

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav pro dějiny umění

Obecná teorie a dějiny umění a kultury,

Dějiny výtvarného umění

Vít H a v r á n e k

Autentické struktury.

Osobnosti a struktury interpretace v československém
umění 1949-2004.

vedoucí práce – Prof. PhDr. Petr Wittlich, Csc.

2006

Prohlašuji, že jsem disertační práci vykonal samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury. Vít Havránek.

A handwritten signature in black ink, consisting of a stylized initial 'V' followed by a horizontal line.

OBSAH

ÚVOD 001-004

OSOBNOSTI

Otevření formy - Vladimír Boudník 005-025

Pionýři Intermediality. Laterna Magika, Polyekrán, Kinoautomat, Josef Svoboda, Alfréd Radok, Radúz Činčera 026-037

Antihappening - Julius Koller 038-043

Architektura informace - Stano Filko 044-054

Náhoda a řád - Zdeněk Sýkora 055-062

Efemeralita a vztahovost - Jiří Kovanda 063-074

Subjektivní vzorce konzumace - Jan Šerých 075-077

Šablony - Tomáš Vaněk 078-087

Instantní konceptualismus - Roman Ondák 088-090

Osobně - Jano Mančuška 091-092

STRUKTURY INTEPRETACE

Náhoda v konzervě 094-110

Virtuální život architektury 111-121

Idea díla YK ve Východní Evropě 1951-1971 jako idea 122-128

Dokumentární ontologie forem v zemích transformace 129-138

ZÁVĚR AUTENTICKÉ STRUKTURY – SLOVNÍK 139-143

POUŽITÁ LITERATURA 144-148

ÚVOD

I. Časové a tematické vymezení práce

Jako svou diplomovou práci jsem zpracovával dějiny československého kinetického umění v období přibližně mezi lety 1956-1971. O dva roky později jsem byl kurátorem výstavy akce slovo pohyb prostor¹, která mapovala „experimentální umění“ kinetické, akční umění, vizuální poezii, utopickou architekturu a experimentální hudbu od konce let padesátých do roku 1971. Záběr této výstavy a především katalogu byl do značné míry široký, snažily se postihnout dění ve vybraných oblastech s nárokem na relativní úplnost a zastoupení dnes v Čechách pozapomenutých účastníků tehdejší avantgardy (jako byli například Vladimír Burda, Jiří Novák, Stano Filko a řada dalších).

V průběhů výzkumů a úvah nad tématem této disertační ve mně vyrůstala potřeba postoupit od přehledového typu historického průzkumu k přístupu metodologicky propracovanějšímu a soustředit se na vybrané výjimečné individuality československého poválečného umění. V případě těchto osobností se pak pokusit nalézt struktury a kategorie, které by bylo možno definovat s jistou univerzálností a především také s ohledem na aktuálně probíhající sebe-identifikaci tzv. východoevropského umění ve vztahu k umění universálnímu. Mojí motivací bylo nalézt autentické struktury, kategorie analytické interpretace umění /struktury/ přeložitelné i do jiných kontextuální souvislostí, které by si ovšem udržely si dikci své autenticity.

V poslední době v souvislosti s antikolonialistickou teorií, gender studies, návratem sociologizující kritiky umění dochází k revizi doposud nedotknutelných analýz americko-francouzské teoretické školy generace devadesátých let sdružující se kolem časopisu *October*. Vezmeme-li k ruce jako příklad jednu z posledních a největších publikací *Art since 1900, Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, jejíž editory byli Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H.D. Buchloch zjišťujeme, že „materiál“ jejich sofistikovaných analýz opakuje kanonizovaný seznam umělců 20. století, který nebyl v průběhu posledních 30 let inovován a historii umění mimo euro-americký prostor prostě ignoruje. Skoro dvacet let po pádu komunismu

¹ akce slovo pohyb prostor, galerie hlavního města prahy

v této publikaci nenajdeme umělce z tzv. východní Evropy, taktéž v ní absentuje umění z Afriky, Asie. Kritice by bylo možné podrobit i genderové rozvrstvení a sociální kategorizaci, která se odvíjí striktně a výlučně od americko-centristického modelu.

Pokud tedy poststrukturalistická teorie nemá ztratit svoji živost, musí se vyrovnat s paralelními dějinami umění, zbavit se vlastní představy o kanonizovaných dějinách umění a podrobit paralelní dějiny své analýze. Protože pro středoevropský prostor doposud nevznikla žádná mocenská aliance, ani neexistuje akademická konstrukce vyrovnání se s Východem, je snahou této práce jít takovým směrem.

Problém absence, respektive „exclusion“ v našem případě východoevropského umění z dějin Umění vede k tomu, že umění vzniklé např. ve střední Evropě je nahlíženo jako tzv. „východoevropské umění“. Tento pohled je v první řadě etnografický a až v druhém kroku uměleckohistorický. Umělecké dílo viděné prizmatem Východní, Afrického, Asijského, ale podobně také „českého“ umění je etnografickým artefaktem. Tento interpretační paradox devaluje motivace, premisy i formální a obsahové kvality umění a odvádí do slepé uličky možnosti analýzy ještě před tím, než k ní může dojít. V této situaci je pak součástí dějin Umění pouze ten segment umění, který je „Západem“, respektive komerčním nebo mocensko-institucionálním systémem přivlastněn.

Historické průzkumy a především z nich vycházející obsahové struktury chtějí být polemikou s kanonizovanými dějinami Umění. Pokusem přinést paralelní kategorie, autentické struktury vytvořené umělci v prostoru střední evropy.

II. Výběr

Otázce výběru se nemůže vyhnout ani pozitivisticky zaměřená historie, protože nikdy není možno shromáždit (ani publikovat) všechny dějinné prameny. Po jejich klasifikaci a roztřídění musí nastat okamžik interpretace. Vždy mně zajímají kriteria, která vysvětlují průběh selekce a tím dávají argumentační základnu interpretaci.

Ve své dizertační práci bych chtěl spojit postup historika umění s přístupem kurátora. Označením kurátor zde mám na mysli přístup založený na praxi každodenního styku se žijícími umělci, ať již tato praxe vede k jakýmkoliv výsledkům.

Vincenc Kramář v stati *Několik slov o objektivitě* říká: Bez vyznavačství není proto objektivita². Tato teze a myšlenky Kramářova textu mohou být základnou našeho dnešního uvažování.

Zde přítomný výběr historických osobností z druhé poloviny dvacátého století musí být arbitrní. Je arbitrní, protože mu chybí jednoduché zdůvodnění, ale přesto je podložen.

Snaží se nahradit zaběhlý historicko-chronologický aparát pokusem formulovat rodokmen československého umění po roce 1945 jeho variantou, jež vzniká na základě současného stavu výtvarné reflexe. Těch osobností a struktur, které se zdají být klíčové pro současné uvažování o umění a především pro samotné umělce. Dnešní umění se vyznačuje silným intelektuálním zázemím, postkonceptualismus se stal každodenní normou výuky na uměleckých školách a je považován za běžnou součást jazyka umění. Proto teoretická složka současného umění revidující historii umění už nemusí mít dnes explicitně teoretickou formou, ale je nedílnou součástí vizuálních děl.

Pro podpoření a jasnější demonstraci současnosti selekce jsem se rozhodl zařadit do své práce také analýzy týkající se některých ze žijících umělců, kteří mi svými pracemi i názory pomáhali nalezat aktuální souvislosti mezi aktuálním myšlením a historií. A proti duálnímu napětí mezi historií a současností položit dialektickou představu vnitřní kontinuity myšlení a tvoření.

Obrazová dokumentace zde shromážděná by měla mít kromě své „dokumentární“ funkce ve vztahu k textu i samostatnou paralelní rovinu existence. Měla by existovat jako neverbální klíč. Jako pokus o vytyčení vizuální kontinuity, anebo i diskontinuity, střetu nebo vztahu - demonstrovat myšlení obrazem.

Tato práce není ukončená ve smyslu vyčerpání tématu nebo úplnosti, protože její vymezení se uzavřenost brání. Budu v ní pokračovat, za podstatný a do budoucna perpektivní považuji její závěr, který má podobu slovníku, vlastně jakéhosi soupisu klíčových termínů, který může sloužit jako základ slovníku „autentických struktur“, který bych chtěl v budoucnu dopracovat do finální podoby.

² Vincenc Kramář, *Několik slov o objektivitě*. (1937) *O Obrazech a galeriích*, Praha, 1983, str. 56.

III.

Poděkování

Chtěl bych poděkovat prof. Wittlichovi, který nás svými přednáškami i knihami vždycky inspiroval a utvrzoval nás v přesvědčení, že dějiny umění mají smysl a dával jim svůj hluboký individuální rozměr. Dále bych chtěl poděkovat všem členům své rodiny za trpělivost. A celé řadě přátel a úžasných lidí, z nichž zde mohu jmenovat jen část: Mária Hlavajová, Jiří Kovanda, Jan Kubíček, Jano Mančuška, Boris Ondreička, Kathrin Rhomberg, Jiří Skála, Zdeněk Sýkora, Igor Zabel.

I. Otevření formy - Vladimír Boudník

Boudníková šedesátá léta

„Intelligence není vrozená, získává se prostředím a okolnostmi.“ Vladimír Boudník.

Šedesátá léta znamenala pro Vladimíra Boudníka dobu osudových zvrátů. Po dlouhých letech usilovné práce dosáhl uznání své tvorby od výtvarných teoretiků a historiků, mladých umělců i institucí, a to nejen v Československu, ale částečně i za hranicemi. Naproti tomu toto vnější uznání jeho tvorby mu nepřineslo to, po čem toužil nevíce – uspokojení vnitřní. Jeho psychická situace se vyhrotila především kvůli táhnoucímu se rozvodu (1960–1962) a s ním souvisejícím odsouzením za urážku předsedkyně soudu (1963). Tato krize narušovala Boudníkovu schopnost soustředěně pracovat a fakt, že při rozvodu byly jako jeden z důkazů žaloby o jeho psychické nenormálnosti posuzovány jeho výtvarné práce, měl na jeho tvořivost rozkladný vliv.³

V srpnu 1960 Boudník napsal, že letošních úspěchů „bylo více, než za posledních 10 let!“⁴, což nebylo řečeno s nadsázkou. Po dlouhých letech podrážděných reakcí, nezájmu a vyhýbavých odpovědí přišla v únoru 1960 výzva z okruhu mladých umělců, kteří Boudníka pozvali, aby se jako jediný ze starší generace zúčastnil dvou neveřejných ateliérových Konfrontací, na nichž bylo vystaveno několik jeho strukturálních grafik. Bylo to poprvé, kdy se v Československu⁵ Boudník objevil po boku tehdy progresivních umělců, což pro něj mělo dalekosáhlý význam. Nejen proto, že poznal všechny vystavující, kteří se ze studentů během několika let stali protagonisty českého informelu, ale navázal řadu kontaktů s lidmi

³ „udělali ze mně debilního hochštaplera, kreténa, člověka naprosto anormálního“ a dále „[...] a v 38 letech mi kompetentní místa namlouvají, že jsem psychopat, impotent, zrůda, surovec, alkoholik atp. atp.“, v: Vladislav Merhaut, Zápisky o Vladimíru Boudníkovi. Praha 1997, s. 38 a 47.

⁴ Vladimír Boudník, Z korespondence II (1957–1968), Vladislav Merhaut – Marcela Turečková – Václav Kadlec (edd). Praha 1994, s. 30.

⁵ V roce 1958 vystavoval díky Janu Kotíkovi v galerii Les Contemporains v Bruselu.

z výtvarného světa, od něhož žil doposud izolován. Z outsidera se stal umělec, vřazený do úsilí jádra studentů Akademie a Vysoké školy uměleckoprůmyslové, s teoretickým programem (František Šmejkal ad.), což, jak se ukázalo v budoucnosti, vyrovnalo společenský handicap místního prostředí daný tím, že Boudník nevystudoval žádnou vysokou výtvarnou školu.

