající absenci čehosi a zadruhé je to naopak přítomnost něčeho. Ať už se jedná o absenci či přítomnost, druhé slovo je abstraktní pojem, které nevyvolá v naší mysli konkrétní představu předmětu. Mezi skupinu sdělení patří např. „*absence členství*“ nebo „*absence přítomnosti*“ či „*přítomnost budoucnosti*“ nebo „*přítomnost konečna*“ atd. Jak jsme již viděli u fotografie, umělec mimo jiné zkoumá změny a posunutí významu, které nastane tentokrát v naší mysli při představě absence nebo přítomnosti čehosi.

4.4 Zrcadla a zrcadlení

Vedle užívání magnetu, fotografie a jazyka se velká část Chatrného tvorby zaobírá zrcadlem a zrcadlením. Sám umělec říká, že se zaměřuje na „základy orientace v prostoru a možnosti jeho vnímání.“¹⁵³ Důležitým charakterem zrcadel je spojování různých rovin. Např. při umístění zrcadla na zem se v jedné rovině najednou ocitá to, co je na zemi a to, co je nad zemí.¹⁵⁴ Kolem roku 1973 vznikaly různé zrcadlové projekty a orientace. V zrcadlových projektech rozvíjí umělec téma zrcadlení v krajině. Jsou to vesměs náčrty možností umístění zrcadel v přírodě. Některé náčrty jsou realizovatelné, jako např. *Zrcadlový projekt (5)* [63], jiné i z důvodu obtížné realizace musí zůstat pouze v této podobě. To je např. *Zrcadlový projekt (15)* [64], kdy zrcadlo na sebe bere podobu mraku a zrcadlí na obloze zemi. Chatrný nevyužívá zrcadel pouze pro jejich vlastnost zrcadlení, ale i jako zajímavé předměty, kterými lze zaplnit a přeměnit krajinu. Jeho *Projekty* mají landartový charakter. Za povšimnutí zajisté

¹⁵² Martin Pecina: Lettrismus: písmo, gesto, znak, umění, <http://typomil.com/typofilos/>, 23.4. 2008, (<http://typomil.com/typofilos/2008/04/lettrismus-pismo-gesto-znak-umeni/>), vyhledáno 23. 11. 2009.

¹⁵³ Uhodit hřebíček na hlavičku. Rozhovor s Daliborem Chatrným, (pozn. 145), 33.

¹⁵⁴ Chatrný hovořil o důležitosti zobrazení rovin ve spojení se zrcadly v dokumentárním filmu *Kreslen světem*, který byl vysíláný Českou televizí 26.4.2008, (pozn. 143).

stojí zrcadlový projekt *Svítání na západě* [65], kdy Chatrný pomocí zrcadla umožní východ slunce na západě (tento projekt umělec v roce 1974 realizoval). Zrcadla nejenže odrážejí prostor rozléhající se před nimi, působí též jako malé obrazy uprostřed krajiny. Tím, že je prostor v zrcadle vytržen ze svého kontextu a „přenesen“ do nového prostoru (prostředí) a je limitován velikostí a tvarem zrcadla, tedy jakýmsi rámem, stává se z něj obraz. Dílo má tak charakter sochy a zároveň obrazu. Oba aspekty nám pomáhají vnímat nově prostředí, v němž jsou zrcadla nebo zrcadlo umístěna.

Zrcadlové orientace (také z roku 1973, [66]) jsou ryze konceptuální a zabývají se již zmíněnou orientací v prostoru. Umělec zde využil zrcadlového efektu, ale v souvislosti se slovy, jejich umístěním a významem. Ve dvojicích nacházíme dvě slova opačného významu, z nichž jedno je napsáno menším písmem v rámečku a druhé je napsáno velkým písmem, ale částečně je schované za centrálním rámečkem. Na druhé straně se pozice slov obrátí. Jedná se o jakousi slovní hříčku se zrcadlením.

Pozoruhodné dílo, které je postavené na zrcadlu, ale v jiném smyslu než ve výše zmiňovaných pracích, je *Dotek zrcadla – stopy* (1973, [67]). Jedná se o sérii fotografií, na kterých se ruka dotýká zrcadla. Tato fotografie je pak spárovaná s papírem, který zobrazuje otisk na zrcadle. Vidíme zde tvořivý proces – akt obtiskování, s výsledkem činnosti, tedy otiskem. Jelikož je vyfotografována pouze ruka, je fotografie odosobněná. Není to portrét ruky, ale aktivita ruky, která je zobrazena. Naproti tomu výsledek je velice osobní, jelikož otisk každé ruky je jedinečný a nedá se nahradit jiným otiskem jiné ruky. V tomto díle chybí „rukopis“ umělce a jedná se tedy o popření autora, ale zároveň je tu jeho stopa, která je mnohem intimnější než tah štětce. Divák si může nyní klást otázku, v čem spočívá význam díla? Proč je tato série považována za umění? Je to věc, kterou může udělat každý. Přestože umělec zde není v popředí, ukazuje nám něco, co stojí za povšimnutí. I otisk může být zajímavý. I papír může sloužit jako zrcadlo a ukázat nám věci, které jinak nevidíme.

Chatrný ve své práci se zrcadlem poukazuje na několik věcí. Bere předmět, s kterým se denně setkáváme, a používá ho v novém kontextu. Zkoumá prostor nejen v zrcadle odražený, ale i prostor, do něhož tento předmět zasazuje. Zkoumá vztah předmětu a prostředí a jejich vzájemnou vazbu. Obyčejný předmět se v ruce umělce stává obrazem a poskytuje množství možností, jak s ním dál zacházet. Máme možnost pozorovat, jak se krajina či věci

odražené v zrcadle mění v novém kontextu, v novém prostředí. V *Doteku zrcadla* nám odkrývá to, co se v zrcadle skrývá. Většinou jsou to stopy po manipulaci s předmětem. Jak vidíme, zrcadlo nám neukazuje pouze přítomnost, ale má možnost zachytit i minulost. Umělec nevytvoří obraz, který v zrcadle vidíme, ale vytvoří podmínky pro vznik takového obrazu (umístění, výběr velikosti, tvaru apod.)

4.5 Prostor a rovina

Jak jsme již viděli u předchozích děl, prostor a jeho záměrné narušení a deformace je důležitým námětem pro umělcovo zkoumání. Toto téma je přítomné ve velké části umělcovy tvorby. Dalibor Chatrný používá různé materiály a zejména se soustředí na téma plochy a roviny. V sedmdesátém čtvrtém roce používá pro narušení prostoru již dříve zmiňovaných zrcadel. V díle *Zrcadlové objekty* (1974, [68]) jsou umístěna dvě zrcadla, která odrážejí opačnou plochu prostoru, v němž se nachází. Zrcadlo umístěné na stěně odráží zem a zrcadlo na zemi odráží bílou stěnu. Vznikají tak dvě výseče s prostorem, které do svého prostředí nepatří (nezapadá). Na zemi i na stěně je nakreslena kružnice ve velikosti kulatého zrcadla, která se též zrcadlí a tím se pro změnu narušuje prostor v zrcadle. Je tu patrná příbuznost s liniemi vedenými ve fotografiích. Zároveň však tyto kružnice naznačují „vystřižený prostor“, který byl umístěn na protilehlou stranu. Divák je nucen přemýšlet, kde podlaha končí a stěna začíná. Pro vidomého člověka naprosto samozřejmá věc je náhle zpochybněna. Když dojde ke zpochybnění, dochází současně k opětovnému uvědomění si prostoru, který my sami okupujeme.

Ještě více je prostor propojen v následujících *Zrcadlových objektech* [69]. [U této instalace](#) je navíc na podlahu položen předmět, jehož odraz pokračuje v zrcadle a budí dojem, že přechází z našeho prostoru do prostoru zrcadlového odrazu. Stejný princip Chatrný využil v opačném případě, kdy předmět postavil kolmo k zemi a ten „pokračuje“ dál do odrazu stěny uvnitř zrcadla. Jsou to tři variace na stejné téma.

Problematikou prostoru a jeho narušení se Dalibor Chatrný zabýval také na papíře. V roce 1971 vznikla série *Prostorových deformací* [70]. V každé kresbě máme daný základní trojrozměrný prostor a v něm jsou další krychle, které tyto prostory narušují. Připomínají pohled skrz lomené sklo, kde dochází k deformaci prostoru viděného skrze sklo. V tomtéž

roce vzniká série *Rohy* [71]. V této sérii naopak kreslením a množením rohů na místech, kde bychom je nečekali, přetváří umělec jím daný prostor. Deformace prostoru pokračuje v *Projektech* (1971), v nichž prostor je narušen liniemi. Narušení daného prostoru má na diváka znepokojující účinek, neboť nás nutí přehodnotit prostorové vlastnosti, na které jsme zvyklí a divák je nucen se snažit orientovat v jiných podmínkách. Linie, rohy a krychle nenarušují pouze zobrazený prostor, ale některá místa propojují a spojují. Zpochybňují, kde jedna rovina začíná a druhá končí. Zajímavé jsou též *Prostorové situace* (1972, [72]), u kterých autor používal reliéfní tisk. V tomto díle je konfrontován zobrazený prostor a jeho plochy s různými rovinami samotného papíru.

V roce 1971 až 1976 vznikají *Korelace prostoru* [73]. Do reálného rohu místnosti umístil Chatrný kovové rohy, roh na zdi zvýraznil tužkou a další roh tvořil stínem. Vzniká tak optický dojem geometrických útvarů. Ještě více než na papíře se zde prolínají různé roviny, vytvářené stěnou v kombinaci s kovem a kresbou, ať už stínem nebo tužkou. Divákovi je opět znesnadněna základní orientace v prostoru. Sřetává se s menším prostorem uvnitř většího prostoru a zároveň oba prostory mají společné některé plochy.

K práci na papíře se vrací opět v další sérii *Krychle*, kdy je prostor krychle narušen částmi kružnice. Umělec zde nenarušuje pouze prostor krychle, ale dává do opozice její pravoúhlé přímky se zaoblenými částmi kružnice, které propojují různá místa krychle. Nelze přitom si znovu nezpomenout na Escherovy prostorové deformace.

K ryze konceptuálním dílům Dalibora Chatrného patří *Projekty vzduchových plastik* (1973). Jedná se o kresby tuší, v nichž autor načrtl možnosti vzduchových plastik. *Vzduchové plastiky* mohou směřovat buď do země nebo do atmosféry. Zatímco *Vzduchové plastiky do země* [74] jsou vymezeny chybějící hmotou, tedy zemí, *Vzduchové plastiky do atmosféry* jsou definovány vymezenou plochou na zemi. Plastika pak směřuje směrem do atmosféry a je vytvořena v mysli diváka. Vymezení určující plastiku může být geometrický tvar, ale i obvod města [75]. Případně Chatrný vytvořil i variace, kde plastiky propojují to, co je nad zemí, s tím, co je pod zemí.

Stejně jako tomu bylo i při umělcových jiných výtvarných aktivitách, i v případě těchto *Projektů* vytvořil neuvěřitelné množství variací. Kromě výše zmíněných můžeme dále uvést i *Plastiky prostupující více prostředí* [76]. V tomto díle jsou nakreslena tělesa, která

jsou umístěna v prostoru země, vzduchu a oblaku (toto dílo má českou i anglickou verzi), ale jednotlivá prostředí nespojují. Některé perokresby a projekty dokonce zahrnují i lidské postavy nebo části těl (např. *Plastiky do země* ve tvaru nohou, [77]). Variací je veliké množství a dají se dále řadit podle toho, jestli je vůbec možné daný projekt realizovat nebo ne.

Jeden z těchto projektů byl v pozměněné formě realizován v roce 1982 na sídlišti v Bohunicích (Brno, [78]). Jedná se o pět segmentů kruhu (v původním projektu byly koule), které se postupně vynořují a znovu ponořují do země. Tyto velké segmenty spojují prostor pod povrchem s tím, co je nad povrchem. Jelikož z půdy postupně „vylézají“, získáváme dojem něčeho organického. Působí více spjatý se svým prostředím než hrdě se tyčící paneláky v jejich bezprostřední blízkosti. Zároveň jsou to cizí tělesa začleněná do našeho prostředí a kolemjdoucí jsou nuceni se s nimi konfrontovat. Není to socha na nějakém podstavci nebo socha, která by byla oddělena od svého prostředí bariérou, jako je například zábradlí, ale tyto objekty zasahují přímo do našeho prostředí. Cítíme jejich fyzickou přítomnost v našem prostoru. Jelikož jsou umístěny na chodníku, část cesty mají společnou s kolemjdoucím. Zde je přítomen základní charakter Chatrného tvorby. Přes veškerou intelektuální rafinovanost jeho děl je jeho tvorba spojena člověkem a s jeho vnímáním okolního světa. Možná, že v tomto období je to méně zřetelné než jindy, ale tento rys se vždy v jeho díle projevuje, neboť i při konfrontaci s tímto dílem si uvědomíme vlastní tělo a jeho pohyb v prostoru.

Související s člověkem je i do značné míry práce s rovinou. Jak jinak vnímáme roviny než ve vztahu k vlastní ose? Práce s rovinou se objevuje opět v různých formách. Nejprve můžeme pozorovat zprohýbané kovové objekty připomínající skládaný papír. Tato díla vznikala v druhé polovině šedesátých let. V letech sedmdesátých se práce s rovinou přesunuje na papír. Jsou to například poskládané papíry s citacemi (např. *Citát z Richarda Weinera* 1979, [79]), kdy papír je poskládán, popsán citací, následně může být rozložen a opět složen. Na první pohled vidíme složený popsáný papír, ale k velkému překvapení zjistíme, že písmo není přerušeno skladem a nepokračuje na ploše, která je před námi skryta, ale pokračuje napříč poskládaných rovin, jakoby nerespektovalo prostorové zákonitosti. V roce 1980 Dalibor Chatrný rozvíjí práci s rovinou v sérii *Manipulace s rovinou* [80]. V těchto dílech jsou akcentovány styky dvou ploch barvou, zároveň může být papír perforován či prořezán. Na obrázku vidíme ohnutý papír, jehož roh je barevný a na zbytku plochy pozorujeme stopy

dotyku rohu s plochou. Stopy rohu jsou akcentovány nasprejovanou skvrnou. Je to dotyk papíru a připomíná nám to otisky prstů, které vzniknou při dotyku lesklého předmětu. Práce působí velice jemně a intimně. V roce 1981 vznikla *Anatomie roviny* [81]. V této práci je v kartónovém pouzdře umístěn skládaný papír.

Vztahem rovin a těla se umělec zabýval též ve fotografii. V roce 1978 vznikla série zvaná *Rovinou* [82]. Série spočívá z portrétních fotografií známých uměleckých osobností z umělcova okruhu, které mají přimalované další roviny, což narušuje naše vnímání plochy fotografie a prostoru v ní zachyceném. Stejně jako tomu je v případě jiných témat, roviny provázejí Chatrného až do současnosti. Mezi novější práce můžeme například zařadit *Autoportrét* [83] z roku 2003, kde ze sádrových odlitků jsou odříznuty některé plochy. Toto dílo má již jiný charakter než díla z období, jímž se zabýváme. O to patrnější je tu odkaz k člověku a k jeho vnímání sebe samého a prostoru, v němž se nachází. Chatrný se čím dál více zabývá naším Já a jeho vztahem k prostoru.

Na krátké ukázce stěžejních děl Dalibora Chatrného ze sedmdesátých let můžeme poznat, jak houževnatý a všestranný umělec to skutečně je. Jeho dílo lze charakterizovat jako konceptuální, ale zároveň tento pojem přerůstá. Můžeme souhlasit s tím, že umělcovo dílo je racionální. Zajímá se o otázky, kterými se konceptuální umění zabývá a používá v duchu konceptuálního umění různých prostředků k vyjádření své myšlenky. Rozhodně je kladen požadavek na diváka, aby o díle přemýšlel a kladl si otázky o podstatě umění a tvorby vůbec. Na druhou stranu u díla Dalibora Chatrného pozorujeme i důraz na estetickou stránku tvorby. Umělec pracuje s náhodou, ale řekla bych, že s náhodou řízenou. Vytvoří podmínky pro tvorbu a v rámci přesně vymezených podmínek nechá prostor pro uplatnění náhody (např. ve svých pozdějších kresbách přes překážku).

Způsob jeho práce připomíná vědce, který si ověřuje své teorie. Jeho kolegové a teoretici používají při popisu umělcovy práce slova experiment nebo hra. Dalibor Chatrný se těmto pojmům brání. Neexperimentuje ani si nehraje, ale tvoří. Můžeme se domnívat, že k tomu využívá mnohdy netradičních materiálů a že tvoří nekonvenčním způsobem, ale přeci jen je to umělecká tvorba. Možná nejlépe charakterizoval tvorbu Dalibora Chatrného Ludvík Kundera, když říkal, že Chatrný jde dál za propast (za tzv. konec umění se svými monochromy apod.),

za bod nula a že jeho dílo má metafyzický nádech.¹⁵⁵ V tvorbě Dalibora Chatrného nalézáme zájem o svět, o člověka a o jeho působení v něm. Často poukazuje na věci skryté, na věci a jevy, které si mnohdy neuvědomujeme nebo je nevidíme, přestože stojí před námi. Umělec reflektuje náš svět, otevírá nám nové možnosti jeho vnímání. A to je typické nejen pro konceptuální umění, ale pro umění vůbec. Pokud tvorba splňuje tento základní požadavek, není důvod se ptát, zda něco je či není umění.