Pozvání na Konfrontace znamenalo výraz uznání. Podle Františka Šmejkala byl pozván především proto, že mladí malíři ho považovali za „bezprostředního předchůdce svých vlastních snah“.⁶ Boudníkova oddanost abstraktní tvorbě nemohla nevzbudit pozornost mladších umělců v době, kdy abstraktní umění bylo odsuzováno jako únik od reality, tak jak to zaznělo v projevu Jiřího Hendrycha na sjezdu SČVU v roce 1960: „Abstraktní umění je dezercí ze života a svým nihilistickým poměrem k lidu se samo vyřazuje z naší společnosti, ve které nejvyšším posláním umění je zobrazovat krásu socialistické země a obohacovat život lidí.“⁷

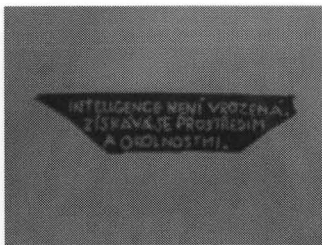
Kromě abstraktního jazyka byl styčným bodem mezi Boudníkem a mladými umělci z okruhu Konfrontací jeho nový objev strukturální grafiky (1959). „Na plechovou desku kreslíme nitrobarvou (řaděnou dle potřeby), smísenou s pískem. Vznikne kresba se strukturou, určenou hrubostí písku, do níž po uschnutí zatíráme barvu a tiskneme jako běžnou grafiku.“⁸ Na strukturální podklad Boudník kladl nejrůznější nalezené materiály a fragmenty – textil, dráty, nitě, provázky, kovové špony – materiály, jejichž otisk poskytoval texturálně bohaté obrazy.

Zvýšený zájem o charakter specifických materiálů je u Boudníka patrný od druhé poloviny padesátých let, kdy k vytváření aktivních grafik začal používat v různých kontrapozicích a často seriálně nejrůznější nástroje, matrice, odřezky, které našel v továrně (stopy materiálu). I když ve strukturálním období se Boudníkovy grafiky nejvíce přiblížily informelním projevům umělců z okruhu Konfrontací, měly ve

⁶ František Šmejkal, Vladimír Boudník. Katalog výstavy, Galerie na Karlově náměstí, Praha 1965, nestr.

⁷ Jiří Hendrych, Projev na sjezdu SČVU 1960, v: Jiří Ševčík – Pavlína Morganová – Dagmar Dušková, České umění 1938–1989, programy, kritické texty, dokumenty. Praha 2001, s. 237.

⁸ Viz. pozn. 2, s. 26.



Vladimír Boudník, grafický list, konec 50. let
Vladimír Boudník při pouliční akci, polovina 50. let

skutečnosti poměrně odlišná východiska, což prokazuje jak pohled na Boudníkovy práce z minulého desetiletí, tak i jeho budoucí vývoj. Boudníkův explosionismus se vyznačoval radikálním odklonem od surrealisty využívaného „vnitřního modelu“ (umělec si vytvoří mentální model, který pak přenáší jako rukodělnou fotografii na obraz).

Boudník v padesátých letech zhodnocoval nalezené struktury, náhodné konstelace a zdi opracované živly. V jeho případě šlo o civilizačně-přírodní ready-mades,⁹ jež Boudník přenášel do grafik buďto otiskem, nebo plně naturalistickou metodou. Jestliže realismus Mikuláše Medka byl v letech 1948–1956 „magický“, Boudníková „totální“ abstrakce byla uliční.

V českém prostředí byla Boudníkovi tematicky blízká fascinace nalezenými obrazy na zdech, z nichž ve svých fotografiích ve třicátých letech těžil Miroslav Hák, série *Zdi Emily Medkové*¹⁰ z let padesátých i fotografie Aloise Nožičky. Aktivita těchto umělců měly stejné východisko, ovšem úběžníky významů se rozcházely. To bylo ovlivněno historií a statutem média, distančním přístupem fotografa pracujícího s aparátem¹¹, i akčními východisky samotného Boudníka.

Medkovou a Boudníka ve čtyřicátých a padesátých letech spojovala poetika ulice¹²,¹⁰ ovšem „na ulici“ se každý ocital v jiné pozici a ontologické situaci. Tvář Medkové skrytá za hledáčkem kamery, nebo spíše pohlížející svrchu do své zrcadlovky, Boudník jako lidový kazatel překážející chodcům, kážící o možnosti umění a uvolnění imaginace. Jeho vztah k ulici, dění a uličním zdem je bližší

⁹ V této souvislosti by bylo zajímavé sledovat použití ready-made v českém umění po druhé světové válce. Jak se zdá, ready-made bez uměleckého „dotváření“ a zásahu by se v našem umění až do současnosti našlo poskrovnu.

¹⁰ Viz kapitolu *Zdi 1951–1957*, v: Karel Srp – Lenka Bydžovská, *Emila Medková*. Praha 2001.

¹¹ Aparát (přístroj) hračka simulující myšlení, v: Vilém Flusser, *Za filosofií fotografie*. Praha 1994, s. 74.

¹² Boudník a Medková se znali minimálně od roku 1960, v březnu 1962 dokonce měli paralelně probíhající výstavy v Galerii Krzywe kolo ve Varšavě.

mesiášskému étosu situacionistů¹³ a metodou práce se zase blíží Novým realistům, využívajícím ve formě ready-made od počátku padesátých let plakátovací plochy na zdech a ohradách (Raymond Hains, Villeglé, François Dufrene, Mimmo Rotella).

Téma zdi v metaforickém slova smyslu symbolizuje překážku, oddělující tady od tam. Nakolik byl tento předěl vnímán jako nepřekonatelný, plyne z bohaté symboliky otvorů v materiálové malbě, řešících nemožnost zed' překonat fyzicky, alespoň vyražením díry pro oči. Naproti tomu v psychoanalytické praxi je zed' často interpretována jako mystický symbol reprezentující ženský element lidského rodu¹⁴ a protiklad ducha¹⁵. V tomto směru mají perforace a díry vyražené do zdí zcela zřejmou sexuální symboliku.

Strukturální grafiky, kompozice

Z tvůrčího hlediska je strukturální grafika poměrně klíčovým přelomem v Boudníkově tvůrčí metodě, protože do popředí pozornosti staví tradičnější otázku: podle jakého principu na tiskové desce organizovat jednotlivé elementy? Z transu (aktivní grafiky) vystupuje umělec opět do své imaginace, přičemž uklidnění přináší vyšší míru kontemplativnosti do svého doposud aktivně směřovaného díla.

Na jedno z úskalí komponování Boudník narazil ve *strukturální grafice* [obr. 96], v níž předměty a fragmenty bez jakéhokoliv napětí nebo vztahu zaplňují grafickou desku. Tato kompozice působí vyváženě, ale v poněkud vyšší míře, než jak je u Boudníka obvyklé, vypadá jako jeho vlastní naaranžovaný pracovní stůl před započatím práce.

¹³ Viz zajímavý pohled v: Tomáš Pospiszyl, Paxisté, explozionalisté a aktuálové v boji za mír (mírové manifesty českých umělců a psychotiků). *Revolver Revue*, 2004, č. 54, leden 2004, s. 261–296.

¹⁴ Sulamite – „Já jsem zdi“, Píseň písní.

¹⁵ Srov. např s kresbami kosočtverců a nápisy označujícími ženské přirození, což je nejčastěji se objevující graffiti, jehož autory bývají zřejmě především pubescenti.

Komponování v sobě zahrnovalo vzhledem k textuře materiálů i rozměr haptický, a tak kompozice mohly vznikat podobně jako Kolářovy *Slepecké básně* – bez bezprostřední účasti a vizuální korelace – jako výsledek jakéhosi intuitivního haptického obřadu.

Strukturální grafiky Boudník nescetněkrát barevně varioval, takže z jedné desky vzniklo několik tisků, z nichž každý byl barevně odlišný, vlastně monotyp. Proces otiskování desky měl pro Boudníka nepochybně hlubší rozměr rituální. V šesti barevných variantách strukturální grafiky nekonvenčních formátů [obr. 97–102] vidíme, nakolik může barva změnit topologii vnímané struktury. Jedno barevné řešení zdůrazní jako těžiště dolní část tisku se dvěma otvory připomínajícími oči, nejtmavší varianta má jako těžiště horní polovinu tisku, z níž se vyvíjí „příběh“ části spodní. Barevnost Boudník řešil zcela bezprostředně, takže byla určena pocity, duchem okamžiku. Komponování struktur bylo pro něj čistě nevědomou a pudovou aktivitou, sestupem do vlastního opticko-haptického nevědomí, což potvrzuje psychiatr Stanislav Drvota: „Při tomto novém přeskupení elementárně psychických východisek tvorby je tedy akcentována nejniternější, pudově afektivní oblasti nejbližší vrstva psychiky.“¹⁶

Bohatství procesu tištění a otiskování, nanášení barvy, projíždění desky lisem, interakce s hmotami se mu stalo rituálem, jenž nahrazoval fyzické akce s nástrojem, materiálem a deskou, jak tomu bylo v dobách aktivní grafiky.

Téma otisku nebo stopy je jedním z klíčových momentů Boudníkovy posedlosti grafikou a spojuje ji s Medkovými teoriemi informelní abstrakce. Medek píše: „Přehled o události si tvoříme ze stop událostí zanechaných.“¹⁷ „Moje představa skutečnosti jako pohybu, procesu je obrazem ustálena – zastavena v autenticitě otisku či stopy.“¹⁸ Jestliže Medek byl dlouhodobým ustalovačem pohybu psychické skutečnosti – jeho obrazy vznikaly pomalu a vynikaly výtvarnou finesou a propracovaností –, Boudníkovy práce byly přímé a bezprostřední. Rozměr času v tvorbě Medka a Boudníka snad nejlépe dokumentuje jejich vzdálenou blízkost.

¹⁶ Stanislav Drvota, *Osobost a tvorba*. Praha 1973, pozn s. 78.

¹⁷ Mikuláš Medek, text pro katalog výstavy Mikuláše Medka a Jana Koblasy v Teplicích, 1963, v: Mikuláš Medek, *Texty*. Praha 1995, s. 236.

¹⁸ Tamtéž, s. 231.

Medek byl přesvědčeným zastáncem dlouhého zrání obrazu, kladení, noření a vyplouvání vrstev obrazu v čase, v různých časech. Vlastní individuální časovost každého díla přítomná v Medkových informelních malbách odpovídá definici časovosti v existenciální literatuře, tak jak ji podal Václav Černý. Říká, že každá osoba má vlastní jedinečnou časovost, což vede k existenci mnoho-časovosti, jež se v existencialismu nikterak nepodřizuje abstraktnímu modelu univerzálního času. O čase v Boudníkových pracích můžeme mluvit pouze v souvislosti s autorovým gestem, čas tam neodpovídá ani příběhu, ani vývoji. Fyzický tep, rytmus jsou extenzemi těla v čase. Podobně se Boudník s Medkem rozcházel v otázkách dalších výtvarných „konvencí“: „Zruším-li všechny konvence a dohody, perspektivu atd., nemohu nic zobrazit. Udělat přesný obraz něčeho bez použití ilusí, klamů a různé magie šaleb a lží není možno.“¹⁹

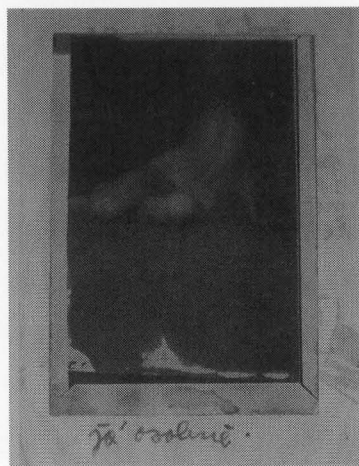
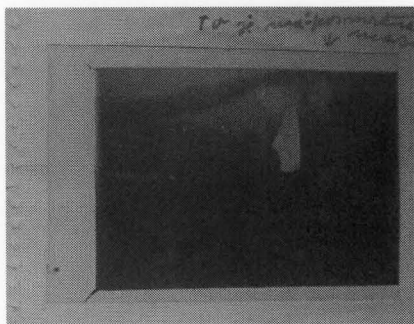
Boudníkovy aktivní grafiky a monotypy a do jisté míry i další práce vznikaly ve stavu uvolněné kontroly vědomí autora. Jednal sice pod vlivem rámcové koncepce, ovšem v průběhu akce se jeho aktivita rozumové kontrole vymykala. Boudník podléhal tíže okamžiku, momentům prozření, bleskovým *sator*²⁰ zasazeným v řetězci života (Hrabal nazýval tento způsob života „rituální, sakrální přístup k žití okamžiku, tvoření“). Tvůrčí princip Boudníkův je bytostně blízký beatnické teorii spontánního textu, kterou ve třiceti bodech vyjádřil Jack Kerouac. (Tento text s názvem *Vyznání a technika moderní prózy* vyšel v českém překladu v časopise Světová literatura č. 6 již v roce 1959.)

Boudníková psychická danost (činnost v tenzi a mánii) našla souznění s jeho kritickým vztahem k estetickým řešením a estetickým omylům, o nichž mluví Jiří Kolář: „Tohoto křehkého, zoufalého člověka nejvíce trápily estetické omyly. Trápilo jej i to, že jim mohou umělci tak lehkovážně podléhat.“²¹ Kolář zde naráží na typický problém místní scény, kde se umělci potýkají se zátěží vlastního intelektu, silnou tradicí kulturního „místa“ s barokní fenomenologií a tradicí surrealismu, a z těchto důvodů se spokojují s „estetickým řešením“ problémů. Boudník byl prvním z

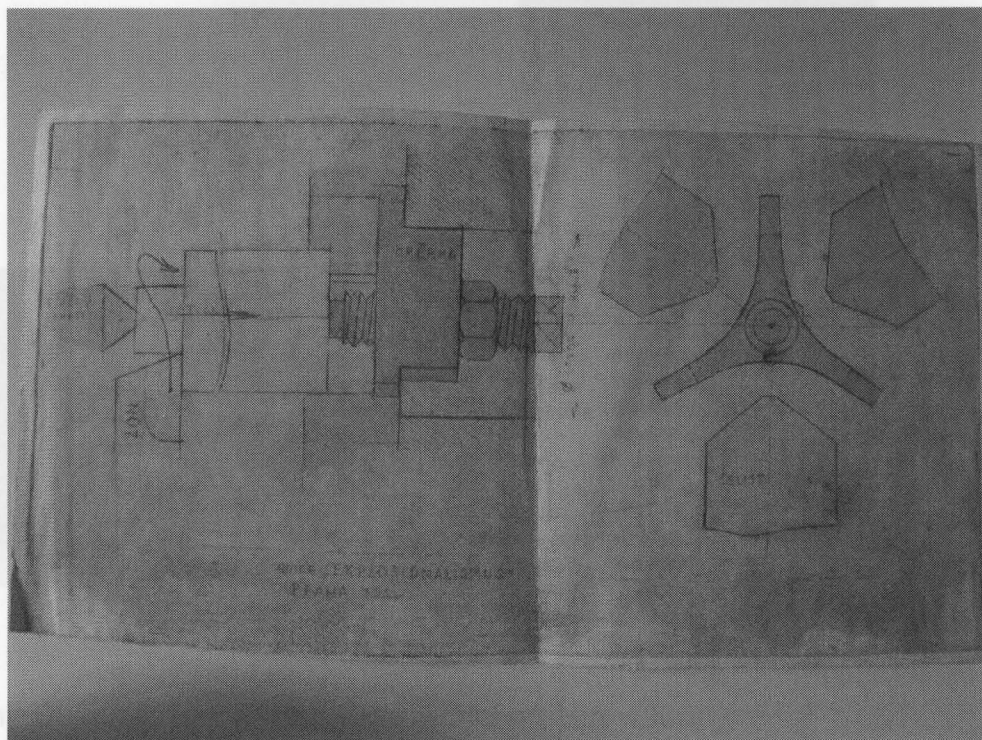
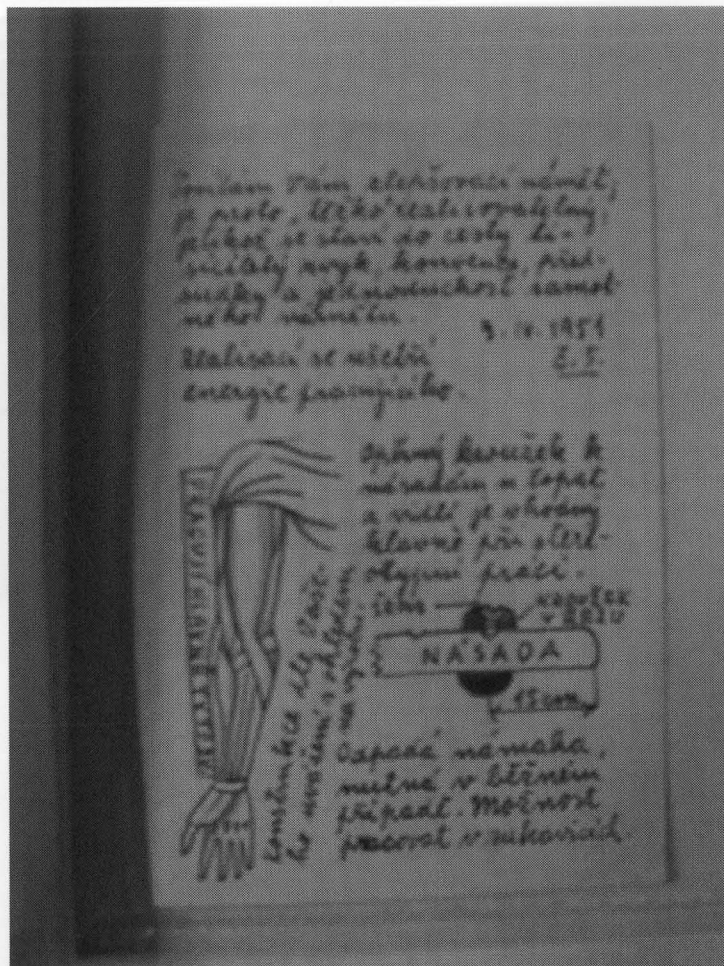
¹⁹Tamtéž, s. 228.

²⁰ Srov. např. s Kerouakovou knihou *Satori v Paříži*, (1967). Olomouc 1994.

²¹ Kolářův text je krátký, ale esenciálně zhutnělý – naráží v něm na základní konstanty a kvality Boudníkovy tvorby i osobnosti.



Vladimír Boudník, Bez názvu, Strukturální grafika, 1965
Vladimír Boudník, "To je má posmrtná maska", fotografie, 1950
Vladimír Boudník, Autoportrét, 1950



Vladimír Boudník, zápisky, 1959

Vladimír Boudník, kresba zlepšovacieho návrhu, 50-tá léta

revolučních umělců autodidaktů, kteří v druhé polovině dvacátého století díky radikálnosti a estetické nesmlouvavosti obrozovali české umění.²²

Na strukturálních grafikách sám Boudník oceňoval především jejich schopnost iniciovat fantazijní čtení, jež už nebylo zaměřeno na figuraci jako v letech padesátých, ale nejčastěji zmiňovanou kvalitou byl prostor.²³ Posun od figurativní k abstrahované četbě abstraktních znaků u Boudníka uvozuje tematiku prostorovosti v šedesátých letech vrcholící v celém spektru médií a projevů.²⁴

Některé z *nekonvenčních formátů* byly spíše přetiskem jistých situací. Situací materiálu, který nese symboly surové destrukce – plechová deska má ohnuté a zpět obrácené rohy a v centru kompozice je nějakým ostrým předmětem proražena nepravidelná díra, škvíra. Deska je ještě dále trýzněna. Registrace tohoto utrpení jako by se spíše vztahovala k události samotné než k metafoře utrpení autorovy duše.

Je nasnadě vnímat tyto Boudníkovy destruktivní tendence jako vybití energie, erupce tělesné síly, kterou nevedla žádná intelektuální spekulace, ale jednání čistě pudové. Jde spíše o volnou reakci ruky třímající nástroj s hmotou v jejím předtvarém stavu. O otisk primitivního archetypálního pudu agresivity.

Jedním z vyústění strukturálního období byla série derealizací konfrontujících formou soutisku *strukturální grafiku* s vědeckými rytinami z medicínských atlasů (již vytvořil pro Jiřího Koláře). Boudník se zde dostává do stadia, kdy syntetizuje subjektivní a nevědomou práci se strukturální formou s vysoce racionální metodou

²² Sem je možno přiřadit jistě i dílo raného Jiřího Koláře, Milana Knížáka či Jiřího Kovandy.

²¹ Vladislav Merhaut, *Zápisky o Vladimíru Boudníkovi*: Praha 1997.

²⁴ Počínaje manifestem spacialismu Lucia Fontany, jenž byl jedním z východisek, v české literatuře viz například: Josef Kroutvor, *Nulová zkušenost*. *Výtvarné umění*, 1970, č. 2, s. 75. – *Čas a rozpad prostoru*. *Výtvarná práce XVI–II*, 1970, č. 19–20, s. 14. – *Zanikání i pokračování*. *Výtvarná práce XVI–II*, 1970, č. 3, s. 1. – Petr Wittlich, *Možnosti integrace*. *Výtvarné umění XX*, 1970, s. 254. – Vít Havránek, *V prostoru, akce slovo pohyb prostor, experimenty v umění šedesátých let*. Katalog výstavy, Galerie hlavního města Prahy 1999.

vědeckého poznání. Anatomie pro něj znamenala racionální metodu vzhledu do struktury věcí²⁵ (v tomto ohledu jsou výmluvné jeho fascinace vnitřnostmi, kostrami a tématem páteře-šije). Jak podotýká Hrabal, Boudník vlastnil mikroskop a oddával se mikroskopování „[...] pohledem do Vladimírova mikroskopu, který nás uváděl v nadšení svým zákonitým pohybem v miliardostěnné hmotě.“²⁶ Pohled do nitra hmoty Boudníka bezprostředně inspiruje [obr. 104] a zdá se, že právě zde se mu zjevuje „prostor“, o němž se tak často zmiňoval, když soudil povedenost svých tisků.

Derealizace ilustrovaly myšlenku, jíž se zabýval od prvních akcí. Jak fantazie diváka může spojit náhodné abstraktní tvary s převážně figurálními obrazy a fragmenty. K derealizacím se snad nejlépe hodí často zmiňovaný, ale poněkud záhadný pojem humánní abstrakce.

Hrabal zmiňuje fakt, že Boudník často tiskl v noci a někdy dokonce nahý²⁷. To má kromě praktického vysvětlení, že totiž přes den pracoval v továrně, ještě jeden důvod. Aktivní grafika, aby mohla překročit subjektivitu, z níž jako technika záznamu vycházela, musela stejně jako například automatické psaní vystoupit do roviny archetypálně obecné.²⁸ Její přesah do nadvědomí souvisel se stavy transu, do nichž se umělec dostával a jimiž byl veden, unášen, které za něj určovaly rytmus úderů. „Když pracoval, neexistoval pro něho čas.“²⁹ Práce v transu se podobala hudebním produkcím „primitivních“ hudebníků. Jak oni, tak Boudník se dostávali do „rytmu“ ze „získaného“ způsobu práce s jednotlivými nástroji, které Boudník znal z každodenního života v továrně³⁰ a které přicházely i z hlubších podvědomých vrstev.