¹⁵⁵ V dokumentárním filmu *Kreslen světem*, který byl vysíláný Českou televizí 26.4.2008, (pozn. 143).

5. ZÁVĚR

V této závěrečné kapitole se pokusím shrnout některé poznatky o konceptuálním umění v Čechách a na Moravě a zároveň bych se chtěla zamyslet nad kritikou konceptuálního umění a mírou opodstatnění její existence.

Je velice obtížné určit rysy konceptuálního umění, které by byly typické pro Čechy a Moravu v období sedmdesátých až do počátku osmdesátých let. Řada charakteristických znaků se objevuje i v západním umění a to jsme v této práci vůbec nehovořili o konceptuálním umění sousedních zemí jako je Polsko nebo Slovensko (tehdy součást ČSSR). Za všeobecný rys tohoto druhu umění můžeme považovat nadřazenost konceptu nad výsledným artefaktem (pokud ovšem vůbec nějaký artefakt vznikne). Dále konceptuální umění nutí diváka přemýšlet nejen nad významem díla a nad možnostmi daného média, ale i nad samotným pojmem „umění“. To jej činí odlišným od většiny předchozích uměleckých hnutí, která se zabývala problematikou daného média a hledala nové způsoby vyjádření v rámci onoho média. Forma není důležitá. V konceptuálním umění je divák, který není jen pasivní pozorovatel, vyzván k účasti tím, že má možnost ve své mysli spoluvytvářet dílo, nebo začne přemýšlet nad dalšími možnými variantami/situacemi/stavy. Dílo otevírá určitý nový prostor, případně nový pohled na obyčejné věci, situace či stavy a vztahy kolem nás, které jinak většinou přecházíme bez povšimnutí. V neposlední řadě se konceptuální umění zabývá komunikací a jejími novými formami a možnostmi.

Je však konceptuální umění v něčem odlišné v Čechách a na Moravě od západního umění? Konceptuální umění je tak rozmanité, jako jsou osoby, které ho tvořily a tvoří. Zajisté nemůžeme říct, že by umělci u nás používali jiné materiály nebo jiné formy než na Západě a pokud ano, bylo to pouze kvůli tomu, že se u nás k těmto materiálům nebo prostředkům v dané době nedostali.¹⁵⁶ Nemůžeme zcela říci, že konceptuální umění v Čechách a na Moravě se lišilo výrazovými prostředky, kterými bylo prezentováno. Jak je tedy možné, že vznikla díla tak podobná na obou stranách železné opony? Samozřejmě můžeme chápat konceptuální umění jako jistou vývojovou etapu v dějinách umění, která byla zákonitým

¹⁵⁶ Například billboardy a reklamní plochy, které užíval Buren a Burgin, začali používat umělci v devadesátých letech, tedy v době, kdy se u nás začaly více uplatňovat reklamní billboardy.

vyústěním určitých formalistických tendencí v moderním umění, které se svým způsobem vyčerpaly. Pokud budeme chápat například monochromní obrazy jako završení moderního malířství, při nichž se uzavírá diskurz ohledně obrazu a malby, je celkem logické, že se otázka tvorby rozšířila na samotný pojem „umění“ a že umělci začali přemýšlet nad jeho podstatou. Konceptuální umění v tomto směru můžeme chápat jako odrazový můstek do světa postmoderny. Na druhou stranu je až s podivem, že v totalitních státech vznikalo umění s podobným poselstvím a s použitím stejných formálních prvků, jako tomu bylo ve státech demokratických. Je možné, že informace o světovém umění se k nám dostaly ve větší míře, než se všeobecně předpokládá? Měli umělci přístup k informacím, z kterých mohli čerpat a nechat se jimi do určité míry inspirovat? Nepochybně měli. Nesmíme zapomenout, že v roce 1968 a částečně i v roce 1969 měli lidé větší možnost cestovat a tedy čerpat informace, které později zužitkovali. V sedmdesátých letech byly sice hranice zavřené, ale i tak měli umělci možnost konfrontovat svá díla se zahraniční tvorbou přes kontakty, které si vytvořili. Navíc, jak již bylo poznamenáno, konceptuálním uměním se zabývaly užší skupiny lidí, které byly vzájemně propojeny. Přístup k informacím měl mimo jiné např. Milan Knížák, Jiří Valoch nebo Petr Štembera a přes tyto osobnosti se informace šířily dál. Jiří Kovanda k tématu ohledně nedostatku informací říká: „Myslím si, že je to falešná představa, protože sem se dostalo všechno, akorát že přežvýkaný z médií (z katalogů, zpráv a časopisů). Druhý zdroj bylo Polsko, kam jsme často jezdili a kde bylo také daleko svobodnější prostředí, takže tam probíhaly normální výstavy.“¹⁵⁷ I další umělci potvrzují, že informace zde byly, jen k nim byl obtížnější přístup.

Když uvážíme, že se konceptuální umění vzniklé na našem území příliš nelišilo po formální stránce od konceptuálního umění vzniklého na Západě a že ani časový posun vzniku není tak markantní, je tedy možné, že se lišilo po stránce významové? Nejprve se podíváme, jak se na to dívají odborníci té doby. Miroslav Lamač zaznamenal na našem území v druhé polovině dvacátého století všeobecně sklon k meditativní introspekci. Jindřich Chaloupecký při porovnávání západního a českého umění mínil, že u západních umělců je možnost přímé interakce s divákem, která zde chybí, a proto nazýval toto umění extrovertní. V Čechách se naopak domníval, že „umělec není podněcován zvnějšku, ale ani maten úspěchem či možnost

¹⁵⁷ Jiří Kovanda: Rozhovor I. *Vždycky jsem měl pocit, že jsem ateliér nepotřeboval* (pozn. 138), 105-110.

úspěchu. Jeho dílo je spíše monologem, české umění je převážně introvertní.¹⁵⁸ Jakékoliv zevšeobecnění je problematické a obzvláště je tomu tak u konceptuálního umění, kde estetická kvalita je druhotná a forma není pevně daná. Je možné, že jedna z věcí, které se české konceptuální umění snažilo změnit, byl právě onen Chalupeckým zmiňovaný monolog. Tím, že konceptuální umění zapojuje diváka a do značné míry je na něm závislé, v některých případech divák dokonce spoluvytváří dílo, dochází k navázání užšího kontaktu, respektive ke komunikaci s divákem. Důležitá je kvalita komunikace s jedincem, ne kvantita komunikace s diváky. Tato skutečnost je částečně způsobena dobovou situací, kdy konceptuální díla a tedy i jejich tvůrci byli známí více méně uzavřené skupině lidí. Nedá se ale něco podobného říci i o světovém konceptuálním umění? Rozdíl není v samotné exkluzivitě konceptuálního umění ve východním a západním bloku, ale v příčině jeho izolace. Na Západě bylo toto umění dostupné širší veřejnosti, ale problém spočíval v omezeném porozumění veřejnosti novému umění. Navíc umělci reagovali na komercializaci umění a měli tedy potřebu se pohybovat i mimo umělecké prostředí. V Čechách a na Moravě se umělci nemuseli bát omamného finančního úspěchu své práce. Reakce umělců byla spíše na oficiální uměleckou scénu, která byla řízena politickými aspekty. Karel Miler vidí důvod vzniku konceptuálního umění v potřebě „umělce vymanit se z art worldu, který je hluboce zkomercializovaný nebo podléhá státní cenzuře“.¹⁵⁹ V každém případě se jedná o reakci na určitý druh nesvobody, ať už je to podléhání diktátu vytvořeného prodejností děl nebo diktátu estetiky propagované politickou stranou.

Vraťme se zpět ke komunikaci. Jan Mlčoch hovoří o tom, že jeden z možných „hnacích motorů“ sedmdesátých let byla právě ztráta komunikativnosti a spojení mezi lidmi.¹⁶⁰ Umění v Čechách a na Moravě v daném období možná nebylo tak otevřeně kritické ke společnosti a k dění ve světě, ale o to se snad ještě více zaobíralo myšlenkou svobodné komunikace. Svobodnou komunikací zde není myšleno svobodné vyjádření svých názorů na

¹⁵⁸ Jindřich Chalupecký : *Nové Umění v Čechách*, Jinočany, 1994, 30. V souvislosti s úspěchem nebo spíše nedostatkem úspěchu je zajímavé, že koncem osmdesátých let se o tomto problem zmiňuje Skupina Guerrilla, ale ve spojení s pozicí umělkyně.

¹⁵⁹ Karel Miler: Rozhovor s Karlem Milerem, in: *Jazz 23, Bulletin současné hudby*, duben 1978, 59. Rozhovor byl veden Karlem Srpen a M. Černou, znovu otištěno in: *Karel Miler, Petr Štembera, Jan Mlčoch 1970-1980*, katalog Galerie Hlavního města Prahy, k výstavě 25.11.1997 – 25.1.1998, 81

¹⁶⁰ Jan Mlčoch: Vzpomínka na akční umění 70. Let, rozhovor Ludvíka Hlaváčka s Petrem Štemberou a Janem Mlčochem, in: *Výtvarné umění*, 1991, 71.

politiku a na fungování společnosti, ale základní komunikace mezi jedinci. Komunikace, která nese prosté sdělení o bytí, o věcech a jevech, které nás obklopují, o základních problémech tohoto světa, nad kterými se zamýšlíme. Důležitý je kontakt s dalším jedincem, ale i s prostorem, fenomenálními jevy, řečí a vším, co patří k lidskému životu. Možná bylo v dané době konceptuální umění na našem území intimnější a ne tak striktně intelektuální.

Ke kontaktu a komunikaci dochází v prostoru, což je další důležité téma konceptuálního umění. Prostor může být reálný nebo imaginární a každý umělec s ním nakládá trochu jinak. Konceptuální díla můžou pracovat s reálným prostorem a často poukazují na to, jak prostor vnímáme tím, že ho pozmění. To se většinou děje při instalaci nebo při práci na papíře, jak tomu bylo například v díle Dalibora Chatrného. Často je však prostor tvořen v mysli a jeho spolutvůrcem se stává divák. Prostor v mysli vytváří zejména díla pracující s jazykem, kdy umělec poskytne jakési vodítko pro divákovu reflexi. Velice důležitý je prostor, který se může změnit v prostor duchovní. Karel Miler při popisu svého díla hovoří o „prostoru událostí“, kde dochází k styku mezi ním a něčím. Při tom setkání se otevírá něco, co nazývá duchovním prostorem.¹⁶¹ Ať už umělci pracují s reálným prostorem nebo prostorem v mysli, vždy otevírají dveře do dalšího místa, které je plné otázek a poskytuje prostor pro reflexi. Domnívám se, že téma komunikace a prostoru je stěžejní pro konceptuální umění a často se obojí prolíná.

Téma komunikace a prostoru bylo ovšem stěžejní i pro západní konceptuální umění. Pocit ztráty spojení mezi lidmi můžeme koneckonců sledovat i v současné době a jak je vidět ani u nás to nebylo spojeno pouze s žitím v nesvobodném státě. Zdá se to být problém naší civilizace jako takové. Tento pocit odcizení a vykořenění souvisí se zrychlujícím se životním tempem, se ztrátou kořenů způsobenou častým stěhováním a s životem v anonymitě v rychle rostoucích městech. Není to pouze dáno politickou situací v té či oné zemi. To je jeden z důvodů, proč mohlo být toto téma v daném období tak důležité pro umělce žijících jak v západním, tak ve východním bloku. Nejsou to tedy témata související pouze s dobovým a lokálním kontextem, ostatně konceptuální umění se do značné míry vyhýbá regionalismu, ale ať už si to umělci v dané době uvědomovali či nikoliv, téma komunikace a jejího prostoru se dotýká kořenů lidského bytí.

¹⁶¹ Karel Miler in: Rozhovor s Karlem Milerem, Jazz 23, Bulletin současné hudby, (pozn. 159), 80.

Konceptuální umění se do značné míry koncem sedmdesátých let vyčerpalo. Spíše tomu bylo tak na Západě než na našem území, neboť tam se s ním stalo to, proti čemu se samo od začátku snažilo distancovat. Konceptuální díla se rovněž stala komoditou a byla začleněna do světa obchodu. Idealismus šedesátých a počátku sedmdesátých let vystřídala realita pozdních sedmdesátých a osmdesátých let, kdy hippies vystřídali yuppies. Nová generace umělců a s nimi i někteří, kteří původně tvořili konceptuální umění, se vrátili k předmětnosti. Dalo by se říct, že došlo k „rematerializaci“ v umění. Jak již bylo uvedeno v dřívější kapitole, Karel Miler, Petr Štembera a Jan Mlčoch skončili s akční tvorbou. Ohledně umění osmdesátých let Jan Mlčoch říká, že umělci se „...nestydí dělat normálně umělecké zboží, což je myslím v jistém smyslu poctivější, protože umění vždy mimo jiné, taky zboží bylo.“¹⁶²

Jako selhání konceptuálního umění můžeme považovat, že se mu nepodařilo zcela propojit svět umění s každodenním světem, tak jak si to někteří umělci přáli. Ani se mu nepodařilo změnit společnost nebo myšlení většinové společnosti. To byly samozřejmě utopické cíle. Dále slyšíme, že je to umění příliš intelektuální a pro diváka náročné, že mu nelze porozumět bez přečtení již známé interpretace díla nebo odborné literatury. Do jisté míry jsou tyto námitky oprávněné. Pochopení díla skutečně vyžaduje divákův čas, divákovu trpělivost a divákovu účast. Avšak tvrzení, že se již nejedná o výtvarné umění, je mnohem problematičtější.

Na druhou stranu není zcela pravda to, co se mnozí počátkem osmdesátých let domnívali, že konceptuální umění byla slepá ulička, která umění nemůže posunout dál. Ostatně i v pozdější době Tomáš Kulka ve svém článku *Konceptuální umění a kýč* přirovnává konceptuální umění ke kýči, jelikož považuje tento druh umění za „specificky uměleckou formu lži“. Problém vidí v tom, že konceptuální umění „nepřináší žádné inovace, jejichž potenciál by mohl být nějakým způsobem esteticky rozvíjen.“¹⁶³ To jsou nároky, které byly na umění kladeny dříve. Myslím, že základní rozpor je v úhlu pohledu. Vyžadujeme po umění to, co jsme byli zvyklí u něj vídat dříve. Pokud umění spočívá hlavně v rozvíjení estetické kvality, pak Kulkova námitka může být opodstatněná. Je pak logicky těžké se vyrovnat

¹⁶² Jan Mlčoch: *Vzpomínka na akční umění 70. let*, (pozn. 160), 76.

¹⁶³ Tomáš Kulka: *Konceptuální umění a Kýč*, in: *Revue Art*, 4/2007, 19. Text původně vyšel v knize *Umění a kýč* a byl autorem pro článek speciálně upraven.

s uměním, které estetická stránka díla nezajímá nebo zajímá jen okrajově. Význam konceptuálního umění spočívá i v tom, že tuto hypotézu zpochybňuje a nutí nás tedy redefinovat samotný pojem umění. Můžeme použít paralelu s jakoukoliv vědní disciplínou. Existuje určitý jev nebo jevy, které pozorujeme a na základě tohoto pozorování vytvoříme hypotézu nebo přímo „zákon“. Po nějaké době si všimneme dalších jevů, které pokud nejsou přímo v rozporu s hypotézou, v určitém aspektu ji zpochybňují. Máme dvě možnosti. Buď jev zavrhneme a prokážeme, že nemá souvislost s hypotézou či zákonem, nebo musíme poopravit hypotézu tak, aby nevylučovala i tuto stránku věci. A na této rovině se pohybuje konceptuální umění. Nutí nás znovu přehodnotit naši definici umění, která vznikla na základě dřívějšího pozorování. To, že konceptuální umění patří do kontextu vizuálního umění, nemůže být sporné. S žádnou jinou disciplínou není tak úzce spjato.

S odstupem času můžeme pozorovat i to, že konceptuální umění se zcela nevyčerpalo, a že má co dalším generacím nabídnout. Domnívám se, že se i v rámci dematerializace zcela nezbavilo estetické kvality, ale že nabízí kvality nové. Konceptuální umění používalo často i nová média, na která mladá generace navázala. Do světa umění přineslo nové výrazové prostředky, které možná lépe slouží umělcům k vyjádření jejich vlastního vnímání světa. Konceptuální umění bylo důležitým mezičlánkem mezi modernou a světem postmoderny. Nové vyjadřovací prostředky nejsou důsledkem motta, že všechno je možné, ale v určitých případech umožňují poctivější poskytnutí umělecké výpovědi o naší společnosti, než by tomu bylo při užívání pouze klasických médií. Koneckonců, to nejdůležitější co nám umění přináší, je výpověď o našem bytí a o světě, ve kterém žijeme.