²⁵ Jeho zájem přitahovaly spíš přírodní vědy a technika nebo vědy slučující exaktnost s vcítěním jako psychiatrie.

²⁶ Bohumil Hrabal, *Něžný barbar*. Praha 1990, s. 109.

²⁷ viz příspěvek Zdenka Primuse v knize *Vladimír Boudník, Mezi avantgardou a undergroundem*, Zdenek Primus, ed., Gallery, Praha, 2004.

²⁸ „eruptivně paroxysmální eruptivita“ viz pozn. 14.

²⁹ Jiří Kolář. *Výtvarná práce*, 1969, č. 25–26, 5. 3., s. 8.

³⁰ V této souvislosti je dobré všimnout si dlouhé řady Boudníkových zlepšovacích návrhů, které svědčí o tom, že přemýšlel nad mechanickými a rutinními pracovními činnostmi souvisejícími s jeho prací soustružníka, případně s prací s lopatou apod.

Rytmika i zvuková kvalita úderů musela být sama o sobě zážitkem a bezprostředně závisela na výběru „nástrojů“, které používal. Nedá se říci, že si je Boudník volil podle zvukové kvality, ale i ta nepochybně měla svoji váhu. Jak podotýká Drvota: „Kromě vizuálních podnětů reagoval nesmírně přecitlivěle na celou řadu jiných podnětů, např. čichových.“³¹

Je tedy zřejmé, že ritualizace se vztahovala jak na výrobu *aktivních grafik*, tak na jejich samotné tištění, kdy jako další ze smyslových podnětů pro autora přibývá podnět čichový.

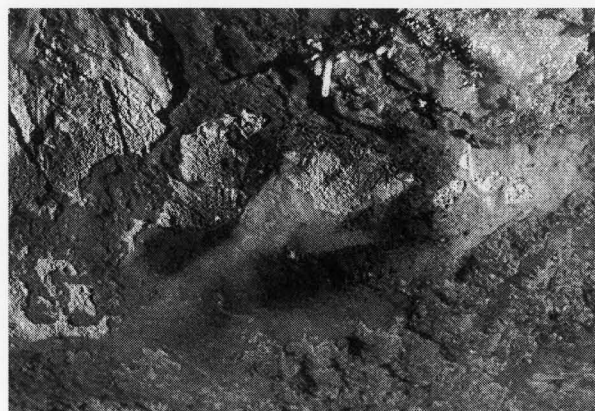
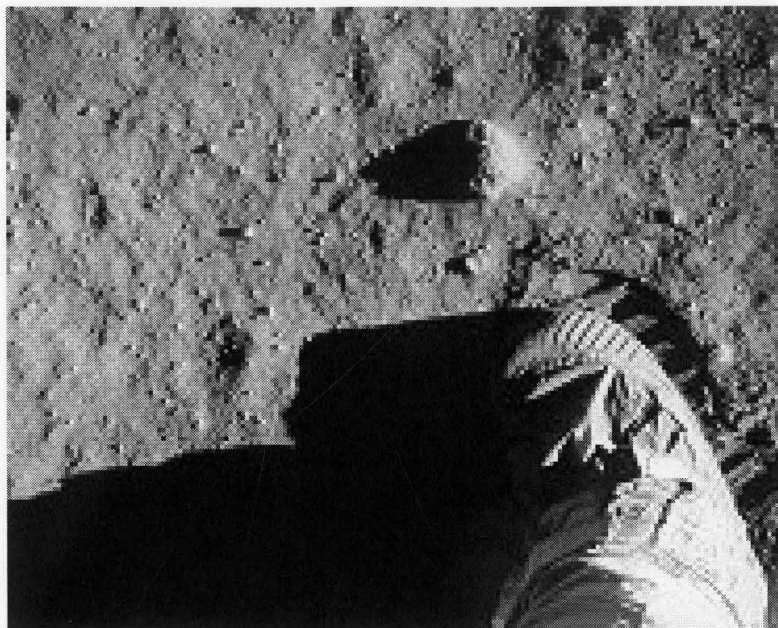
Boudníkův vztah ke kompozici dobře vystihuje jeho vztah k fotbalu, který známe z Hrabalova textu. I když zprvu o fotbale nic nevěděl a ani neznal pravidla, hned jej tato hra zaujala. Když je hra vyrovnaná, „je to obraz správné grafiky, stav rovnováhy protikladů, že lze načrtnout silokřivky pohybů útoku a bránění obrany“. Boudník dále přirovnával zápas k „obrazu stavu v magnetickém poli“.³² Anekdotickeý zájem o fotbal má hlubší význam a ukazuje překvapivý fakt, že Boudníkova kompoziční teorie byla vztahována i k principu náhody (respektive řízené náhody). Zájem o tuto problematiku byl doposud v českém umění takřka exkluzivně připisován konstruktivním tendencím. V širším měřítku ovšem historii sledování náhody jakožto objektivního principu tvorby zahájil ve dvacátém století Marcel Duchamp a i surrealisté k ní přispěli několika objevy.³³ Ovšem jako vůdčí genetický princip v umění náhodu etabloval John Cage a v oblasti výtvarné ji formuloval Daniel Spoerri v knize *Topographie anécdotique de l'hasard* (o něco později, než vznikaly první Morelletovy striktně náhodné kompozice). Spoerri i Boudník si za základ tvůrčího postupu brali nalezené struktury objektů, takže by bylo nepochybně přínosné jejich přístupy k náhodě porovnat.

Viz např. jeho zlepšovací návrh Opěrného kroužku k násadě lopaty z 9. 4. 1951 ve sbírkách Galerie hlavního města Prahy, v níž je propojena analýza svalů lidské ruky s formou lopaty.

³¹ Viz pozn. 14.

³² Hrabal 1990, viz. pozn. 24.

³³ Surrealisté užívají pro hledání náhody na základě předem vytvořené teorie termín „objektivní náhoda“.



Otisk boty prvního člověka na měsíci (J. Aldridge) na Měsíci, Apollo 11, 1969
Prehistorické nástěnné malby v jeskyni Cosquer, Francie

Nekonvenční formáty

Princip používání tiskových desek z odpadních zbytků náhodného a nepředvídatelného tvaru Boudníkovi poskytl nový repertoár možností a vedl ke zpochybnění obdélného tiskového formátu ve skupině grafik, k jejichž tisku využíval nejrůznější asymetrické matrice – *nekonvenční formáty*. V těchto nekonvenčních formátech se Boudník nesnažil nahradit pravidelný obdélný nebo čtvercový formát podobně symetrickými nebo jinak archetypálně signifikantními tvary, ale pracoval s náhodně nalezenými fragmenty. Některé tiskové desky sám ořezával a destruoval nebo pracoval s náhodně nalezenými odřezky. Měly nejrůznější nevyzpytatelné tvary, vypovídající o tovární tvarové typologii, jež byla Boudníkovi bezprostředně blízká, protože pracoval jako rýsovač, tedy jako pracovník přenášející matrice na surový materiál. *Asymetrické nekonvenční formáty* ovlivňovaly kompoziční řešení, například na *grafice* z roku 1960 [obr. 26] je zřejmé, že formát apriorně diktuje vztahy mezi elementy na ploše.

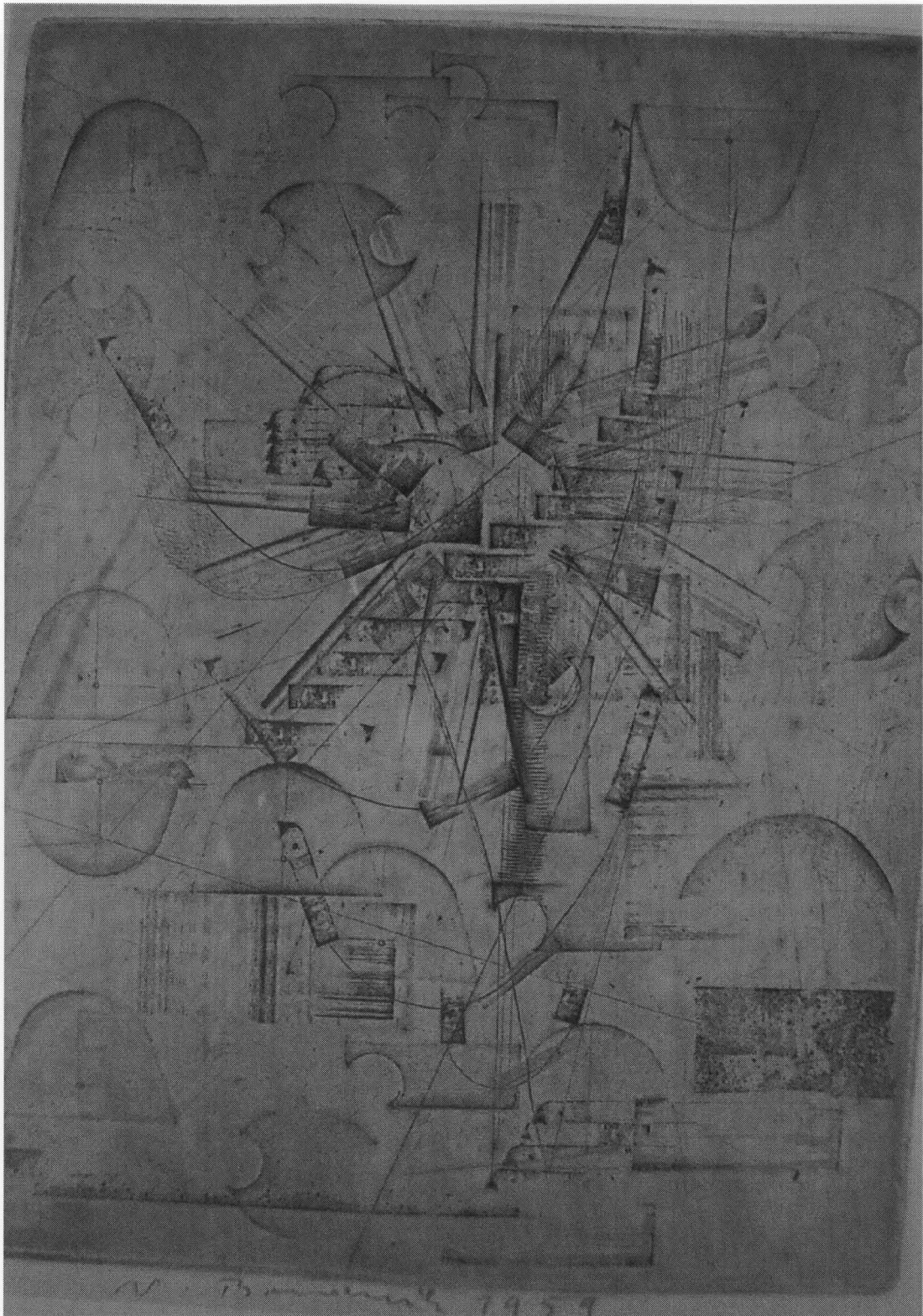
Fenomenologie otisku

Problematika otisku byla uzlovým bodem českého umění počátku šedesátých let. V souvislosti s archeologií psaného slova píše Jacques Derrida o otisku, který nazval pra-stopou.³⁴ Zároveň s ním vytvořil termín „différance“, vydělující okamžitý rozměr otisku od nitra subjektu. Otisk je podle Derridy archetypální situace předcházející samotné značení, otisk je aktem násilí (pud) narušujícím v aktivně-násilném aktu neposkvrněnost jiného. Čistý otisk není znakem, ale je předpokladem každého značení. „Différance“ je procesem postupné semiózy – ustalováním významů.

Boudník v klíčových okamžicích své tvorby zprostředkovával „čistý otisk“, archetypální okamžik, v němž ještě význam nenašel své bytí. Čistý otisk připravený pro přijetí znaku do své prázdnoty i nijakosti.

Zde by bylo možno zmínit celou řadu tisků, jako příklad uveďme monochromní strukturální grafiku, která přímo vyniká svou bezobsažností a prázdnotou. Otisk si nemusíme vždy představovat hmotně. Psychická materie je připravena pro příjem

³⁴ Jacques Derrida, *De la gramatologie*. Paris 1967, s. 92, 185, 193.



Vladimír Boudník, Aktivní grafika, 1959

mentálních otisků reality (abstraktních)³⁵, které pak umělec v duchu vnitřního modelu přenášel na plochu desky a předával, otiskoval dále.

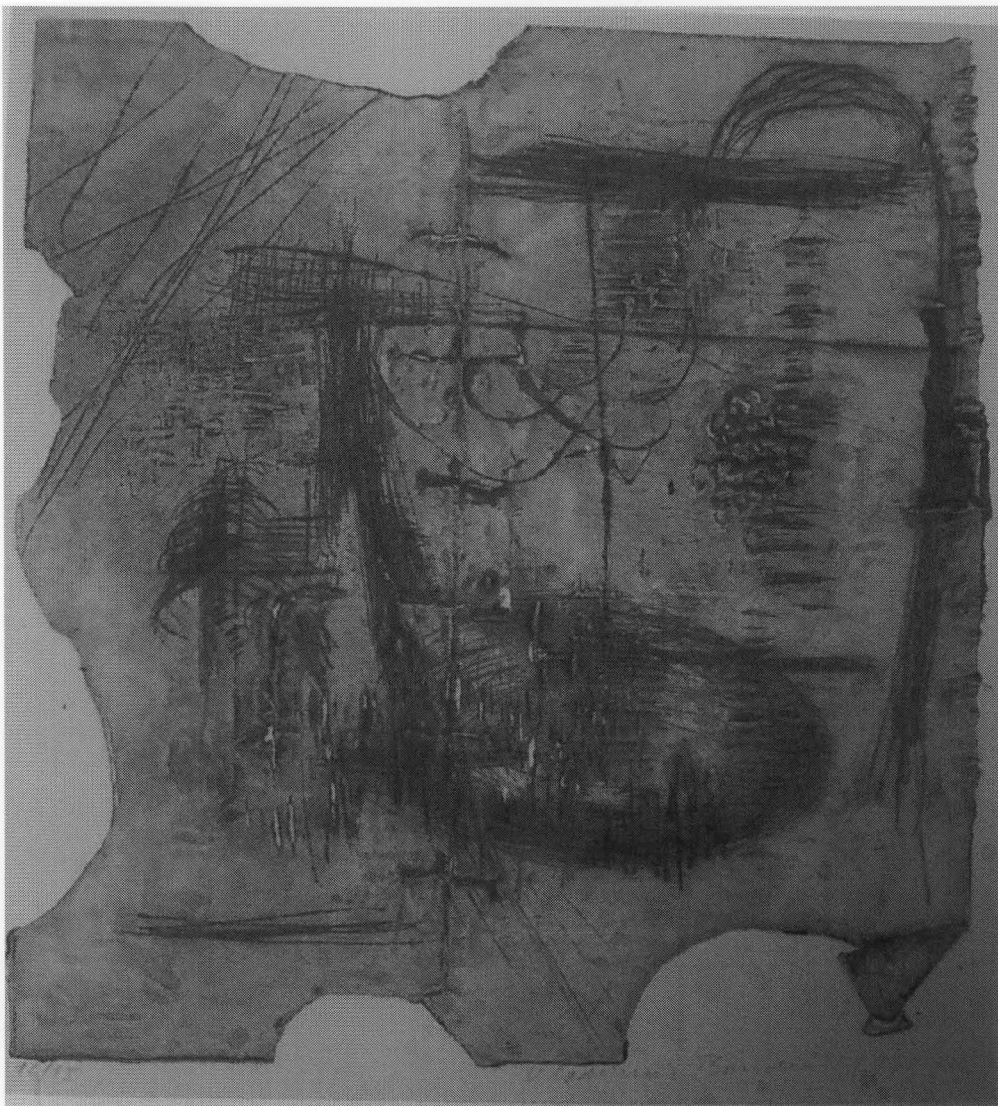
Podobnou vazbu na archetyp má i grafika, na níž je na pozadí jednoho z *Dopisů* (tzv. *Opakovaný dopis*, 1966) otisk Boudníkovy ruky. Ten se spolu s otiskem palce objevil ještě na několika dalších Boudníkových grafikách z této doby. Otisk ruky i nohy patří v lidské kulturní historii k jednomu z nejranějších znaků, můžeme ho najít již v jeskyních z doby kamenné. Ovládnutí území bylo označováno otisky nohou vlastníka, podobně jako položení nohy na tělo protivníka symbolizovalo poražení nepřítele a konec boje. Ruka, která je výrazem kontaktní magie, je v symbolice nejčastěji se vyskytující část lidského těla. Přiložením ruky se světilo, léčilo, na člověka se přenášela síla i požehnání.

Aktivní grafiky obsahují dvě roviny otisků, nejprve otisk nástrojů a předmětů do grafické desky a následně otisk vznikající při projíždění desky lisem. V grafice *Hlava štiky*, z 5. 9. 1965. Boudník, v pozdějším věku vášnivý rybář, projel skelet štičí hlavy natřený rudohnědou barvou tiskařským lisem. Tato grafika se svou bezprostředností, syrovostí a přímostí vymyká z celého jeho díla a lze ji považovat za jednu z možných křižovatek, kudy by jeho vývoj mohl pokračovat, kdyby nebyl předčasně ukončen.

Otisk, značka souvisí se stigmatizací. I. M. Jirous podotýká: „Jedno z hlavních témat začátku šedesátých let v autentickém českém umění byl pokus o ukázání stigmatizace. Nereligiózním Boudníkem počínaje a Medkovým *Jedovnickým oltářem* konče. Slovo stigmatizace používám v religiózním i nereligiózním slova smyslu.“ Se stigmatizací se setkáváme již v době předkřesťanské, majitelé otroků tak označovali pomocí rozžhaveného železa svůj majetek a stejným termínem Řekové označovali tetování, jež barbaři používali pro označení své příslušnosti k náboženským sektám. V křesťanské době stigma souvisí s extází, je soucítěním s Kristem trpícím. Duchovní soucítění (kontemplace či extáze) může vyvolat bezprostřední fyzické znaky prožitku. Není zcela jasné, a to ani v křesťanské teorii³⁶, zda jde o jev nadpřirozený či přirozený.

³⁵ Hrabal mluví o „otisku hmoty v lidském mozku“.

³⁶ Viz např. *New Catholic Encyclopedia*. Gale 2003, volume 13, s. 530.



Vladimír Boudník, Nekonvenční formáty, grafika, 1960

Lokace otiskování a propisování prostředí „différance“

Přistoupíme-li na výše zmíněnou interpretaci Boudníkových „čistých otisků“, jeden z prvních významů, jež se nám do otisků promítají, jsou nástroje a materiály. Svět nástrojů má pro Boudníka silnou vypovídací hodnotu a v období aktivní i strukturální grafiky je bytostně spojen s jeho pracovním prostředím – továrnou. V minulosti tímto místem byla ulice, respektive uliční zdi, ve Variacích na Rorschachovy testy centrální místo zaujímá psychiatrie.

Jednotlivé „lokace“ je třeba chápat jako laboratoře, v nichž Boudník formuluje, aplikuje i realizuje své vizionářské umělecké programy. Právě realitou svého kontextu, který není umělecký, ale zcela bezprostředně lidský, tolik fascinuje, protože dokázal svou vizí aktivace prostředí překonávat jeho přízemní stránku a učinit jej duchovní bází tvorby. Lokace nebo prostředí je třeba chápat v nejširším kontextu jako společenské fenomény s veškerými politicko-sociálními konotacemi. Ulice – anonymita versus jedinečnost, místo setkávání i míjení, místo revolucí i osamělých tragedií, veřejný prostor komunikace. Továrna ... proletariát, manuální práce³⁷, masová produkce. Psychiatrie – místo uvěznění i největší svobody.

Boudníkovu rozhodnutí věnovat se grafice je i dnes srozumitelné. Grafika jakožto reprodukční technika je svou podstatou nejdemokratičtější a nejdostupnější metodou tvorby. Tato sociální vize umění dostupného „pro všechny“, kterou Boudník měl, když práce rozdával, je ostatně platná dodnes – i když je Boudník klíčová postava českého umění dvacátého století, jeho díla jsou stále relativně dostupná, lze je čtyřicet let po jeho smrti koupit i jen za pár tisíc korun.

Tato tři místa symbolicky vystihují Boudníkovu cestu životem, ale jen proto, že se prostřednictvím metody jeho tvorby propsala naplno do jeho díla.

Eruptivní povaha Boudníkovy tvorby vystupuje v šedesátých letech do popředí v jeho monotypech. Jak již bylo zmíněno, i strukturální grafiky měly do značné míry

³⁷ Společenské třídy marxismus i moderní sociologie definují podle svého vztahu k výrobním prostředkům. To, že Boudník-umělec se rezolutně a systematicky zřiká nástrojů „umělecké třídy“, tedy uhlu, štětce, ale naopak používá nástroje své vlastní třídy, ostentativně určuje jeho sociální pozici v umělecké komunitě. Byl „dělníkem/proletářem umění“.

vlastnost monotypů, v jednotlivých tiscích z téže desky obměňoval jejich autor jak kompoziční pozice elementů, tak barevnost.

V monotypech vystupuje určitá souvislost s realitou, morfologické nebo strukturální souvislosti, které sice mohou být asociativní, ale jako v případě grafiky *Rypadlo* (1962) ovšem mají tvarovou postižitelnost – někomu může připomínat rypadlo, jinému pohled do nitra organismu s centrální linií páteře a z ní vybíhajícími žebry (dvupolárnost stroj/zvíře). Tento pohled do nitra³⁸ je setrvalou asociací, jakousi esenciální linkou celé jedné části Boudníkovy abstraktní tvorby a můžeme ji vidět v dlouhé řadě monotypů, strukturálních grafik. Představu pohledu dovnitř organismu (pitva, vivisekce, anatomické atlasy) vyvolával kontrastem pravidelné struktury (většinou materiální otisk) s chaotickou tvarovou drůzou propletenou provázkami.

Anatomické jemnosti vnitřní stavby „orgánů“ dosahuje Boudník nejpřesněji v magnetických grafikách, jeho originálním objevu využívajícím magnetické síly k uspořádání takřka mikroskopických kovových pilin. Ty vytvářejí specifickou strukturu podle vlivu magnetického pole, jež je rovná paralelně ve směru sever – jih. V magnetických grafikách se Boudník vymaňuje z kompozice určované jeho subjektivní imaginací a podobně jako v aktivních grafikách nachází nadindividuální princip tvoření, který prakticky bez zásahu jeho ega formuje celé vesmíry konfigurací.

Boudník objevil pra-sílu ovládající materiál, jehož se po celý svůj život dotýkal, jenž ho provázel v továrně i při tvoření. První „magnetická“ práce byla „*magnetická ryba*“ z let čtyřicátých. Magnetismus zde stojí pouze v názvu grafiky, ale tento náznak zájmu je první stopou, která se stálým opakováním mění až v obsesivní představu. Boudník své obsese neopouštěl, obsese pro něj představovaly jeden z primárních zdrojů imaginace.