Seznam použité literatury a pramenů:

- Alberro Amexander/ Stimson Blake (ed.): *Conceptual Art: A Critical Anthology*.
Cambridge/Massachusetts, 1999.
- Battcock Gregory (ed.): *Minimal Art. A Critical Anthology*, California, 1995.
- Belting Hans: *Konec dějin umění*. Praha, 2000.
- Benjamin Walter: *Dílo a jeho zdroj*. Praha, 1979.
- Cestou s K.H. Máchou*. Katalog Galerie výtvarného umění v Roudnici nad Labem a Severočeská galerie Výtvarného umění v Litoměřicích, duben 1978.
- Colpitt Francis: *Minimal Art – The Critical Perspective*, Washington, 1990.
- Crow Thomas: *Rise of the Sixties*, New York, 1996,
- Čiháková-Noshiro V.: Performance jako morální postoj, in: *Ateliér* č. 12/1990, 8.
- Čiháková-Noshiro V.: Od solitéru k interakci a alternativě, in: *Ateliér* č. 26/1990, 8.
- Čiháková-Noshiro V.: Umění akce a fotografie, tvorba nových médií v průběhu 70. a 80. Let,
in: *Výtvarné umění* č.4/1990, 48-50.
- Čiháková-Noshiro V.: Umění jako postoj, in: *Výtvarné umění* č. 4/1991, 15-30.
- Dalibor Chatrný*. Katalog, Výstavní síň Emilla Filly v Ústí nad Labem v koprodukcí s galeriemi v Praze, Liberci a Pardubicích, 1995.
- Dalibor Chatrný/ Osmihodinová výstava a její rekonstrukce*. Katalog Domu umění města Brna, Brno, prosinec 1970.
- Dalibor Chatrný: Rudá Zelená*. Katalog Domu umění města Brna a Galerie Jaroslava Krále, 1990-1991.
- Dalibor Chatrný : Capriccio - zásahy do fotografií*. Katalog výstavy v galerii U bílého jednorožce, Klatovy 1997.
- Fluxus ze sbírky Marie a Milana Knížákových.*, Katalog výstavy v ČMVU, Praha, listopad 1995-leden 1996.
- Foster Hal (ed.): *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, New York, 2002.
- Foucault Michel: *Diskurs, autor, genealogie*, Praha, 1994.
- Godfrey Tony: *Conceptual Art*, London, 1998.

- Greenberg, Clement: *Art and Culture*, Boston, 1961.
- Grygar Štěpán: *Konceptuální umění a fotografie*, Praha, 2004
- Haacke Hans: *Viewing Matters*, Düsseldorf: Richter, 1999.
- Hainley Bruce: Lawrence Weiner. (Regent Projects), in: *Artforum*, říjen 1999, 151- 152,
http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_2_38/ai_57475803/?tag=content:coll,
 vyhledáno 1. 10. 2003.
- Hanel Olaf: Křížovnická Škola, in: *Výtvarné umění*, 1995, 46-52.
- Hans Haacke: Unfinished Business*. Katalog The New Museum of Contemporary Art, New York, 1986.
- Harrison Charles/ Wood Paul (ed): *Art in Theory. 1900-1990 An Anthology of Changing Ideas*, Oxford, 2001.
- Harrison Charles/Wood Paul/ Frascina Francis/ Harris Jonathan: *Modernism in Dispute. Art since the Forties*, New Haven, 1993.
- Havránek Vít (ed.): *Jiří Kovanda: Akce a Instalace , 2005 – 1976*, Praha, 2005-2006
- Hlaváček Ludvík/ Štembera Petr/ Mlčoch Jan: Vzpomínka na akční umění 70.let, in: *Výtvarné umění*, 1991, 61-72
- Chalupecký Jindřich: Experimentální umění, in: *Výtvarná práce*, č. 9, 1966, 1, 7.
- Chalupecký Jindřich: *Nové umění v Čechách*, Jinočany, 1994.
- Chalupecký Jindřich: Umění v našem věku, in: *Výtvarné umění*, 1970, 65-74.
- Chalupecký Jindřich: Úzkou cestou, in: *Výtvarné umění*, 1966, 363-371.
- Jirous Ivan: Zpráva o činnosti Křížovnické školy, in: *Výtvarné umění*, 1995, 53-58
- Jiří Valoch*. Katalog Unie výtvarných umělců ústecké oblasti, Ústí nad Labem, 1995.
- Karel Miler, Petr Štembera, Jan Mlčoch 1970-1980*. Katalog Galerie Hlavního města Prahy, k výstavě 25.11.1997 – 25.1.1998.
- Kesner Ladislav (ed.): *Vizuální Teorie. Současné anglo-americké myšlení o výtvarných Dílech*, Praha, 1997.
- Klivar Miroslav: *Nová umění v Čechách*, Praha, 2001.
- Klub konkrétistů: 1967-1997*. Katalog Oblastní galerie Vysočiny, Jihlava, 1997.
- Knížák Milan: *Akce po kterých zbyla alespoň nějaká komunikace 1962-1995*, Praha, 2000.
- Knížák Milan: *Bez důvodu*, Praha, 1996

- Knížák Milan: *Cestopisy*, Praha, 1990.
- Knížák, Milan: *1995-1964 (názory)*, Brno, 1996
- Knížák Milan: Performance jako vývoj i jako degenerace. In: *Ateliér* č. 16/1991, 12.
- Knížák Milan: Pocit instalace, in: *Výtvarné umění* č. 4/1994, 32-38.
- Kovanda, Jiří: Od akce k instalaci, in: *Výtvarné umění* č. 4/1994, 75-76.
- Kreslen světem*, dokumentární film o Daliborovi Chatrném vysílaný Českou televizí
26.4.2008, <http://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/10123378705-kreslen-svetem-dalibor-chatrny/>, vyhledáno 25.11. 2009.
- Kříž Jan: *Šmidrové*, Praha, 1970.
- Kulka, Tomáš: Konceptuální umění a kýč, in: *Revue Art*, 4/2007, 18-21.
- Lasotová Dáša: *Čtyři z tváří Jiřího Valocha*. Dialogový katalog, Ostravská univerzita, Ostrava, 2004
- Lippard, Lucy R.: *Six Years: The Dematerialization of the Art Object*. University of California Press Ltd., California, 1973.
- Marián Palla- Katalog*. Katalog výstavy konané 24.10.-23.11.2006 v Domě umění v Opavě, Opava, 2006.
- Marian Palla – ticho, čekání a dech*. Katalog k výstavě Na bidýlku, Brno, prosinec. 1987.
- Milan Knížák (1953- 1988)*. Katalog k výstavě v Domě umění v Brně v roce 1989, 1988.
- Milan Knížák - Nový Ráj*, výběr prací z let 1952-1995. Katalog Galerie Mánes s Uměleckoprůmyslovým muzeem, Praha, 1996.
- Miler Karel: Vzpomínky na léta minulá, in: *Ateliér*, 1993, č. 6, 2.
- Morganová, Pavlína: *Akční umění*. Olomouc, Votobia, 1999.
- Novák, Ladislav: *Receptář*, Praha, 1992.
- Papadaris (ed.): *New Art*, Londýn, 1991.
- Pecina Martin: Lettrismus: písmo, gesto, znak, umění, in: <http://typomil.com/typofilos/> 23.4. 2008, <http://typomil.com/typofilos/2008/04/letrismus-pismo-gesto-znak-umeni/>, vyhledáno, 23. 11. 2009.
- Písmo v Obraze*, katalog k doprovodné výstavě k Brněnskému bienále '92, Brno, 1992.
- Pospiszil Tomáš (ed.): *Před obrazem*, Praha, 1998.
- Rezek Petr: Setkání s akčními umělci, in: *Výtvarné umění* č. 3/1991, 78-80.

- Rezek Petr: *Tělo, věc a skutečnost v současném umění*, Praha, 1982.
- Srp Karel: *Dalibor Chatrný: prostorové orientace*. Příloha bulletinu Jazz, leden 1982.
- Srp Karel (ed.): *Minimal and Earth and Concept Art*. Praha, 1982. I. + II. sv.
- Srp Karel: Situace 2 - Karler Miler možnosti, in: *Jazzová sekce Svazu hudebníků*, duben 1979.
- Srp, Karel: Situace 6 - Stanislav Kolíbal mezi prostorem plochou, in: *Jazzová sekce Svazu hudebníků*, květen 1980.
- Srp Karel: Situace 11- Petr Štembera performance, in: *Jazzová sekce Svazu Hudebníků*, květen 1981.
- Strauss Tomáš: Milan Knížák, in: *Výtvarné umění* č. 5-6/1992, 3-21.
- Ševčík Jiří/ Morganová Pavlína/ Dušková Dagmar (ed.): *České Umění 1938 –1989 (programy, kritické texty, dokumenty)*, Praha, 2001.
- Valoch, Jiří: Brněnský okruh, in: *Výtvarné umění* č. 3-4/1995, 141-170.
- Víchová, Ilona (ed.): *Dalibor Chatrný: orbe pictus*. Galerie Brno, Brno, 2004.
- Víchová-Czáko, Ilona: Uhodit hřebíček na hlavičku. Rozhovor s Daliborem Chatrným, in: *Art + Antiques*, duben 2009, 28-35.
- Weiner Lawrence: Interview, in: *Bulletin Stedelijk Museum Amsterdam*. Amsterdam 3/2002.
- Wittgenstein Ludwig: *Filozofická zkoumání*, Filozofický ústav AVČR, 1993.
- Zeigler, Ulf Erdmann: The Becher's Industrial Lexicon, in: *Art in America*, červen 2002, 92-101, 140-141, 143, <http://www.americansuburbx.com/2009/01/theory-interview-with-bernd-and-hilla.html>, vyhledáno, 12.9. 2009.
- Zhoř Igor: *Proměny soudobého výtvarného umění*, Praha, 1992.

Seznam vyobrazení:

1. Joseph Kosuth: One and Three Chairs, 1965, židle, fotografie židle, fotograficky zvětšená slovníková definice slova židle, ve sbírce Muzea moderního umění v New Yorku. Reprodukce z knihy: Belting, Hans: *Konec dějin umění*. Praha, 2000, obr. 5.
2. Joseph Kosuth: Universal, 1965, fotokopie, v soukromé sbírce. Reprodukce z knihy: Harrison, Charles / Wood, Paul/ Frascina, Francis/ Harris, Jonathan: *Modernism in Dispute. Art since the Forties*. Yale University Press, 1993, 206.
3. Art and Language: Index 01, 1972, texty, kartotéky, sbírka Thomase Ammanna, Zurich. Reprodukce z knihy: *Conceptual Art: A Critical Anthology*. Ed. Alberro Alexander/ Stimson Blake. MIT Press, 1999, 265.
4. John Baldesarri: Everything is purged ..., 1966-1968, akryl na plátně, galerie Sonnabend v New Yorku. Reprodukce z knihy: *Conceptual Art: A Critical Anthology*. Ed. Alberro Alexander/ Stimson Blake. MIT Press, 1999, s.64.
5. Bernd a Hilla Becherovi: Winding Towers, 1997, série fotografií. Reprodukce z knihy: Godfrey, Tony: *Conceptual Art*. Phaidon, 1998, 315.
6. Victor Burgin: What does possession mean to you? 1974, fotolitografický tisk, ve sbírce umělecké rady města Newcastle. Reprodukce z knihy: Harrison, Charles / Wood, Paul/ Frascina, Francis/ Harris, Jonathan: *Modernism in Dispute. Art since the Forties*. Yale University Press, 1993, 222.
7. Hans Haacke: Real Time Social Systems, 1971, fotografie, strojopis, mapa, obnoven v John Weber Gallery. Reprodukce z knihy: Harrison, Charles / Wood, Paul/ Frascina, Francis/ Harris, Jonathan: *Modernism in Dispute. Art since the Forties*. Yale University Press, 1993, 123.
8. Dan Graham: Homes for America, 1966-67, sbírka Daled, Brusel. Reprodukce z knihy: Godfrey, Tony: *Conceptual Art*. Phaidon, 1998, 312-313.
9. Daniel Buren: Studio International, 1970, dvoustrana. Reprodukce z knihy: Harrison, Charles / Wood, Paul/ Frascina, Francis/ Harris, Jonathan: *Modernism in Dispute. Art since the Forties*. Yale University Press, 1993, 201.

10. Daniel Buren: Studio International, 1969, Instalace pro *Project 68*, září 1968, Düsseldorf.
Reprodukce z knihy: Harrison, Charles / Wood, Paul/ Frascina, Francis/ Harris, Jonathan: *Modernism in Dispute. Art since the Forties*. Yale University Press, 1993, 202.
11. Marcel Broodthaers: Musée d'Art Moderne, Département Des Aigles, 1968-72, různé předměty, Kunsthalle Düsseldorf. Reprodukce z knihy: Godfrey, Tony: *Conceptual Art*. Phaidon, 1998, 259.
12. Milan Knížák: Matematické příklady, 1977. Reprodukce z knihy Knížák, Milan: *Akce po kterých zbyla alespoň nějaká komunikace 1962-1995*, Praha, Gallery, 2000, 224.
13. Milan Knížák: Člověk, 1979. Reprodukce z knihy Knížák, Milan: *Akce po kterých zbyla alespoň nějaká komunikace 1962-1995*, Praha, Gallery, 2000, 251 – 252.
14. Milan Knížák: Hudba myšlená, tušená, 1978. Reprodukce z katalogu: *Milan Knížák - Nový Ráj*. Katalog Galerie Mánes s Uměleckoprůmyslovým muzeem, Praha, 1996, nepag.
15. Jiří Valoch: Pozorování krajiny, 1974, fotografie, Moravská galerie v Brně, foto: Moravská galerie v Brně.
16. Jiří Valoch: Pozorování krajiny II, 1974, fotografie, Moravská galerie v Brně, foto: Moravská galerie v Brně.
17. Jiří Valoch: Kámen, 1973, fotografie. Moravská galerie v Brně, foto: Moravská galerie v Brně.
18. Jiří Valoch, Symetrický koncept, 1972, strojopis, papír. Reprodukce z katalogu: *Jiří Valoch*. Katalog Unie výtvarných umělců ústecké oblasti, 1995, nepag.
19. Jiří Valoch: Sochy pro Gertu Pospíšilovou, 1973, strojopis, papír. Reprodukce z katalogu: *Jiří Valoch*. Katalog Unie výtvarných umělců ústecké oblasti, 1995, nepag.
20. Jiří Valoch: Sémantická studie, 1975, strojopis, papír. Reprodukce z katalogu: *Jiří Valoch*. Katalog Unie výtvarných umělců ústecké oblasti, 1995, nepag.
21. Jiří Valoch: deset, 1980, strojopis, papír. Reprodukce z katalogu: *Jiří Valoch*. Katalog Unie výtvarných umělců ústecké oblasti, 1995, nepag.
22. Marián Palla: Pokažený obraz, před říjnem 1980, plátno, barva. Reprodukce z katalogu: *Marián Palla- Katalog*. Bludný kámen, Opava, 2006, 18.

23. Marián Palla: Obraz tečkovaný doma, kolem roku 1980?, plátno, barva. Reprodukce z katalogu: *Marián Palla- Katalog*. Bludný kámen, Opava, 2006, 22.
24. Marián Palla: Hliněné záznamy, nedatováno. Reprodukce z katalogu: *Marián Palla- Katalog*. Bludný kámen, Opava, 2006, 67.
25. Marián Palla: Nečitelné knihy, koncem 70. let?, inkoust, papír. Reprodukce z katalogu: *Marián Palla- Katalog*. Bludný kámen, Opava, 2006, 55.
26. Marián Palla: Čitelné knihy, první polovina 80. let, strojopis, papír. Reprodukce z katalogu: *Marián Palla- Katalog*. Bludný kámen, Opava, 2006, 56.
27. Karel Miler: Buď a nebo, 1972, fotografie. Moravská galerie v Brně, foto: Moravská galerie v Brně.
28. Karel Miler: Cítěn čerstvou trávou, 1976, fotografie. Reprodukce z katalogu *Karel Miler, Petr Štembera, Jan Mlčoch 1970-1980*. Katalog Galerie Hlavního města Prahy, k výstavě 25.11.1997 – 25.1.1998, 24.
29. Jiří Valoch, Identifikace IV, 1972, fotografie. Moravská galerie v Brně, foto: Moravská galerie v Brně.
30. Jiří Valoch: Studie času, 1970, fotografie. Moravská galerie v Brně, foto: Moravská galerie v Brně.
31. Jiří Valoch: Haiku II, 1974, fotografie. Moravská galerie v Brně, foto: Moravská galerie v Brně.
32. Jaroslav Anděl: Zpět k elementům, 1976, fotografie. Moravská galerie v Brně, foto: Moravská galerie v Brně.
33. Jaroslav Anděl: Zpět k elementům, 1976, fotografie. Moravská galerie v Brně, foto: Moravská galerie v Brně.
34. Jaroslav Anděl: Cestou s K. H. Máchou, 1976-1979, fotografie. Moravská galerie v Brně, foto: Moravská galerie v Brně.
35. Jaroslav Anděl: Cestou s K. H. Máchou, 1976-1979, fotografie. Moravská galerie v Brně, foto: Moravská galerie v Brně.
36. Karel Miler: Výstava, 1979, fotografie. Moravská galerie v Brně, foto: Moravská galerie v Brně.