V sérii *Dopisů* vystoupilo na povrch několik takovýchto fascinací a obsesí. Boudník se vrací ke své hektické grafomanii z druhé poloviny čtyřicátých let, kdy rozeslal stovky dopisů. Vášeň psát a rozesílat dopisy v intimní podobě přetrvávala v jeho

³⁸ Srov. s dopisem *Národům*, č. 1, 1947, X., v němž Boudník podrobně popisuje trýznění psa, které graduje scénou, v níž jeden z chlapců „s úsměvem rozpačitého blbce na výzvu druhů se přiblížil také a podrážkou svých bot rozmělnoval vnitřnosti na kaši...“, v: Vladimír Boudník, Hana Larvová (ed.). Katalog výstavy, Galerie hlavního města Prahy. 1992, s. 25.

životě poměrně intenzivně, píše mnoho dopisů svým přátelům, své ženě, její rodině, ale také na oficiální místa.

V grafické sérii zůstává čitelné jen oslovení (Milá T.), několik následujících slov (tento dopis přečti!) a podpis pisatele (V. Boudník). Dopis dále pokračuje, ale slova, věty následující po oslovení jsou vypuštěny nebo přeškrtnuty. Autor se nechce veřejně a v detailu zpovídat ze svého trápení, ale spíše o něm podat zprávu a tím je objektivizovat.

„Dnešní divák potřebuje s dílem přijímat i část soukromí výtvarníka.“³⁹ Proto se Boudník otevřel divákovi v pohledu do své duše, v níž na prvním místě byla jeho rodina a přátelé. Přátelé, především ti staří, měli v jeho hierarchii hodnot pevné místo.⁴⁰ Po polovině šedesátých let v Boudníkovi narůstala melancholie, vzpomínky na mládí a zážitky s přáteli se mu jevily v idealizované podobě ve srovnání s novými vztahy, které navazoval s uměleckou komunitou. „Moje vzpomínky na Vás jsou snad proto tak čisté, že jsem neměl řadu let pobabrané styky s jinými veličinami – uznávanými pány. Dnes mám v hlavě kaleidoskop.“⁴¹

Suché jehly jsou blízké primitivním graffiti. Graffiti je anonymní znak, jenž byl kýmsi vyryt, nakreslen, nastříkán na zeď, plochu, která k tomuto účelu není určená. Jeden z primárních momentů graffiti je narušení, penetrace, protržení krycí blány zdi. Zdi, objektu nebo stavby. Smyslem takto po povrchu vedené stopy je zachytit událost, podat zprávu o ději narušování a rytí. Obsahově uchopit tuto událost musíme ve vztahu ke zdi a k její interpretaci. Zeď představuje omezení, ochranu, nebo v hlubším psychoanalytickém smyslu metaforu ženského principu. Jako by zeď zaujímal v Boudníkově imaginaci od počátku jedno z centrálních míst;⁴² paralela rytí do zdi a do grafické desky se sama nabízí. *Dopisy* a suché jehly z poloviny šedesátých let bychom mohli projektovat na městské zdi, kam by svým jednoduchým a nervním způsobem záznamu zcela přirozeně zapadaly. Metafora zdi jakožto ženského principu pak nejpříléhavěji vyhovuje Boudníkovu destruktivnímu pohnutí, s nímž do těla své ženy ryje ona slova Milá T., na závěr se

³⁹ Viz pozn. 2, s. 68.

⁴⁰ „Chci mít kontinuitu s přáteli, kteří mně obklopovali při vzniku myšlenky. Viz pozn. 2, s. 52.

⁴¹ Viz pozn. 2, s. 64.

⁴² Ze šedesátých let zmiňme například sérii *Portréty pražských zdí*.

podepíše a zbytek zahanbeně přeškrává. V suché jehle z roku 1967 [obr. 119] je nápadně řešena psychologická situace lidské postavy, izolované od svého okolí obdélným hieroglyfem, která svoji klec proráží a komunikuje s okolím (ženská hlava), přičemž celá situace má v sobě skryto značné napětí.

Boudník a happening v šedesátých letech

Přestože byl Boudník průkopníkem veřejných performance a happeningu v Československu „a jeho ‚pouliční akce‘ jsou velmi ranými příklady akčního umění“⁴³, sám se „však od toho, aby se jeho činnost zahrnovala do pojmu happeningu, ostře distancoval. Měl při tom na mysli pražskou podobu happeningu, ostentativně uplatňující osobu umělcovu, zatímco on sám chtěl naopak vyprovokovat tvůrčí možnosti ostatních, a to nejen pro chvíli této akce.“⁴⁴ Jeho vztah k akčnímu umění let šedesátých, jakožto činnosti vydělené z proudu života a akcentující osobnost autora, byl, jak píše Chalupecký, „ostře“ negativní. Vlastní pouliční akce z let padesátých však i v průběhu šedesátých let považuje za jeden z kořenů své tvorby a vrací se k nim a živě je komentuje.⁴⁵ Nedůvěra k happeningu exponujícímu osobnost autora zejména odporovala Boudníkovu uměleckému programu, založenému na anti-subjektivní estetice. Složka aktivní interpretativní účasti diváka a zdůrazňování schopnosti kohokoliv „vidět věci“ vedla Boudníka, především v padesátých letech, k vlastní sublimaci, Rolandem Barthesem popsané jako Smrt autora⁴⁶.

Boudníkovo simulacrum

Boudník, přestože zemřel poměrně mladý, se již za svého života potýkal se svým vlastním simulacrem, svým literárním obrazem, který vytvořil ve svých knihách

⁴³ Jindřich Chalupecký, *Na hranicích umění*. Praha 1990, s. 17.

⁴⁴ Tamtéž.

⁴⁵ Viz pozn. 1.

⁴⁶ Roland Barthes, *La mort de l'Auteur. Le bruissement de la langue*. Paris 1984, s. 61–67.



Vladimír Boudník, Dopis, grafika, 1966, Dopis panu Kolářovi, grafika, 1966,
záběr z filmu Perličky na dně, režie V. Chytilová /vlevo V. Boudník/

Bohumil Hrabal. Ty si od počátku šedesátých let získávají popularitu v Československu i v zahraničí. Brzy se také dočkaly zfilmování a Boudník se v povídkovém filmu *Perličky na dně*, jež podle jedné z Hrabalových povídek natočila Věra Chytilová, stal sám sebou, Vladimírkem veřejně se zpovídajícím z traumatu své nešťastné lásky.

Boudníkovu simulacrum ožívá v mnoha Hrabalových příbězích, ale jak podotkl František Šmejkal, „jeho bizarní životní osudy se stávají vděčným námětem pro literární a nakonec i filmovou exploataci, jež ho znovu staví do podobného světla, v jakém jsme ho viděli již v padesátých letech [...] byl všeobecně považován za blázna“.⁴⁷

Je nepochybné, že Hrabalův dar živě vyprávět kondenzované příběhy s pointou vytvořil poněkud pitoreskní záplavu nejrůznějších situací a příhod, z nichž ovšem Boudník vychází jako osobnost vnitřně čistá a bohatá. Ovšem tón, jímž Hrabal své příběhy vypráví, je osobitě ironický, což „agonicky extatické“⁴⁸ povaze Boudníka zase ubírá její vertikální rozměr. Přesto nutno říci, že Hrabalovy texty o Boudníkovi mají i velký význam uměleckohistorický, protože sledují a odhalují se vcítěním a pochopením některé ze struktur jeho osobnosti, témat jeho myšlení. Hrabal oživil Boudníkovu dionýsovskou mýtu, čímž vytvořil záměrnou či nezáměrnou paralelu s Jaroslavem Haškem. Boudníkovu i Hrabalůvu přístup k alkoholu není jen svědectvím deziluze z tzv. socialismu. Je součástí širších souvislostí – přístup „válečné generace“ k alkoholu je jeden z konstituujících znaků „kontra-kultury“ a je symptomatický jak pro malíře Jacksona Pollocka (srovnávaného často s hercem Jamesem Deanem), tak pro beat generation. V beatnickém manifestu J. C. Holmes o beatnicích píše, že „Pijí proto, aby se uklidnili nebo rozjeli, ne proto, aby cokoli ilustrovali. Jejich výlety do světa drog nebo promiskuity pramení ze zvědavosti, ne z deziluze.“⁴⁹

Hrabal dále popsal také Boudníkovu posedlost haptickými vjemy, jeho agonicko-extatickou rozpolcenost, rituální až sakrální přístup k životu a okamžiku, tvoření podobné náboženskému obřadu. Na co narážel v roce 1965 Šmejkal a s čím se v

⁴⁷ Šmejkal 1965, viz pozn. 4.

⁴⁸ Drvota 1973, viz pozn. 14.

⁴⁹ J. C. Holmes, This Is The Beat Generation. The New York Times Magazine, 1952, November 16.

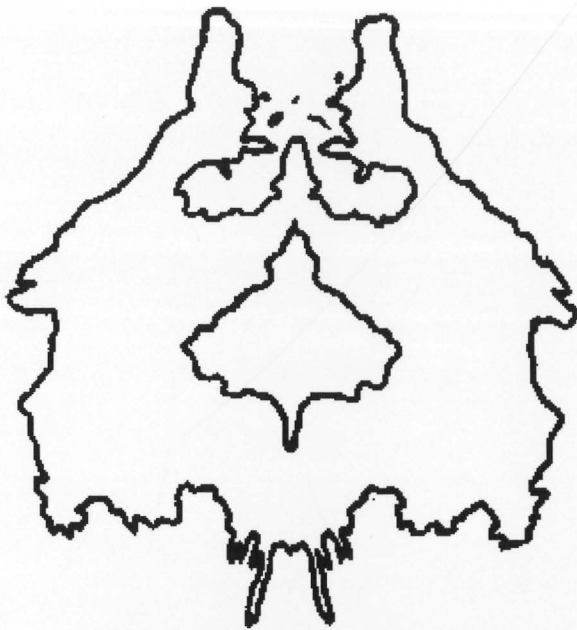


plate 2



Rorschachův test, Tabulka č. 2.
Vladimír Boudník Variace na Rorschachovy testy, 1966-1967

boudníkovském mýtu setkáváme dodnes, je kuriózní záměna. U Boudníka došlo k nahrazení radikální abstrakce, dané prázdnotou námětu, příběhem umělce.⁵⁰ Tato přesmyčka, k níž došlo zprvu v řádu Hrabalova příběhu – povídky nebo románu –, učinila Boudníka jednou z mytických postav české kultury, a to nikoli na základě jeho děl, ale skrze naplnění „prázdnoty“ jeho děl Hrabalovými fabulacemi. Tak vzniklo Boudníkovo simulacrum, mísící v sobě vjedno jeho dílo i život. Jistou dekonstrukci onoho simulacra je dnes možno provést na základě nového čtení Hrabala zacíleného ne na tvorbu této legendy, ale na její pozvolnou dekonstrukci.

Variace na Rorschachovy testy, symetrické grafiky

V červnu 1966 začal Boudník na pozvání „svého“ psychiatra MUDr. Drvoty vyučovat na psychiatrické klinice kreslení. Vyučoval tradiční kresbu a jeho snahou bylo rozšířit ponětí pacientů o technikách, ovšem po několika lekcích se pro Boudníka staly nejzajímavější seance, při nichž pacienti dokreslovali abstraktní skvrny. Lákalo ho samotné prostředí psychiatrie, kde prožil řadu objevných zkušeností⁵¹, na druhou stranu mu muselo připomínat frustrující okolnosti jeho rozvodu a soudu. Vůči psychiatrům zůstává pod vlivem minulých událostí i přes jisté sblížení s MUDr. Drvotou stále podezíravý. Drvota Boudníka zaměstnal z dvojího důvodu, jednak chtěl využít terapeutických možností výtvarné tvorby pro své pacienty, jednak se touto pracovní terapií snažil pomoci i samotnému Boudníkovi, jak o tom svědčí několik vyjádření: „S Drvotou se chce sejít někde při víně a říci mu do očí, že je vůl, jestli si myslí, že to dělá současně také jako léčení Boudníka, oboustranně, že on je tam úplně pro něco jiného.“⁵² O pár dní později Boudník dokonce svěruje Merhautovi, že „Drvota prý si ho tam ve cvokárně chtěl nechat, vede ho skutečně jako pacienta“.

⁵⁰ O osudu Jacksona Pollocka, jehož obraz je výsledkem právě takové projekce příběhu života do díla samotného, viz např. Jeanne Siegel, *Painting After Pollock, Structures of Influence*. G+B Arts International 1999.

⁵¹ Viz studie Jiřího Valocha v knize Vladimír Boudník, *Mezi avantgardou a undergroundem*, Zdenek Primus, ed., Gallery, Praha, 2004.

⁵² Merhaut 1997, viz pozn. 1, s. 293.

Pod vlivem výtvarných kurzů na psychiatrii, které se odehrávaly dvakrát týdně, došlo v Boudníkově práci k novému posunu. V listopadu 1966 vytvořil první grafiky ze série *Variace na Rorschachovy testy*. Volně vycházely z principu „skvrn“, které účastníci kurzu výtvarně dotvářeli podle svých fantazijních představ. Jejich základním východiskem byla však pověstná Rorschachova psychiatrická metoda. Tato metoda, s níž už měl Boudník celou řadu zkušeností z padesátých let⁵³, vychází ze zkoumání toho, co lidé rozeznávají v abstraktních plošných skvrnách. Již před Rorschachem jiní psychiatři zkoumali schopnost projektovat vlastní fantazii do amorfních útvarů, ale „teprve Rorschach objevil, že jde o více než zkoušku fantazie, že jde o vyšetření celé osobnosti“.⁵⁴ Boudníka musela tato metoda fascinovat – Rorschachovo bádání totiž dospělo k respektované a dokonce velice módní⁵⁵ vědecké teorii, která dodávala Boudníkovým mesianistickým teoriím eksplozionalismu zcela solidní, pozitivistickou bázi. Rorschach systematizoval svůj test jako komplexní a hloubkové vyšetření osobnosti (jež se samozřejmě musí kombinovat s dalšími metodami) a definoval tak moment projekce subjektu jako tvůrčí a sebeodhalující ponor. Freudova definice „projektivnosti“ spočívající v promítání vnitřních vjemů subjektu navenek navíc konvenuje i strukturalistickým metodám, vyzvedávajícím kvalitu podle stupně „otevřenosti díla“ – podle množství obsahů, pocitů a hnutí, jež je dílo s to v divákovi vzbudit. Umberto Eco definuje otevřenost díla jako nevyčerpatelnou možnost jeho interpretací a jako ideální demonstrační příklad zvolil malby francouzských tašistů. Podle Eca⁵⁶ pojem „*otevřeného díla*“ naplňuje takové umění, které odolává „jednoznačné interpretaci svého čtenáře“⁵⁷, „je to dílo otevřené nekonečnu, které je

⁵³ Viz text a jeho dekalky z roku 1956 pro prof. Vondráčka a MUDr. Martonovou. Částečně publikováno v: *Corpus delicti*, (kresby a dopisy 1965–1957). Spolek přátel Vladimíra Boudníka 1974 a *Corpus delicti*. Praha 1990.

⁵⁴ Stanislav Nevole, Úvod do Rorschachovy psychodiagnostiky. Příloha moravskoslezského referátového výboru, 1977, 9, č. 1.

⁵⁵ „Dobou největší ‚konjunktury‘ Rorschachova testu byla 40. a 50. léta...“, v: Pavel Říčan – Michael Šebek – Jan Ženatý – Milan Morávek, Úvod do Rorschachovy metody. Bratislava 1981, s. 10.

⁵⁶ Umberto Eco, *L'oeuvre ouverte*. Paříž 1965.

⁵⁷ Tamtéž, s. 22.

nashromážděno ve formě“. „Různost výkladů a provedení díla má svůj základ v komplexitě, jak v individuu, které je interpretuje, tak v díle samém [...] tyto dvě složky zjevují dílo v jeho celistvosti [...] Jen otevřené dílo spojuje dosud oddělené postupy estetické (jako symbolické dešifrování obsahů díla) a činnost poetickou (program tvoření). To, co je pro estetiku všeobecná podmínka každé interpretace (symbolická dešifrace), se stává v otevřeném díle programem akce.“ Ale: „Žádné dílo otevřené a pohyblivé tak, jak jsme je popsali, se nám nejeví jako konglomerát náhodných elementů unikajících z chaosu proto, aby získaly jakoukoliv formu; vždy jde o skutečné dílo.“⁵⁸

Boudníková tvorba by tedy Ecově estetické teorii konvenovala jen v těch obdobích, kdy autor své kompozice vytvářel (Eco odmítá princip ready-made). Jasným formálním východiskem Boudníkových *Variací na Rorschachovy testy* je deset Rorschachových tabulek, jež jsou používány jako zkušební materiál předkládaný vyšetřovanému. Na základě těchto deseti kanonizovaných barevných tvarů vznikla celá řada škol a způsobů, jak vyhodnocovat asociace, jež vyšetřovaný popisuje, a do nichž projektuje své „motivy, představy, nálady, úzkosti, atd.“⁵⁹

Pro Boudníkovy snahy je také příznačné, že samotný proces vyšetření Rorschachem je založen na „zapojení fantazie [která] uvolňuje racionální kontrolu nad vlastní produkcí. Za této situace se oslabují a někdy téměř ztrácejí pevné vazby percepce a myšlení k ‚běžné skutečnosti‘, tj. ke skutečnosti chápané z hlediska každodenní praktické orientace a uspokojování potřeb. Duševní život probanda se blíží poloze denního snění nebo dokonce poloze ještě méně a ještě primitivněji řízeného snu s jeho nezkrtně fantastickým až bizarním proudem pocitů a představ.“⁶⁰ Tento popis zní jako reálné uskutečnění Boudníkových utopických představ z explosionalistických manifestů.

„[...] Kdyby jste se však soustřeďovali k tvorbě pomocí skvrn, naučili by jste se výtvarně vyjadřovat za několik dnů, nejvýše týdnů. [...] Tvořte z vlastních podnětů.

⁵⁸ Tamtéž, s. 36–37.

⁵⁹ Viz pozn. 50.

⁶⁰ Tamtéž, 50, s. 20.

Máte světu co říci! Věřím, že z vašich řad vyrostou noví géniové. Géniové zdravého života.“⁶¹

Boudníkovy *Variace na Rorschachovy testy* i následující *symetrické grafiky* vznikaly pomocí kartonu, který byl přeložen na dvě půlky a jedna z polovin byla natřena barvou, takže po jejich přiložení vznikl na opačné straně symetrický otisk (stejně jako u vlastního testu). Na tento princip si vzpomeneme z dětství, kdy jsme experimentovali s otiskem kaněk v sešitě. Boudník si byl této dětské asociace vědom a za bezprostřední inspiraci této série označil „vzpomínku na mládí umocněnou nyní blázincem“.⁶²

Stejně jako vyšetřující test jsou *Variace na Rorschachovy testy* a další *symetrické grafiky* založeny na napětí mezi amorfní neurčitostí tvaru a potenciální formou. Záleží na schopnostech diváka, co v nich vidí. Při jejich studiu si vlastně můžeme v němém monologu vyzkoušet zážitek, který prožívá vyšetřovaný během Rorschachova testu. Naopak, přečteme-li si něco o metodice vyhodnocování reakcí vyšetřovaných, získáme nejen nový pohled na celou Boudníkovu tvorbu, ale do jisté míry také nový pohled na naši vlastní psychickou a fantazijní kapacitu.

V posledním desetiletí se Boudníková tvůrčí motivace zklidnila. Pracoval doma, vytvářel kompozice z materiálů nalezených v továrně, objevil princip *magnetické grafiky*, v *Dopisech* se zpovídal, vytvářel sérii *Variací na Rorschachovy testy, symetrické grafiky*. Experimentoval s grafickými technikami a pátral po zdrojích výtvarné síly. Nebyl již ale v roli nováčka, postupoval jako inovátor, který pole své činnosti zná a volí směry, jež nejlépe vyhovují jeho záměrům.

Principu nadosobního řádu se Boudník nejvíce přiblížil v magnetických grafikách; nejhlubším sestupem do vlastního nevědomí byly strukturální grafiky. Vypovídaly nejen o jeho podvědomí, ale někdy i o estetickém smyslu, s nímž kompozice řešil. Pro Boudníkovu práci v šedesátých letech je oscilace mezi těmito dvěma principy – iniciovaným nevědomím a vypěstovaným estetickým smyslem – jakousi základní tvůrčí charakteristikou.

⁶¹ Vladimír Boudník, *Umění – Explosionalismus*, 24. března 1949 – Praha, viz pozn. 35.

⁶² Viz pozn. 1, s. 307.

A v této souvislosti je třeba zdůraznit, že Boudníkův význam pro domácí kontext spočívá v nahé, anti-estetické radikálnosti, s níž obnažoval své podvědomí a hledal potravu pro vizuálně-fantaskní zážitky své i diváků.

II. Pionýři Intermediality. Laterna Magika, Polyekran, Kinoautomat.

Alfréd Radok, Josef Svoboda, Radúz Činčera

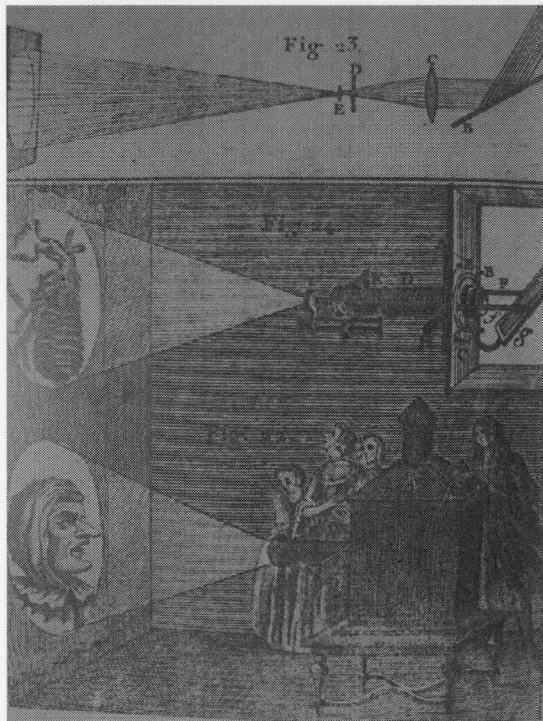
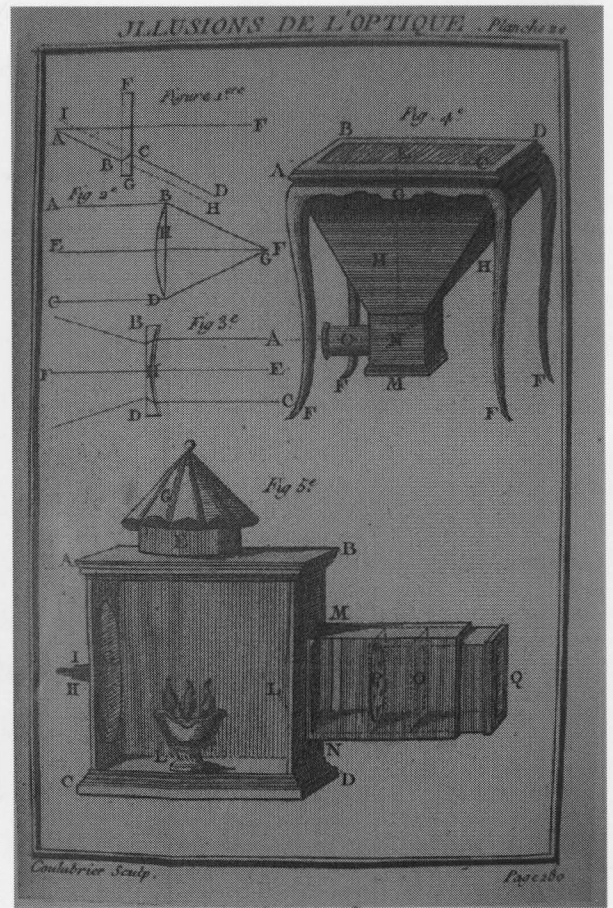
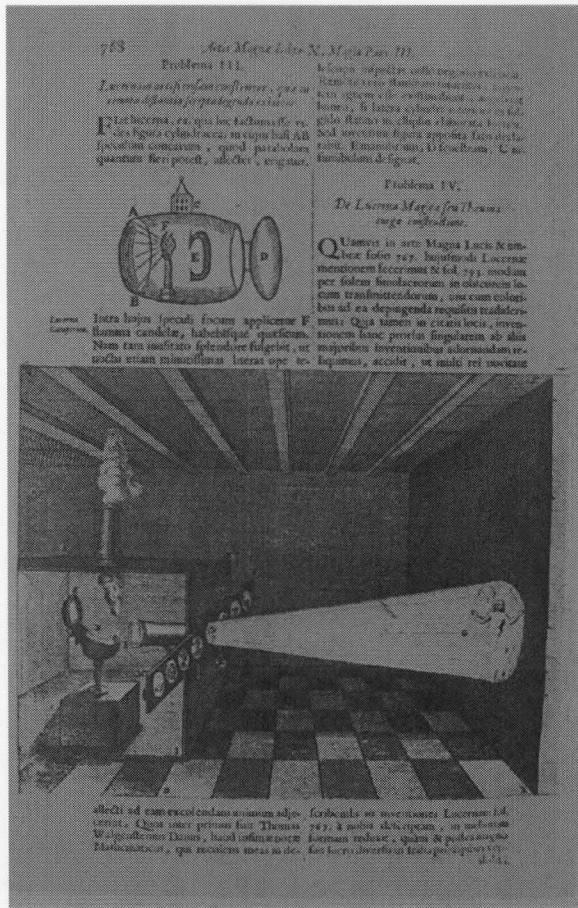
Laterna Magika, tento útvar, a mluvím zde o útvaru, poněvadž vlastně od okamžiku vzniku není jasné, zda jde spíše o představení filmové, divadelní nebo jakousi new-media performance byl poprvé uveden v československém pavilonu na světové výstavě Expo 58 v Bruselu. Je to útvar spojující balet, divadlo s několika filmovými projekcemi, to vše na pozadí zvukovém.