37. Jan Mlčoch: Noclehárna, 1979, fotografický záznam akce. Reprodukce z katalogu: *Karel Miler, Petr Štembera, Jan Mlčoch 1970-1980*. Katalog Galerie Hlavního města Prahy, k výstavě 25.11.1997 – 25.1.1998, 63.
38. Petr Štembera: Skok 2, 1976, fotografický záznam akce. Reprodukce z katalogu: *Karel Miler, Petr Štembera, Jan Mlčoch 1970-1980*. Katalog Galerie Hlavního města Prahy, k výstavě 25.11.1997 – 25.1.1998, 39.
39. Petr Štembera: Lukostřelec, 1977, fotografický záznam akce. Reprodukce z katalogu: *Karel Miler, Petr Štembera, Jan Mlčoch 1970-1980*. Katalog Galerie Hlavního města Prahy, k výstavě 25.11.1997 – 25.1.1998, 40.
40. Petr Štembera: Wroclawski Piece, 1979, fotografický záznam akce. Reprodukce z publikace: *Srp, Karel: Situace 11- Petr Štembera performance*. In: *Jazzová sekce Svazu Hudebníků*, květen 1981, poslední strana.
41. Jiří Kovanda: Listy, 1976, strojopis na papíře, fotografie. Reprodukce z katalogu: *Jiří Kovanda - Akce a Instalace , 2005 – 1976*. Tranzit 2005-2006, 49.
42. Jiří Kovanda: Na eskalátoru, 1977, strojopis na papíře, fotografie. Reprodukce z katalogu: *Jiří Kovanda - Akce a Instalace , 2005 – 1976*. Tranzit 2005-2006, 40.
43. Jiří Kovanda, Kontakt, 1977, strojopis na papíře, fotografie. Reprodukce z katalogu: *Jiří Kovanda - Akce a Instalace , 2005 – 1976*. Tranzit 2005-2006, 39.
44. Jiří Kovanda: Schovávám se, 1977, fotografie. Reprodukce z katalogu: *Jiří Kovanda - Akce a Instalace , 2005 – 1976*. Tranzit 2005-2006, 38.
45. Marián Palla: Dotýkání se, 1982, strojopis, papír. Reprodukce z katalogu: *Marián Palla-Katalog*. Bludný kámen, Opava, 2006, 37.
46. Marián Palla: Nevím, 1980-1984, strojopis, papír. Reprodukce z katalogu: *Marián Palla-Katalog*. Bludný kámen, Opava, 2006, 36.
47. Jiří Kovanda: Divadlo, 1977, strojopis na papíře, fotografie. Reprodukce z katalogu: *Jiří Kovanda - Akce a Instalace , 2005 – 1976*. Tranzit 2005-2006, 47.
48. Jiří Kovanda: Bílý provázek doma, 1979, strojopis na papíře, fotografie. Reprodukce z katalogu: *Jiří Kovanda - Akce a Instalace , 2005 – 1976*. Tranzit 2005-2006, 23.
49. Jiří Kovanda: Slaný roh a sladký oblouk, 1981, strojopis na papíře, fotografie. Reprodukce z katalogu: *Jiří Kovanda - Akce a Instalace , 2005 – 1976*. Tranzit 2005-2006, 14.

50. Dalibor Chatrný: Ruka a Magnet, 1973, ferity, kov, piliny, lidské tělo. Reprodukce z katalogu díla Dalibora Chatrného: <http://www.chatrny.cz/> (http://www.chatrny.cz/v/AkceInstalace/1973FerityKov_PilinyLidskeTelo/1973FerityKov_PilinyLidskeTelo03.jpg.html), vyhledáno 10.4.2010.
51. Dalibor Chatrný: Magnetická skříň, 1972. plexisklo, dřevo, kov, ferity. Reprodukce z katalogu díla Dalibora Chatrného: <http://www.chatrny.cz/> (<http://www.chatrny.cz/v/objekty/Magnety/P1010067.jpg.html>), vyhledáno 10.4.2010.
52. Dalibor Chatrný: Slovem, 1976, fotografie. Reprodukce z katalogu díla Dalibora Chatrného: <http://www.chatrny.cz/> (http://www.chatrny.cz/v/interpFotek/slovem/1975P1010713_Slovem13.jpg.html), vyhledáno 10.4. 2010.
53. Dalibor Chatrný: Posunem, 1976, fotografie. Reprodukce z katalogu díla Dalibora Chatrného: <http://www.chatrny.cz/> (http://www.chatrny.cz/v/interpFotek/posunem/1976P1010445_Posunem31.jpg.html), vyhledáno 10. 4. 2010.
54. Dalibor Chatrný: Přesunem, 1977, fotografie. Reprodukce z katalogu díla Dalibora Chatrného: <http://www.chatrny.cz/> (http://www.chatrny.cz/v/interpFotek/presunem/1977P1010393_Presunem64.jpg.html), vyhledáno 10. 4. 2010.
55. Dalibor Chatrný: Provázkem, 1976, fotografie, provázek. Reprodukce z katalogu díla Dalibora Chatrného: <http://www.chatrny.cz/> (<http://www.chatrny.cz/v/interpFotek/provazkem/1976P1010848Provazkem35.jpg.html>), vyhledáno 10. 4. 2010.
56. Dalibor Chatrný: Linkou, 1975, fotografie. Reprodukce z katalogu díla Dalibora Chatrného: <http://www.chatrny.cz/> (http://www.chatrny.cz/v/interpFotek/linkou/1975P1010774_Linkou10.jpg.html), vyhledáno 10.4. 2010.
57. Dalibor Chatrný: O barvách, 1972, papír, fix, akvarel. Reprodukce z knihy: Víchová, Ilona (ed.): *Dalibor Chatrný: orbe pictus*. Brno, Galerie Brno, 2004, 119.

58. Dalibor Chatrný: O barvách - přeskupení, 1972, papír, fix, akvarel. Reprodukce z knihy: Víchová, Ilona (ed.): *Dalibor Chatrný: orbe pictus*. Brno, Galerie Brno, 2004, 124.
59. Dalibor Chatrný: O komplementárních barvách, 1973, akvarel, papír. Reprodukce z katalogu díla Dalibora Chatrného: <http://www.chatrny.cz/> (http://www.chatrny.cz/v/PraCeNaPapiRe1970-1980/Barvy/?g2_page=8), vyhledáno 10.4. 2010.
60. Dalibor Chatrný: Růže bílá, 1975, akryl, sololit, dřevotříska, sbírka Jiřího Valocha, Národní galerie v Praze. Reprodukce z katalogu díla Dalibora Chatrného: <http://www.chatrny.cz/> (http://www.chatrny.cz/v/katalogObrazu/Slovni/1975_44X50_AkrylSololit_RuZeBiLaS_R_O_Ng-SbiRkaJiriHoValocha.jpg.html), vyhledáno 10.4. 2010
61. Dalibor Chatrný: Obraz obraz, 1977, akronex, sololit, akryl, dřevotříska, soukromá sbírka. Reprodukce z katalogu díla Dalibora Chatrného: <http://www.chatrny.cz/> (http://www.chatrny.cz/v/katalogObrazu/Slovni/1977-26X31-Akrylsololit-Obrazs_R_O_Soukr_Sbirka71.jpg.html), vyhledáno, 10.4. 2010
62. Dalibor Chatrný: Někdo nikdo, 1976, tuš, papír. Reprodukce z knihy: Víchová, Ilona (ed.): *Dalibor Chatrný: orbe pictus*. Brno, Galerie Brno, 2004, 159.
63. Dalibor Chatrný: Zrcadlový projekt (5), 1973, ofset. Reprodukce z katalogu díla Dalibora Chatrného: <http://www.chatrny.cz/> (http://www.chatrny.cz/v/AutorKnihyPublikace/soukromePublikace/publikovan_/1973_Zrcadla_210X150_Ofset_S_R_p06_1973_Zrcadla_210X150_Ofset_S_R_p06.jpg.html), vyhledáno, 10. 4. 2010.
64. Dalibor Chatrný: Zrcadlový projekt (15), 1973, ofset. Reprodukce z katalogu díla Dalibora Chatrného: <http://www.chatrny.cz/> (http://www.chatrny.cz/v/AutorKnihyPublikace/soukromePublikace/publikovan_/1973_Zrcadla_210X150_Ofset_S_R_p16_1973_Zrcadla_210X150_Ofset_S_R_p16.jpg.html), vyhledáno 10. 4. 2010.
65. Dalibor Chatrný: Zrcadlový projekt - Svítání na západě, 1973, ofset. Reprodukce z katalogu díla Dalibora Chatrného: <http://www.chatrny.cz/> (http://www.chatrny.cz/v/AutorKnihyPublikace/soukromePublikace/publikovan_/1973_

- [Zrcadla_210X150_Ofset_S_R_p/13_1973_Zrcadla_210X150_Ofset_S_R_p13.jpg.html](http://www.chatrny.cz/Zrcadla_210X150_Ofset_S_R_p/13_1973_Zrcadla_210X150_Ofset_S_R_p13.jpg.html)), vyhledáno 10. 4. 2010.
66. Dalibor Chatrný: Zrcadlové orientace, 1973, ofset, tužka, tuš. Reprodukce z katalogu díla Dalibora Chatrného: <http://www.chatrny.cz/> (http://www.chatrny.cz/v/AutorKnihyPublikace/soukromePublikace/publikovan_/1973_ZrcadlovaOrientaceC_210X150_OfsetTuzTuzka_S_R_p/?g2_page=2), vyhledáno 10. 4. 2010.
67. Dalibor Chatrný: Dotek zrcadla - stopy, 1973, fotografie, papír, razítková barva. Reprodukce z katalogu díla Dalibora Chatrného: <http://www.chatrny.cz/> (http://www.chatrny.cz/v/AutorKnihyPublikace/soukromePublikace/publikovan_/1973_DotykAZrcadleni200X150_FotoRaz_Barva_S_R_p/?g2_page=2), vyhledáno, 10.4. 2010.
68. Dalibor Chatrný: Zrcadlový objekt, 1974, zrcadlo, tužka, křída. Reprodukce z katalogu díla Dalibora Chatrného: <http://www.chatrny.cz/> (http://www.chatrny.cz/v/objekty/ZrcadlaoveObjekty/1974_V_37S_80_ZrcadloKriDaTuzka_Nesig_.jpg.html), vyhledáno 10. 4. 2010.
69. Dalibor Chatrný: Zrcadlový objekt, 1974, zrcadlo, ocel, křída. Reprodukce z katalogu díla Dalibora Chatrného: <http://www.chatrny.cz/> (http://www.chatrny.cz/v/objekty/ZrcadlaoveObjekty/1974_V_25PruM_37_ZrcadloOceITuzka_Nesig_B.jpg.html), vyhledáno, 10. 4. 2010.
70. Dalibor Chatrný: Prostorové deformace, 1971, ofset, papír. Reprodukce z katalogu díla Dalibora Chatrného: <http://www.chatrny.cz/> (http://www.chatrny.cz/v/AutorKnihyPublikace/soukromePublikace/publikovan_/1971_ProstorovaDeformace_210X145_Ofset_S_R_p/04_1971_ProstorovaDeformace_210X145_Ofset_S_R_p04.jpg.html), vyhledáno 10. 4. 2010.
71. Dalibor Chatrný: Rohy, 1971, ofset, papír. Reprodukce z katalogu díla Dalibora Chatrného: <http://www.chatrny.cz/> (http://www.chatrny.cz/v/AutorKnihyPublikace/soukromePublikace/publikovan_/1971_Rohy_210X150_Ofset_S_R_p/06_1971_Rohy_210X150_Ofset_S_R_p06.jpg.html), vyhledáno 10. 4. 2010.

72. Dalibor Chatrný: Prostorové situace, 1972, reliéfní tisk, pero, tuš, papír. Reprodukce z knihy: Vichová, Ilona (ed.): *Dalibor Chatrný: orbe pictus*. Brno, Galerie Brno, 2004, 91.
73. Dalibor Chatrný: Korelace prostoru, 1971-76, fotodokumentace - trubky, tužka, světelný zdroj. Reprodukce z katalogu díla Dalibora Chatrného: <http://www.chatrny.cz/> (http://www.chatrny.cz/v/AkceInstalace/1971-76_100X100X100_Mos_Trub_TuzkaSvetlo_KorelaceProstoru_Osthaus-MuseumHagen/1971-76_100X100X100_Mos_Trub_TuzkaSvetlo_KorelaceProstoru_Osthaus-MuseumHagen09.jpg.html), vyhledáno 10. 4. 2010.
74. Dalibor Chatrný: Vzduchová plastika do země, 1973, perokresba, tuš, papír. Reprodukce z katalogu díla Dalibora Chatrného: <http://www.chatrny.cz/> (http://www.chatrny.cz/v/PraCeNaPapiRe1970-1980/Projektyvzduchovychplastikplastikyzeme-Vzduchatd/1973_420X295_PerokresbaTuzPapiR_S_R_P_45.jpg.html), vyhledáno 10. 4. 2010.
75. Dalibor Chatrný: Vzduchová plastika do atmosféry, 1973, perokresba, tuš papír. Reprodukce z katalogu díla Dalibora Chatrného: <http://www.chatrny.cz/> (http://www.chatrny.cz/v/PraCeNaPapiRe1970-1980/Projektyvzduchovychplastikplastikyzeme-Vzduchatd/1973_420X295_PerokresbaTuzPapiR_S_L_P_33A.jpg.html), vyhledáno 10. 4. 2010.
76. Dalibor Chatrný: Rohy, Plastika prostupující více prostředí, 1973, perokresba, tuš, papír. Reprodukce z katalogu díla Dalibora Chatrného: <http://www.chatrny.cz/> (http://www.chatrny.cz/v/PraCeNaPapiRe1970-1980/Projektyvzduchovychplastikplastikyzeme-Vzduchatd/1973_420X295_PerokresbaTuzPapiR_S_L_P_55A.jpg.html), vyhledáno 10. 4. 2010.
77. Dalibor Chatrný: Rohy, Vzduchová plastika do země, 1973, perokresba, tuš, papír. Reprodukce z katalogu díla Dalibora Chatrného: <http://www.chatrny.cz/>

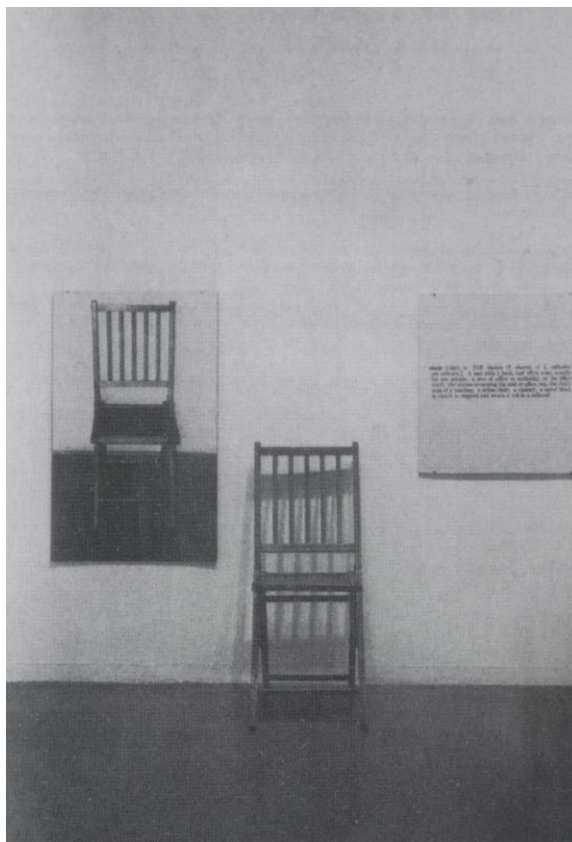
- (http://www.chatrny.cz/v/PraCeNaPapiRe1970-1980/Projektyvzduchovychplastikplastikyzeme-Vzduchatd/1973_420X295_PerokresbaTuzPapiR_S_R_P_47.jpg.html), vyhledáno 10. 4. 2010.
78. Dalibor Chatrný: Rohy, 5 segmentů kruhu, Brno – Bohunice, 1982, pohledový beton, barva. Reprodukce z katalogu díla Dalibora Chatrného: <http://www.chatrny.cz/> (http://www.chatrny.cz/v/NaVrhyARealizeceDoArchitektury/1982_5X6M_Pohl_Beton_Barva_5SegmentuKruhu-BrnoBohuniceA.jpg.html), vyhledáno 10. 4. 2010.
79. Dalibor Chatrný: Citát Richarda Weinera, 1979, skládaný papír, latex. Reprodukce z katalogu díla Dalibora Chatrného: www.chatrny.cz (http://www.chatrny.cz/v/PraCeNaPapiRe1970-1980/Letrismus/Citaty/1979_450X500_SklaDanyPapiRLatex_Sig_A.jpg.html), vyhledáno 10. 4. 2010.
80. Dalibor Chatrný: Manipulace s rovinou, 1980, sprej, prořezávaný papír. Reprodukce z katalogu díla Dalibora Chatrného: <http://www.chatrny.cz/> (http://www.chatrny.cz/v/PraCeNaPapiReTextilii1980-1990/ManipulaceSRovinou_ManipulaceSRovinou-TopologickaKresba/1980_880X620_SprejPapiR_S_L_P_14.jpg.html), vyhledáno 10. 4. 2010.
81. Dalibor Chatrný: Anatomie roviny, 1981, skládaný papír, gafit, karton, plátno. Reprodukce z katalogu díla Dalibora Chatrného: <http://www.chatrny.cz/> (http://www.chatrny.cz/v/PraCeNaPapiReTextilii1980-1990/MiStoProPlastikuAnatomiePlochy/1980-81_800X600_SklaDanyPapiRGrafitPlaTenePouzdro_S_R_D_14Soukr_SbiRka.jpg.html), vyhledáno 10. 4. 2010.
82. Dalibor Chatrný: Rovinou, 1978, fotografie. Reprodukce z katalogu díla Dalibora Chatrného: <http://www.chatrny.cz/> (http://www.chatrny.cz/v/interpFotek/rovinouNew/1978_P1010145_Rovinou19.jpg.html), vyhledáno 10. 4. 2010.

83. Dalibor Chatrný: Autoportrét, 2003, sádra. Reprodukce z katalogu díla Dalibora

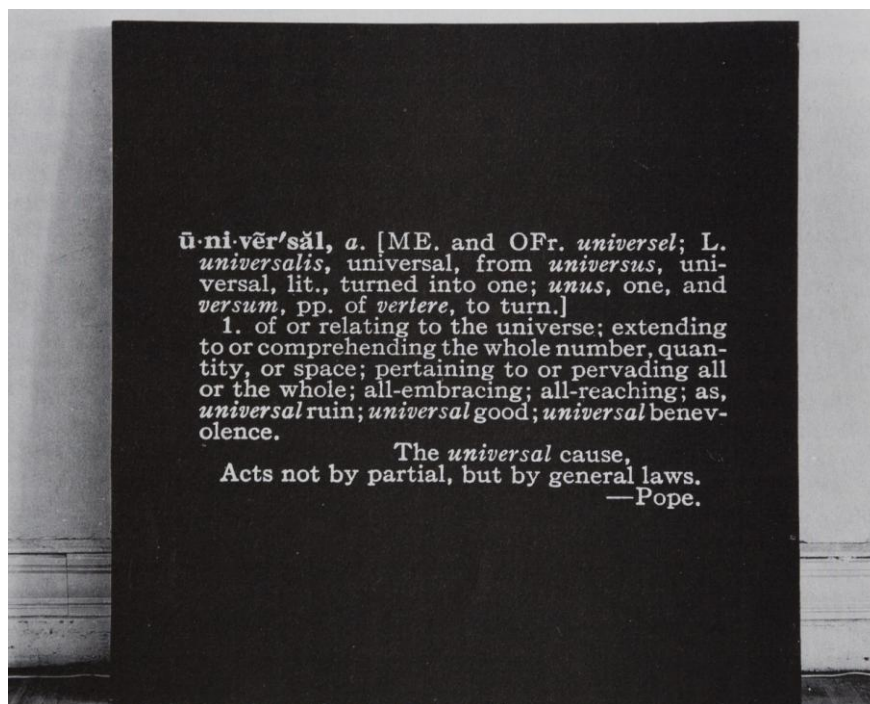
Chatrného: <http://www.chatrny.cz/>

(http://www.chatrny.cz/v/objekty/2003_29X26X8_SaDra_ProstorovaRedukceOdlotku-Sp_M_Krobot-F.jpg.html), vyhledáno 10. 4. 2010.

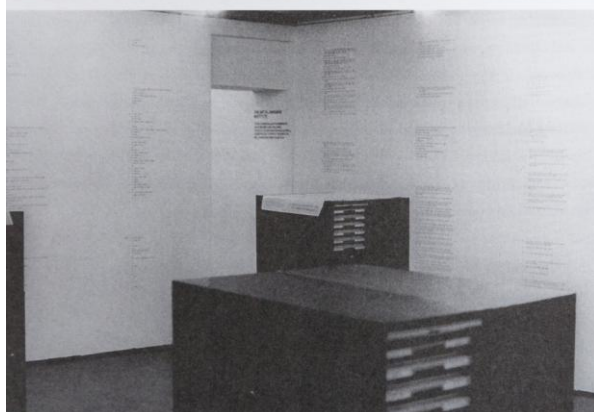
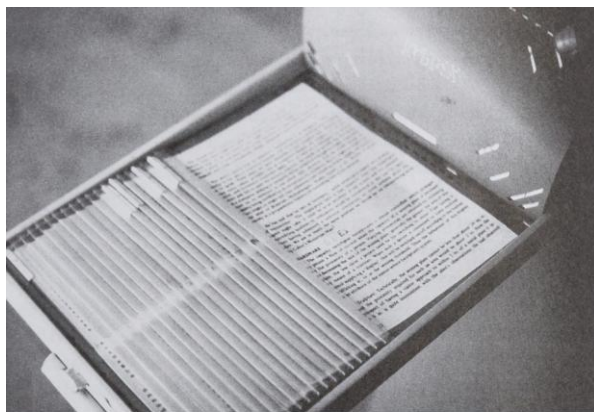
Obrazová příloha



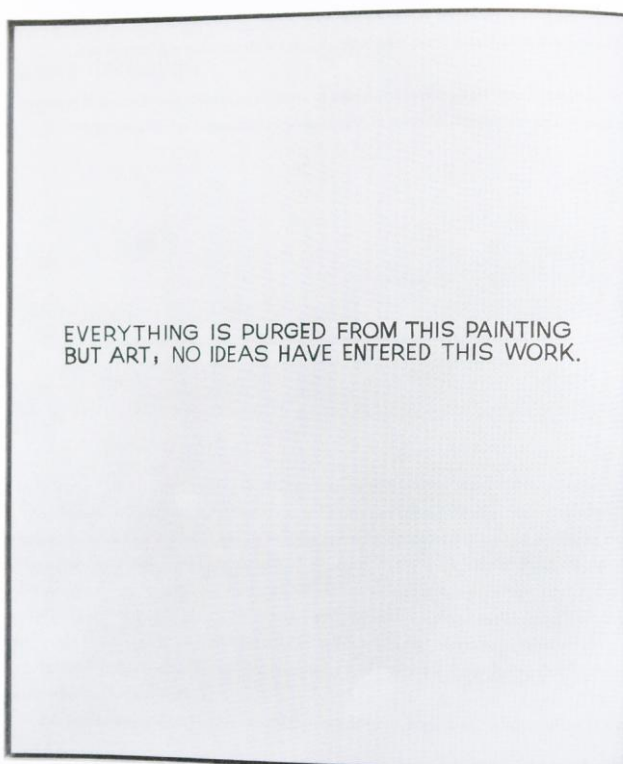
1. Joseph Kosuth: One and Three Chairs, 1965, židle, fotografie židle, fotograficky zvětšená slovníková definice slova židle, Muzeum moderního umění v New Yorku.



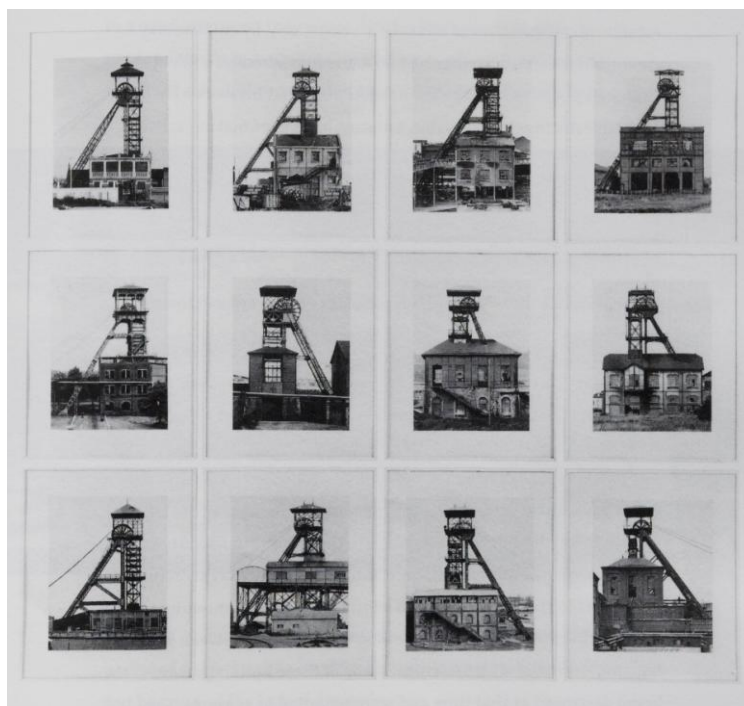
2. Joseph Kosuth: Universal, 1965, fotokopie, soukromá sbírka.



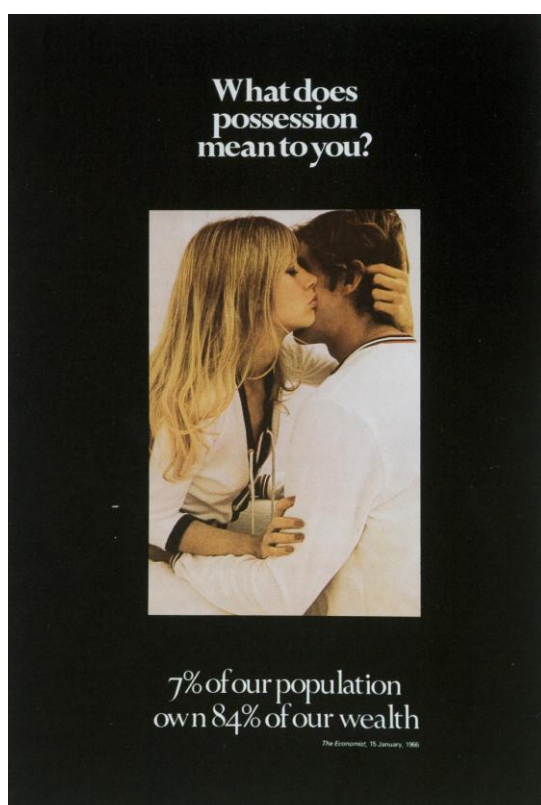
3. Art and Language: Index 01, 1972, texty, kartotéky, sbírka Thomase Ammanna, Zurich.



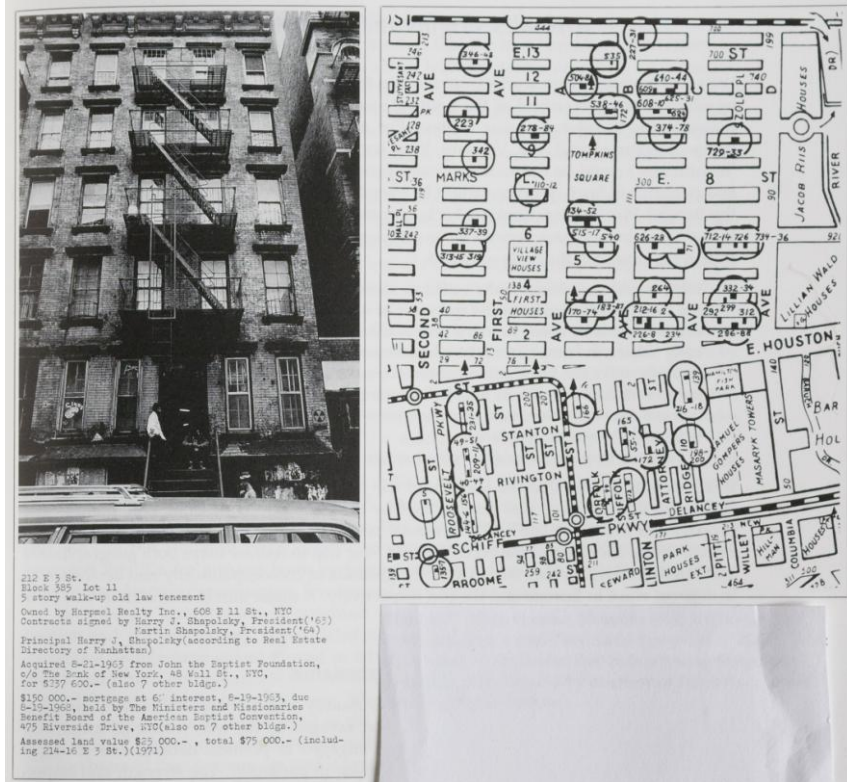
4. John Baldessari: Everything is purged..., 1966-1968, akryl na plátně, galerie Sonnabend v New Yorku.



5. Bernd a Hilla Becherovi: Winding Towers, 1997, série fotografií.



6. Victor Burgin: What does possession mean to you? 1974, fotolitografický tisk, sbírka umělecké rady města Newcastle.



212 E 5 St.
 Block 585 Lot 11
 5 story walk-up old law tenement
 Owned by Hargpal Realty Inc., 608 E 11 St., NYC
 Contracts signed by Harry J. Shupolsky, President ('65)
 Martin Shupolsky, President ('64)
 Principal Harry J. Shupolsky (according to Real Estate
 Directory of Manhattan)
 Acquired 8-21-1963 from John the Baptist Foundation,
 679 The Sun of New York, 48 Wall St., NYC,
 for \$337 600.- (also 7 other bldgs.)
 \$150 000.- mortgage at 6% interest, 8-19-1963, due
 1-1-1968, held by The Ministers and Missionaries
 Benefit Board of the American Baptist Convention,
 475 Riverside Drive, NYC (also on 7 other bldgs.)
 Assessed land value \$25 000.-, total \$75 000.- (includ-
 ing E1A-16 E 3 St.) (1971)

7. Hans Haacke: Real Time Social Systems, 1971, fotografie, strojopis, mapa, obnoveno v John Weber Gallery.



8. Dan Graham: Homes for America, 1966-67, sbírka Daled, Brusel.



9. Daniel Buren: Studio International, 1970, dvoustrana.



10. Daniel Buren: Instalace pro *Project 68*, 1969, Düsseldorf.

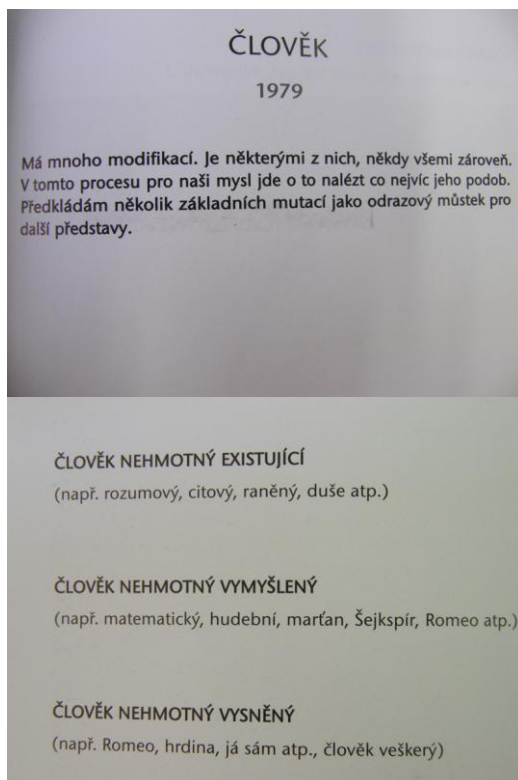


11. Marcel Broodthaers: Musée d'Art Moderne, Département Des Aigles, 1968-72, různé předměty, Kunsthalle Düsseldorf.

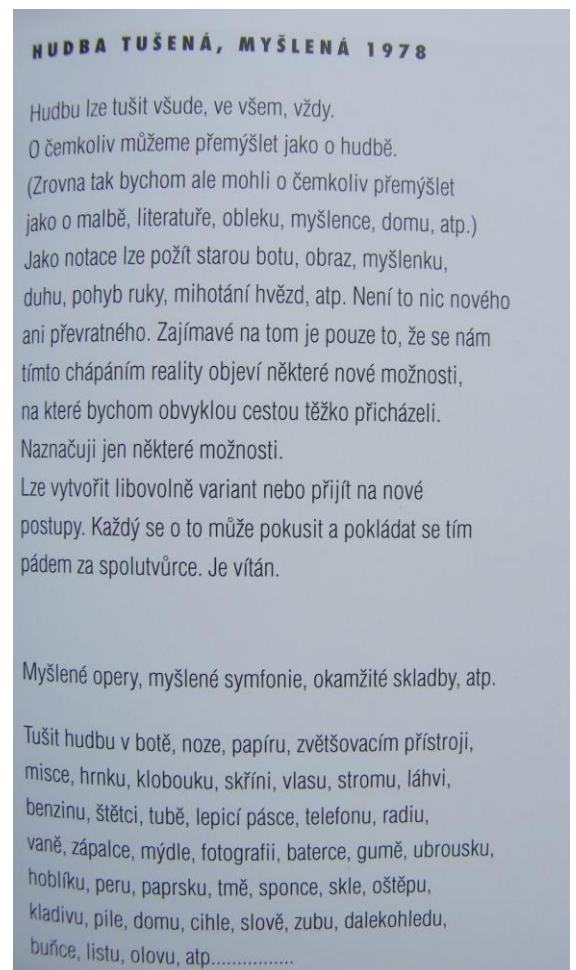
MATEMATICKÉ PŘÍKLADY

- 1) dům + výkřik =
- 2) vlast + papír + zalykání =
- 3) (oko - tužka) . lepidlo =
- 4) dech . dech =
- 5) $\sqrt[n]{\text{sklo}}$ =
- 6) duše^{logx} =

12. Milan Knížák: Matematické příklady, 1977.



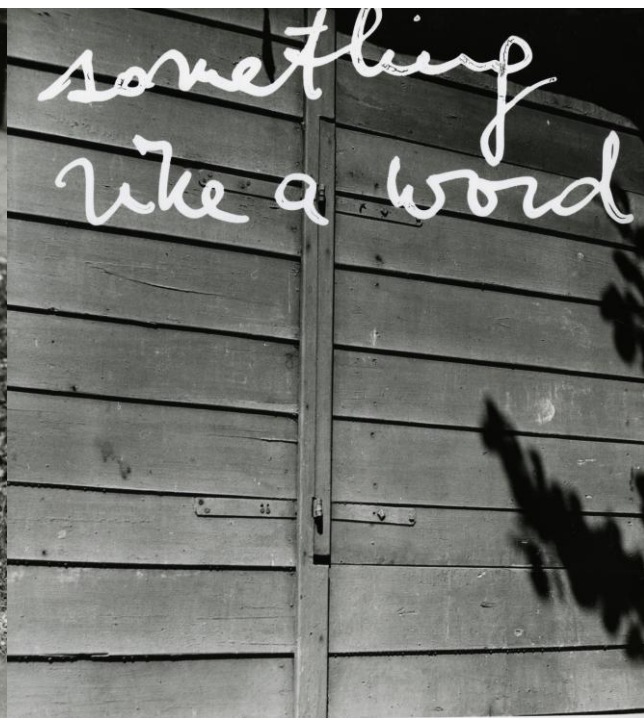
13. Milan Knížák: Člověk, úryvky, 1978.



14. Milan Knížák: Hudba tušná, myšlená, 1979.



15. Jiří Valoch: Pozorování krajiny, 1974, fotografie, Moravská galerie v Brně.



16. Jiří Valoch: Pozorování krajiny II, 1974, fotografie, Moravská galerie v Brně.



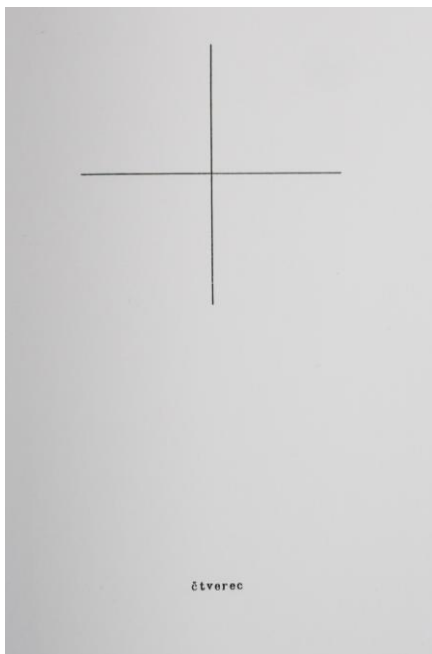
17. Jiří Valoch: Kámen, 1973, fotografie. Moravská galerie v Brně.



18. Jiří Valoch: Symetrický koncept – Včera, 1972, strojopis, papír.



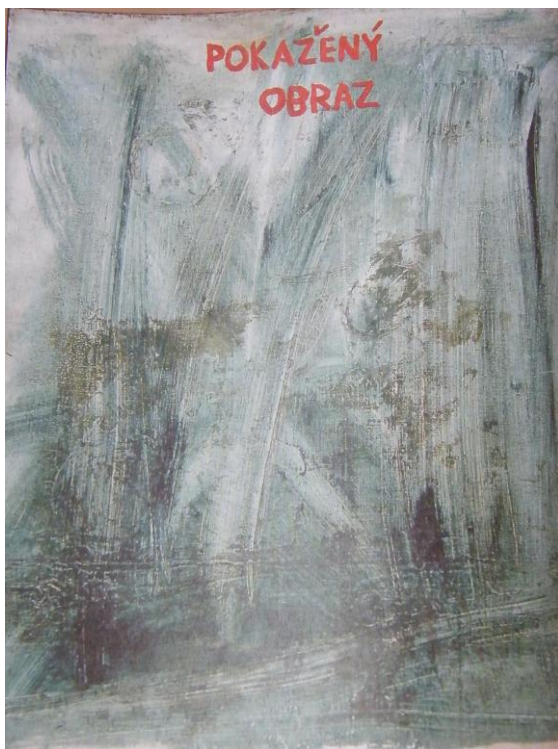
19. Jiří Valoch: Sochy pro Gertu Pospíšilovou, 1973, strojopis, papír.



20. Jiří Valoch: Sémantická studie, 1975, strojopis, papír.



21. Jiří Valoch: deset, 1980, strojopis, papír.



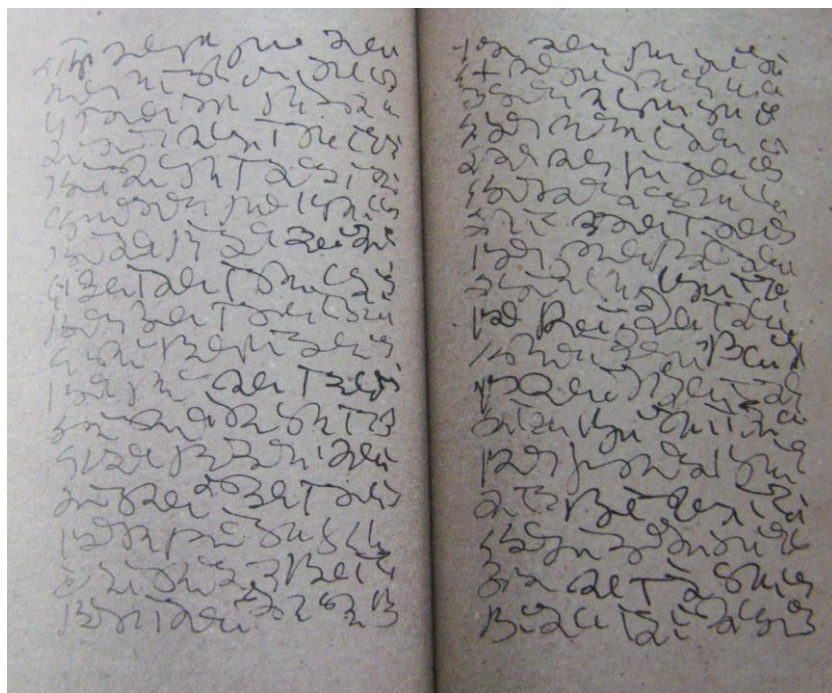
22. Marián Palla: Pokažený obraz, před říjnem 1980, plátno, barva.



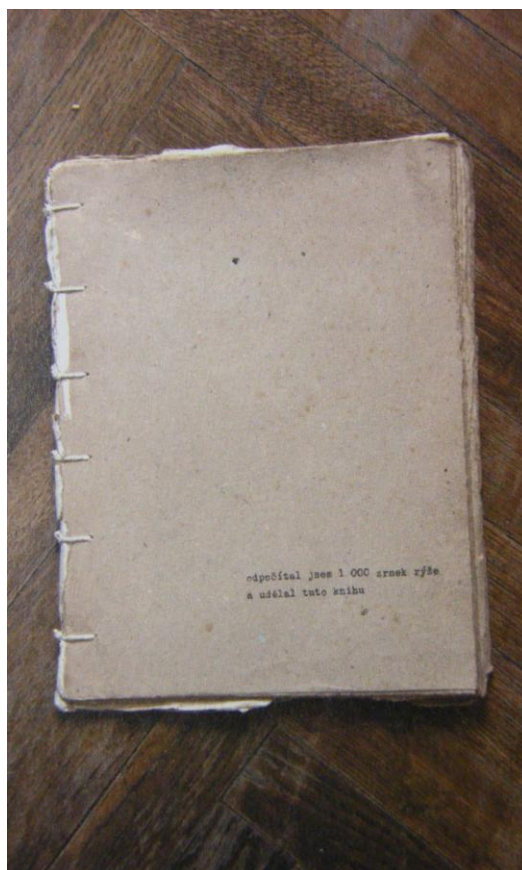
24. Marián Palla: Hliněné záznamy, nedatováno



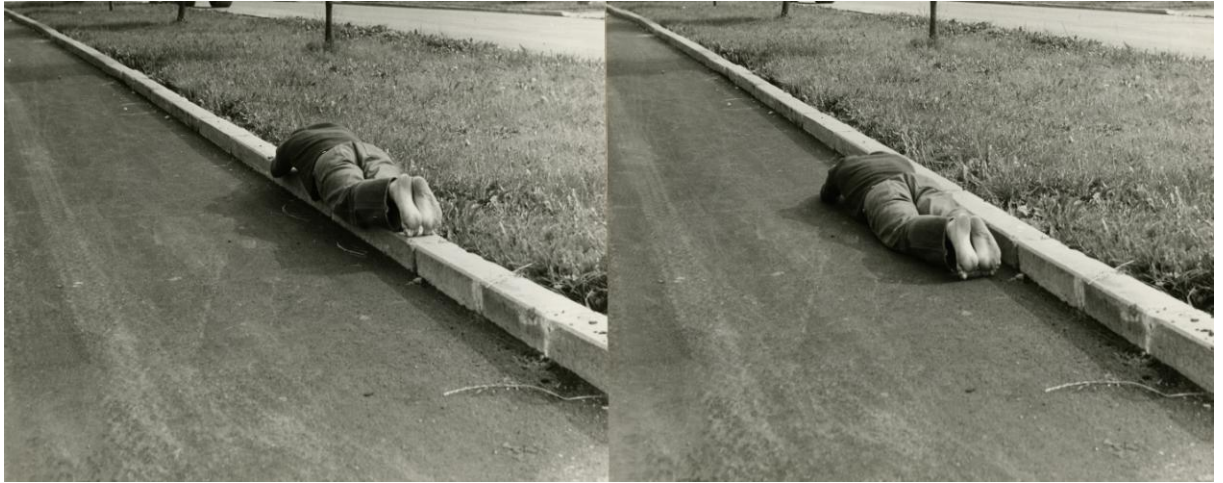
23. Marián Palla: Obraz tečkovaný doma, kolem roku 1980?, plátno barva.



25. Marián Palla: Nečitelná kniha, koncem 70. let?, papír, inkoust.



26. Marián Palla: Odpočítal jsem 1 000 zrněk rýže a udělal tuto knihu, první polovina 80. let, papír, strojepis.



27. Karel Miler: Buď a nebo, 1972, fotografie. Moravská galerie v Brně.



28. Karel Miler: Cítěn čerstvou trávou, 1976, fotografie



29. Jiří Valoch: Identifikace IV, 1972, fotografie. Moravská galerie v Brně.



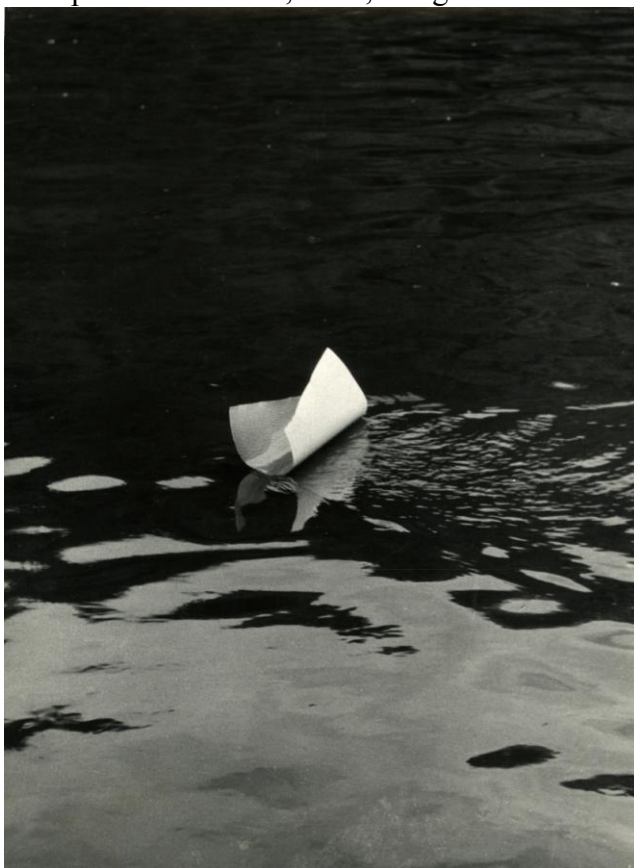
30. Jiří Valoch: Studie času, 1970, fotografie. Moravská galerie v Brně.



31. Jiří Valoch: Haiku II, 1974, fotografie. Moravská galerie v Brně.



32. Jaroslav Anděl: Zpět k elementům, 1976, fotografie. Moravská galerie v Brně.



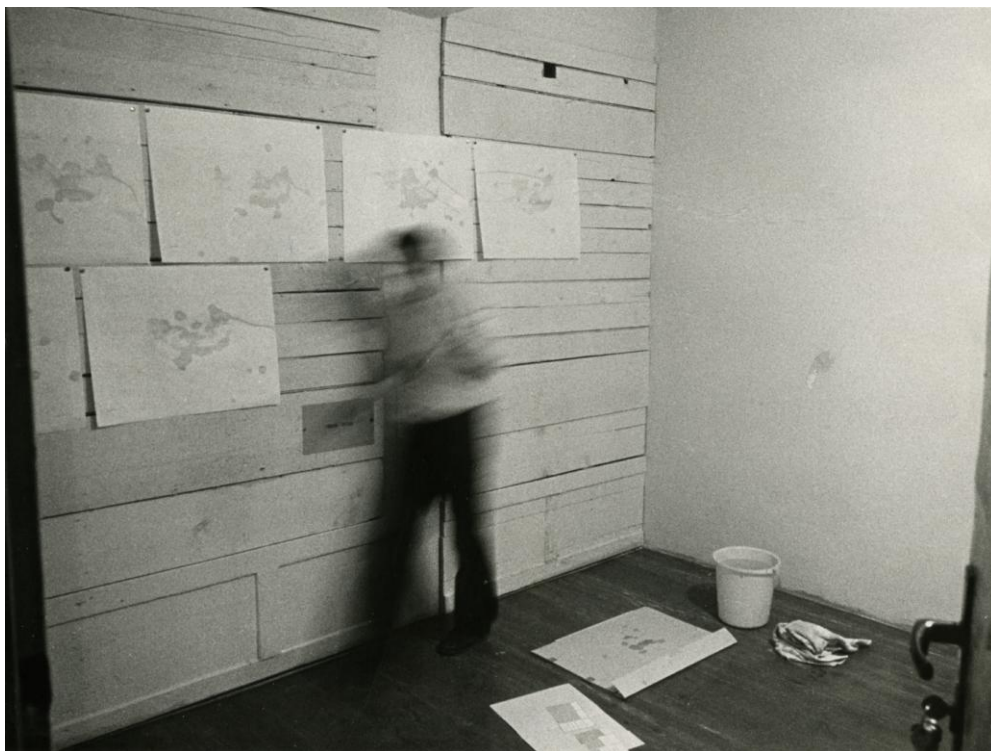
33. Jaroslav Anděl: Zpět k elementům, 1976, fotografie. Moravská galerie v Brně.



34. Jaroslav Anděl: Cestou K. H. Máchy, 1976-1979, fotografie. Moravská galerie v Brně.



35. Jaroslav Anděl: Cestou K. H. Máchy, 1976-1979, fotografie. Moravská galerie v Brně.



36. Karel Miler: Výstava, 1979, fotografie. Moravská galerie v Brně.



37. Jan Mlčoch: Noclehárna, 1979, fotografický záznam akce.



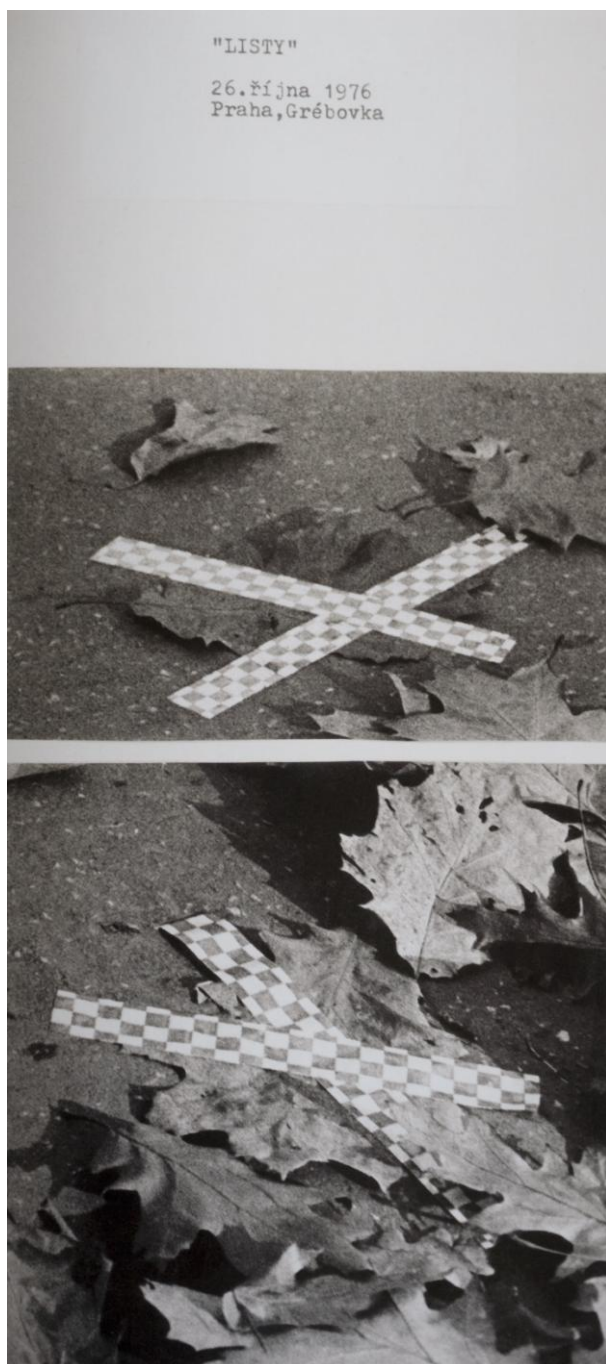
38. Petr Štembera: Skok 2, 1976, fotografický záznam akce.



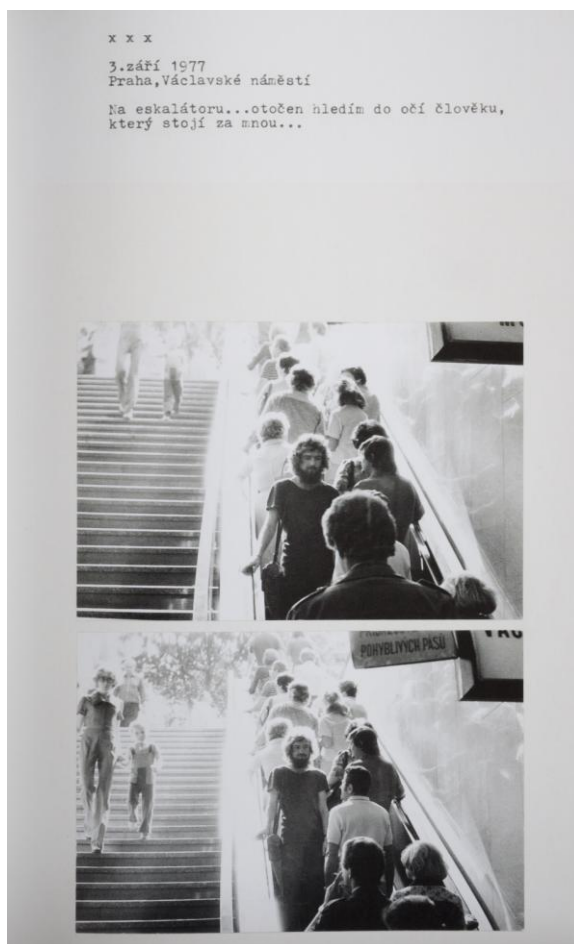
39. Petr Štembera: Lukostřelec, 1977, fotografický záznam akce.



40. Petr Štembera: Wroclavski Piece, 1979, fotografický záznam akce.



41. Jiří Kovanda: Listy, 1976, strojopis a na papíře, fotografie.



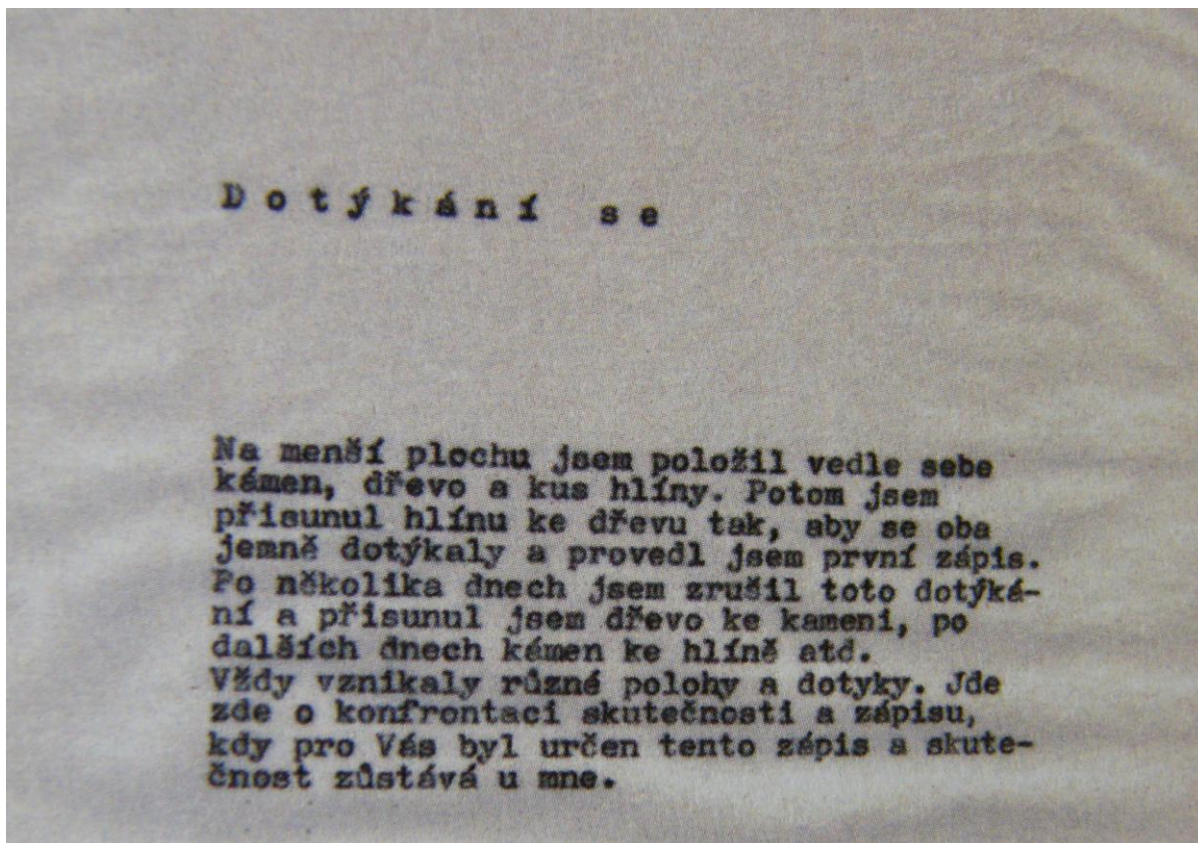
42. Jiří Kovanda: Na eskalátoru, 1977, strojopis na papíře, fotografie.



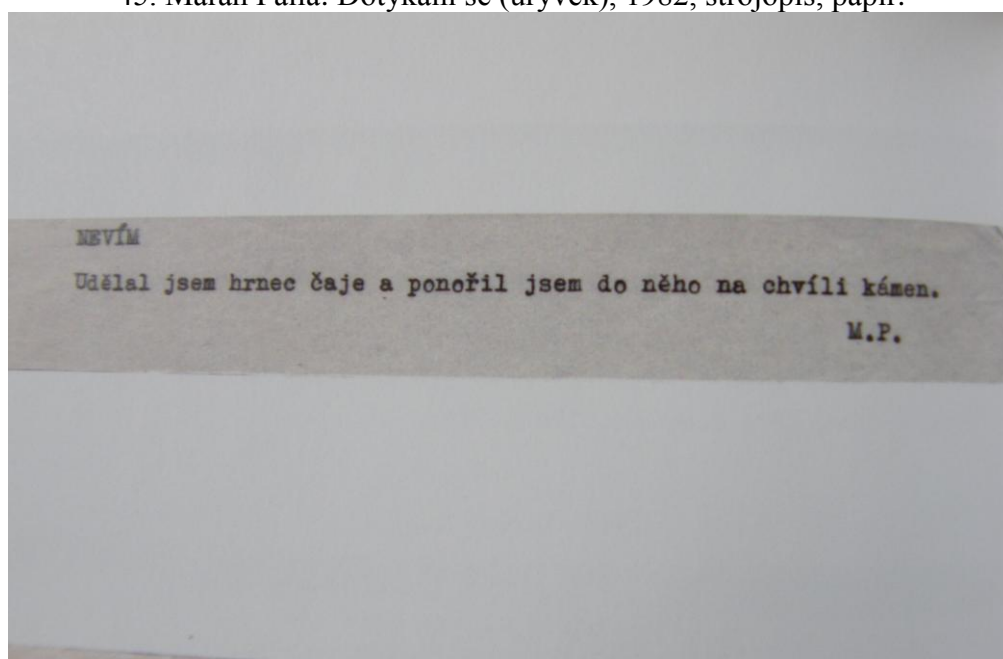
43. Jiří Kovanda: Kontakt, 1977,
strojopis na papíře, fotografie.



44. Jiří Kovanda: Schovávám se, 1977,
fotografie.



45. Marán Palla: Dotýkání se (úryvek), 1982, strojopis, papír.



46. Marián Palla: Nevím, 1980-1984. strojopis, papír.

"DIVADLO"

listopad 1976
Praha, Václavské náměstí

Chovám se přesně podle předem napsaného scénáře.
Gesta a pohyby jsou voleny tak, aby nikdo z kolemjdoucích
netušil, že sleduje "představení".



47. Jiří Kovanda: Divadlo, strojopis na papíře,
fotografie.



BÍLÝ PROVÁZEK DOMA /WHITE STRING AT HOME/

19.-26.listopadu 1979
Praha



48. Jiří Kovanda: Bílý provázek doma, 1979, strojopis na papíře, fotografie.

SLANÝ ROH, SLADKÝ OBLOUK

zima 1981
Praha, most 1.máje

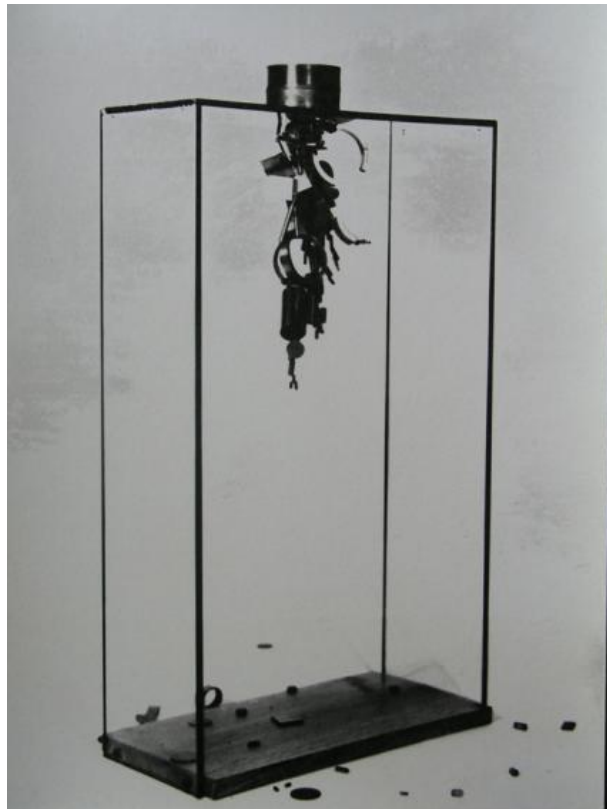


49. Jiří Kovanda: Slaný roh a sladký oblouk, 1981, strojopis na papíře, fotografie.

Tvorba Dalibora Chatrného



50. Ruka a Magnet: 1973, ferity, kov, piliny, lidské tělo.



51. Magnetická skříň: 1972, plexisklo, dřevo, kov, ferity.



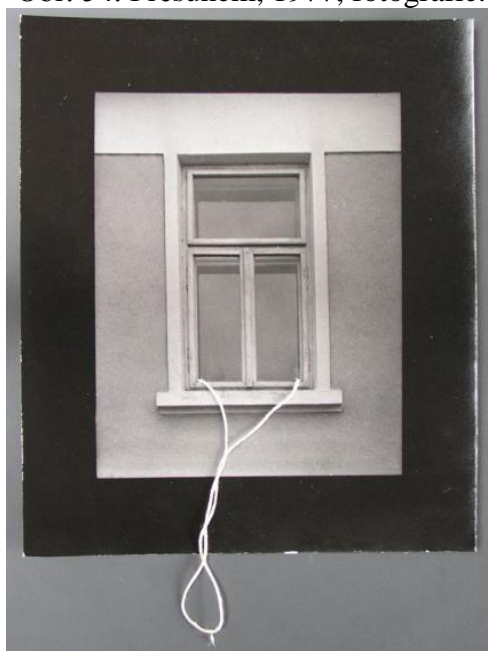
52. Slovem, 1976, fotografie.



53. Posunem, 1976, fotografie.



Obr. 54. Přesunem, 1977, fotografie.



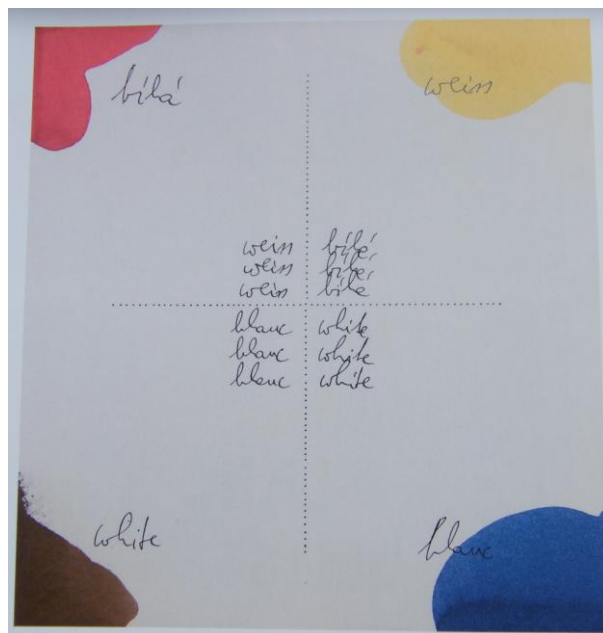
55. Provázkem, 1976, fotografie, provázek.



56. Linkou, 1975, fotografie.



57. O barvách, 1972, papír, fix, akvarel.



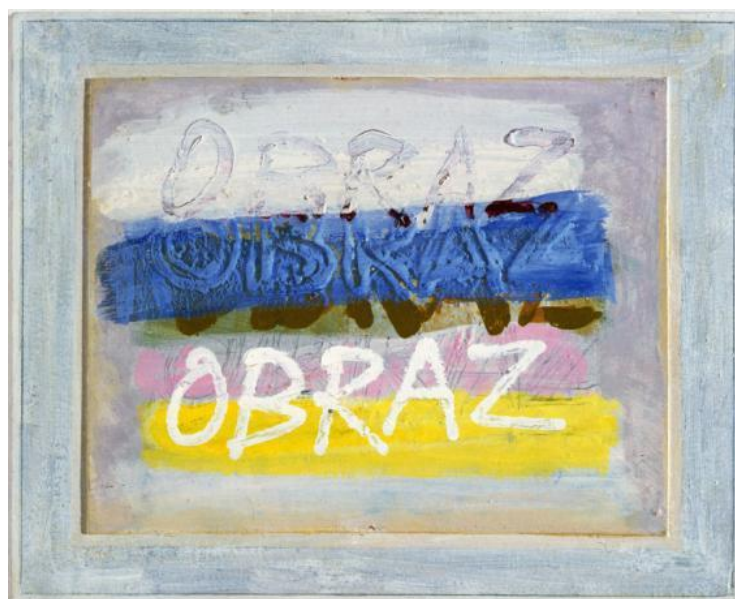
58. O barvách, přeskupení, 1972, papír, fix, akvarel.



59. O komplementárních barvách, 1973, akvarel, papír.



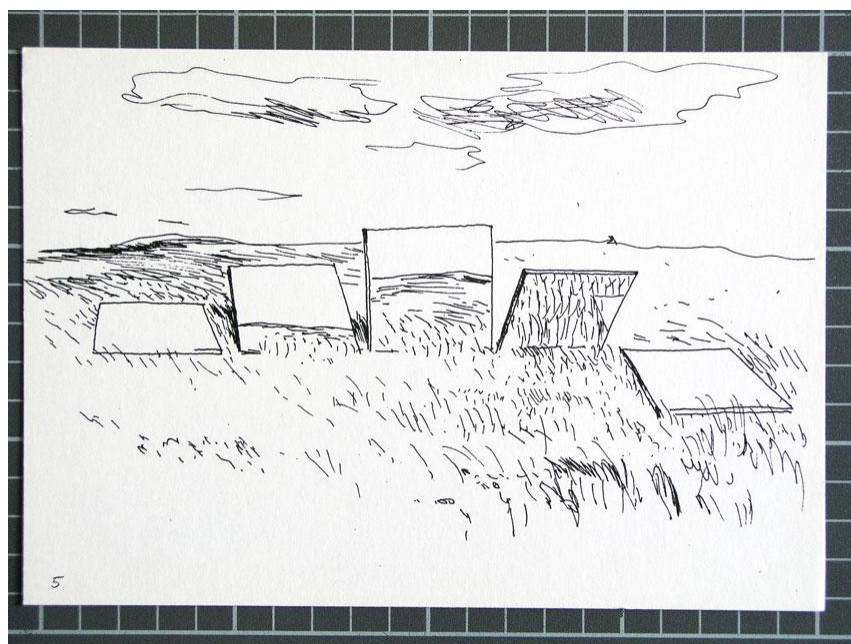
60. Růže bílá, 1975, akryl, sololit, dřevotříska, sbírka Jiřího Valocha, Národní galerie v Praze.



61. Obraz Obraz, 1977, akronex, sololit, akryl, dřevotříska, soukromá sbírka.



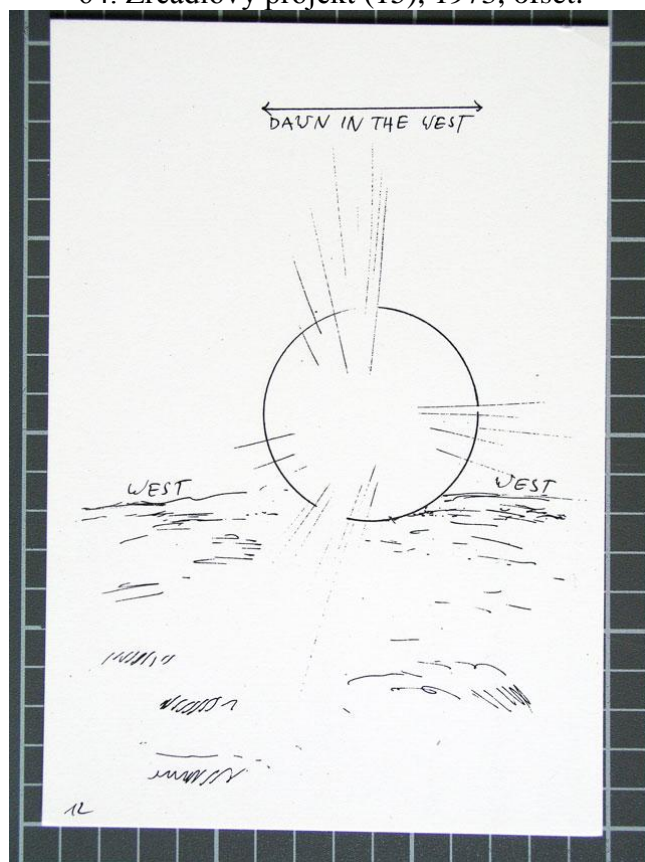
62. Někdo, někdo, 1976, tuš, papír.



Obr. 63. Zrcadlový projekt (5), 1973, ofset.



64. Zrcadlový projekt (15), 1973, ofset.



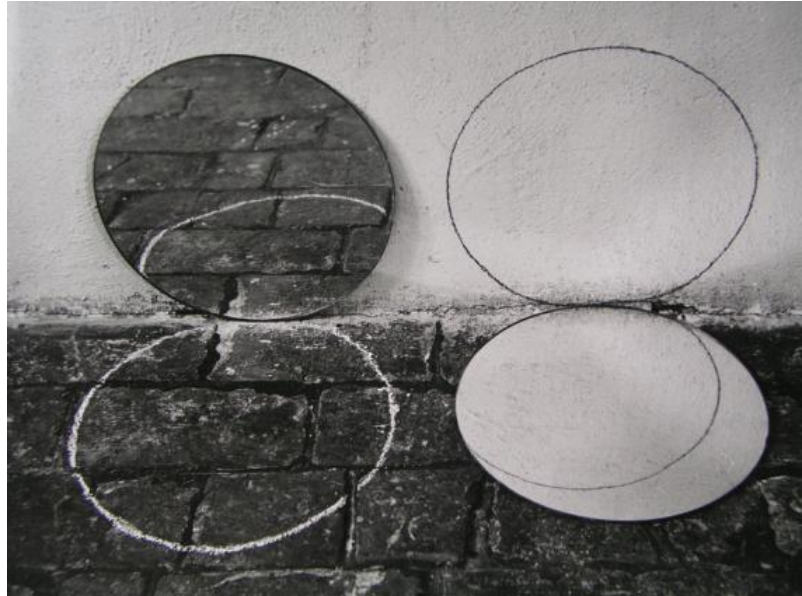
65. Zrcadlový projekt - Svítání na západě, 1973, ofset.



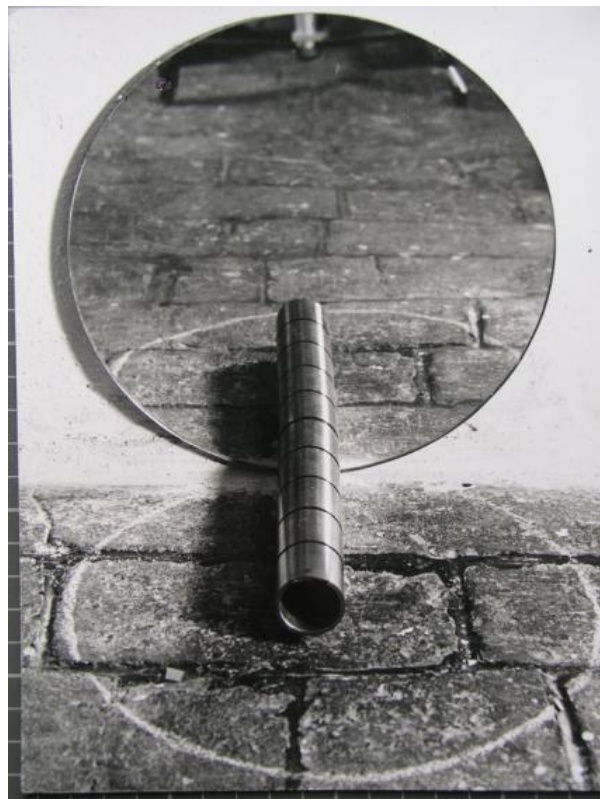
66. Zrcadlové orientace, 1973, ofset, tužka, tuš.



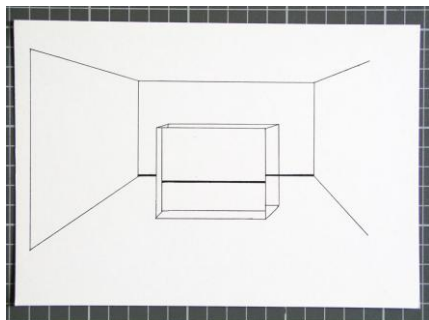
67. Dotek zrcadla, 1973, fotografie, papír, razítková barva.



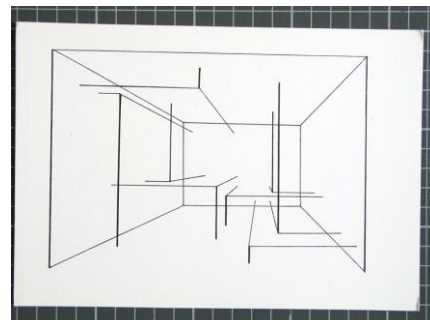
68. Zrcadlové objekty, 1974, zrcadlo, tužka, křída.



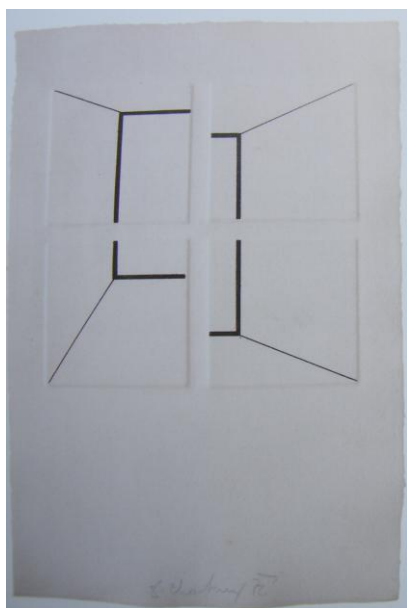
69. Zrcadlové projekty, 1974, zrcadlo, tužka, křída.



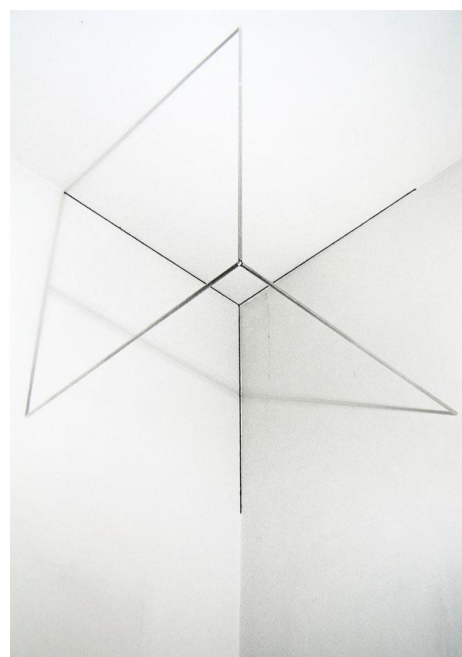
70. Prostorové deformace,
1971, ofset, papír.



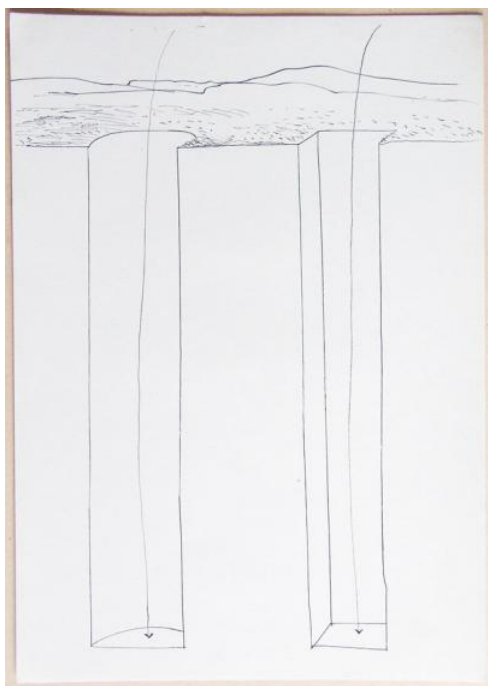
71. Rohy, 1971, ofset, papír.



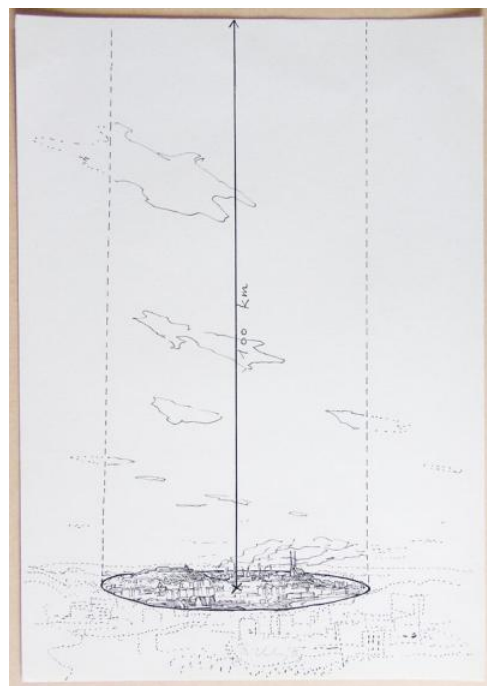
72. Prostorové situace, 1972, reliéfní
tisk, pero, tuš, papír.



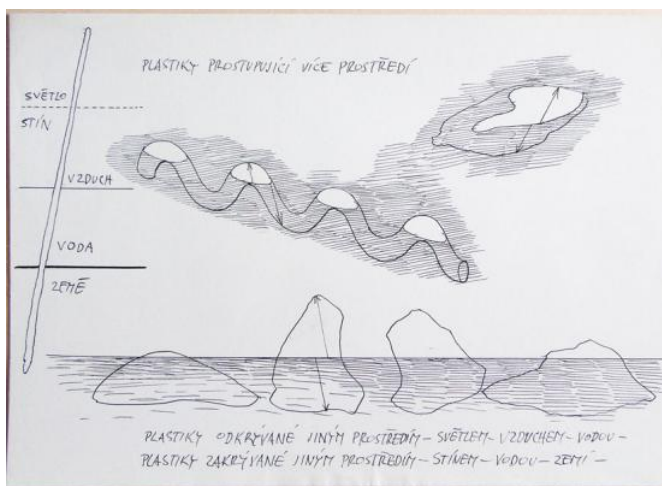
73. Korelace prostoru, 1971-1976,
fotodokumentace - trubky, tužka,
světelný zdroj.



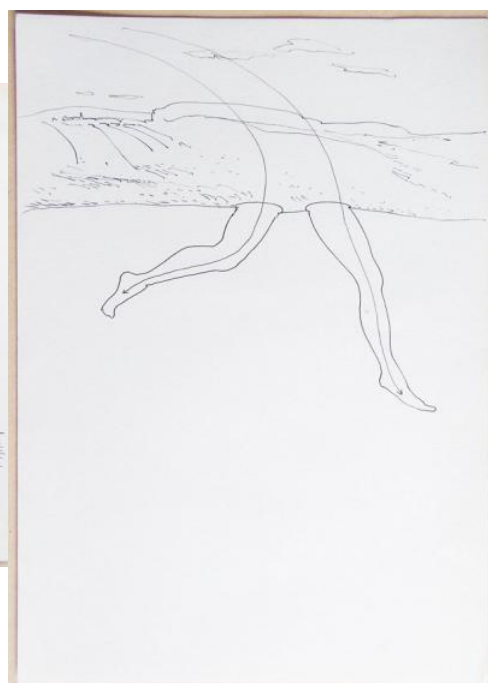
74. Plasty do země, 1973, perokresba, tuš, papír.



75. Plasty do atmosféry, 1973, perokresba, tuš, papír.



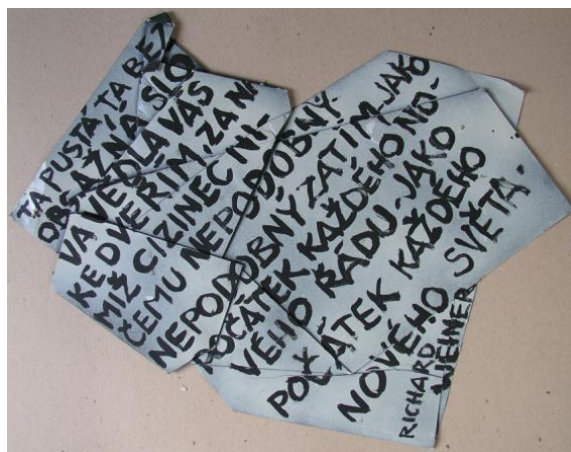
76 Plasty prostupující více prostředí, 1973, perokresba, tuš, papír.



77. Plasty do země, 1973, perokresba, tuš, papír.



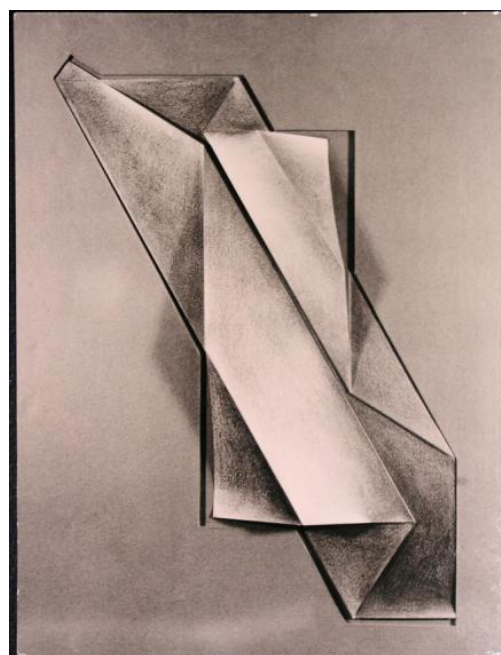
78. Pět segmentů kruhu, Brno, sídliště Bohunice, 1982, pohledový beton, barva.



79. Citát Richarda Weinerja, 1979, skládaný papír, latex.



80. Manipulace s rovinou, 1980, sprej, prořezávaný papír.



81. Anatomie roviny, 1981, skládaný papír, gafit, karton, plátno.



82. Rovinou, 1978, fotografie.



83. Autoportrét, 2003, sádra.