Tím, že Svoboda s Radokem svůj objev nazvali *Laterna Magika* odvolávali se na historii fotografie a filmu. Vrátili se k zařízení Magické lucerny „*Lucerna Magica*“ vymyšlené pravděpodobně jezuitským vědcem Anastaziem Kircherem, který ve svém pojednání *Ars Magna lucis et umbrae* (1671) poprvé popsal i kresebně postihl princip fungování tohoto zařízení⁶³. *Lucerna Magica* sestávala ze svíčky umístěné v krabičce s odvětráním (lucerna), která promítala na zdi místnosti obrázky nakreslené na skle nebo podobně transparentní fólii. Promítání se dělo přes dvě čočky, které se mohly vzájemně vzdalovat, aby bylo dosaženo ostrosti promítaného obrazu. Princip *Lucerny Magicy* se od svého objevu v polovině sedmnáctého až do poloviny století dvacátého, kdy víceméně mizí, technicky víceméně nemění. Mění se především materiál korpusu (dřevu, kov), obměňují se transparentní materiály, z nichž se obrazy promítají a vývojem prochází tématický repertoár.

Ve vývoji *Lucerny Magicy* sehrál významný vliv Komenského spis *Orbis sensualium pictus* (1654), „který byl encyklopedií systematicky uvádějící do souvislosti slovo (nomenclatura) a obraz (figura). Tento obraz světa, který Komenský nabízel ve své knize, se zdál odpovídat projekcím malovaných skel Laterny Magiky, které se tak rozšířili po publikaci Kirchnerova pojednání.“⁶⁴ Komenský formulací teorie souvislosti mezi vizualitou a jazykem pro potřeby učení otevřel pro *Lucerna Magica* celou její budoucnost.

⁶³ Vznik a vývoj magických luceren byl naposledy popsán Segolene Le Men v katalogu výstavy Segolene Le Men, *Lanternes magiques tableaux transparentes*. Katalog výstavy, Musée d'Orsay, Paris, 1995.

⁶⁴ Tamtéž, s. 23.



Athanasius Kirchner, *Ars magna lucis et umbrae in decem libros digesta*,
Amsterdam, *Lanterna Magica*, Jansson, 1671

Illusions de l'optique, z Nouvelles récréations physiques et mathématiques, Paris
1770

La Lanterne magique et le microscope scolaire, Leçon de physique expérimentale,
Paris 1755

Lucerna Magica se díky jeho spisu stala pomůckou racionálního myšlení a po dlouhá století, vlastně dodnes, nepostradatelnou součástí vzdělávání. S modifikovanou verzí magické lucerny – promítačkou se na vysokých školách setkáváme dodnes. To byl jeden ze dvou hlavních směrů vývoje lucerny.

Druhým protipólem byla Lucerna „fantasmagorická“ využívající optických klamů a fantazijní fikce, proslavená představeními Etienna-Gaspara Robertsona na počátku devatenáctého století.⁶⁵

Neočekávaným mediálním efektem, jímž Laterna Magika zapůsobila na své současníky byl dialog živého performeru s virtuálním světem filmu. Laterna Magika realizovala na mechanické bázi – prostřednictvím dokonalé synchronizace tanečnicka s filmovým obrazem dojem jejich vzájemné interakce. Diváci sledující představení od počátku získali dojem, že jde o improvizovanou show, v níž je dosahováno skutečné interaktivity. To byl kruciólní bod – magický fenomén, kdy herec i tanečník vytvořili svou aktivitou dojem, že prostředí média filmu je reálné a „obživlé“, protože reaguje na skutečně se odehrávající události. Vrátime-li se do minulosti s otázkou, co vlastně bylo magickéhona historické *Lucerna magica*, čteme v Furetiově *Dictionnaire universele* (1690): „Lanterne magique est une petite machine d’optique qui fait voir dans l’obscurité sur une muraille blanche plusieurs spectres et monstres si affreux, que celuy qui n’en scait pas le secret croit que cela se fait par magie“.⁶⁶ (podtrženo autorem). Efekt *Laterny magiky*, vzniklé o tři století později byl podobný pro diváka, který nepřistoupil k úvaze o tom, jak je představení postaveno. Magické bylo, že ožil film. Film nebyl přednatočený, rigidní a mechanicky opakovatelný, ale jakoby ho po začátku představení nějaký kouzelník mávnutím prutu zbavil jedné z jeho konstantních vlastností a obdaroval ho schopností interaktivního vztahu ke svému okolí.

Vzhledem ke zkušenostem tvůrců *Laterny Magiky* ani jeden z principů - reálný herec ani film neměl nad druhým dominantní postavení. To byl také důvod obtížné kategorizace tohoto útvaru. Každá ze složek byla v určitý okamžik vůdčí, takže

⁶⁵ Jann Matlock, Voir aux limites du corps: fantasmagories et femmes invisibles dans les spectacles de Robertson. v: Segolene Le Men, Lanternes magiques tableaux transparentes. Katalog výstavy, Musée d’Orsay, Paris, 1995.

⁶⁶ Převzato z textu Segolene Le Men, Lanternes magiques tableaux transparentes. Katalog výstavy, Musée d’Orsay, Paris, 1995, s. 17.

nešlo ani o reálné představení, ani o virtuální hru s prvky reality. Například moment ve skeči *Rytmy*, kdy reálný pianista hraje rytmickou skladbu a na pozadí popojíždí ve zvětšeném záběru dopravní letadlo po runway pražského letiště. Obě složky na sebe reagují v kontrapozici - svět reality a virtuality, přičemž je zachována specifika obou světů.

U LM došlo k transformacím pojmů virtuálního i fyziologického času. Tím, že v mediálním světě virtuálního času se nalézala i reálná osoba herce, s níž se mohl divák ztotožnit, nabízel se mu bezprostřední model, jak by se on sám choval, jak by bezprostředně reagoval, kdyby se jeho fyzické tělo ocitlo v prostoru interaktivní virtuality.

Konferenciérky, Rytmy, Slovanské tance⁶⁷

Laterna magika totiž není jednoduše popsateľný útvar, syntéza filmu s divadlem měla více vrstev. Byl to vysoce synchronizovaný program, kde veškeré dění bylo sladěno na sekundu přesně, kde každý aktér měl přesné místo a přesně limitovaný prostor, což umožnilo aby celek představení vypadal jako interaktivní improvizace. Tato improvizace byl ale přesně načasovaná, děj měl rytmus a vlastní dramaturgický čas.

Nejenže herec nebo tanečník zde vstupoval do virtuálního světa filmu, v němž pokračoval děj, který byl započat na jevištních prknech (například diskuse reálné moderátorky s jejími dvěma virtuálními kolegyněmi v části představení s názvem *Konferenciérky*). Film i hraný děj se dostávaly do různých dramaturgických pozic: stály v dramatickém kontrastu (*Slovanské tance*), vstupovali do dialogu, koexistovaly ve stavu několikavrstvového paralelismu (*Rytmy*).

Děj byl režisérem vystavěn ve sledu situací - "znaků" , jež u diváka měly vyvolávat "pocitovou konvenci". Režisér představení Alfréd Radok svoji metodu komentuje: „Pojem znaku vysledujeme nejlépe z pravidel, z nichž se vlastně zrodila tak zvaná „filmová řeč“. Jsou prostředky, s nimiž pracuje film. Přesně řečeno: umělá skutečnost filmu. Její podstata byla nalezena ve snímání jednoduchých znaků. Dále v rozlišení dimenze těchto znaků a v součtu nejméně dvou znaků, který nám

⁶⁷ názvy tří částí představení LM.

může sdělit určitý logický nebo prostorový význam. ...Znaky vyvolávají u diváků „pocitovou konvenci“. Pocitová konvence bude v našem polyscénickém jevištním útvaru (*Laterna magika* pozn. autora) inscenačním prvkem, jehož obsahový význam přesahuje logiku a prohlubuje psychologii.“⁶⁸

Jak plyne z Radokova popisu *Laterna magiky* byla režijně postavena na „pocitové konvenci“ tedy na jakýchsi archetypálních situacích. Na zhuštěných esenciálních fragmentech filmu, fotografií, divadla, baletu i hudby⁶⁹, s nimiž se během intenzivní divadelní práce setkávali. Ne náhodou, Josef Svoboda s Alfrédem Radokem přizvali v tehdejší době začínajícího režiséra Miloš Forman⁷⁰, který se v pozdější době stal jednou z vůdčích postav nové vlny českého filmu.

Objevitelé novodobé *Laterny magiky* režisér Alfred Radok a scénograf Josef Svoboda již před rokem 1958 společně vytvořili řadu divadelních inscenací, na nichž spolupracovali a v nichž „na jevišti využívali filmové projekce – v největší míře ve hře *Jedenácté přikázání* (1950). Zrod *Laterny Magiky* byl tedy postupný, rodila se jako divadelní instalační princip, který se při příležitosti zakázky pro Expo transformoval v novou disciplínu. „Scénografická“ složka se v Svobodově kreativní konstrukci osamostatnila a oprostila se od silné linie dramatické.

Vývoj instalačního použití filmu v divadelní scénografii zrekonstruoval v historické stati český teoretik *Laterny Magiky* Jan Grossman, který v článku „*Výtvarné hledisko Laterny Magiky a polyekranu*“⁷¹ a později „*O kombinaci divadla a filmu*“⁷²

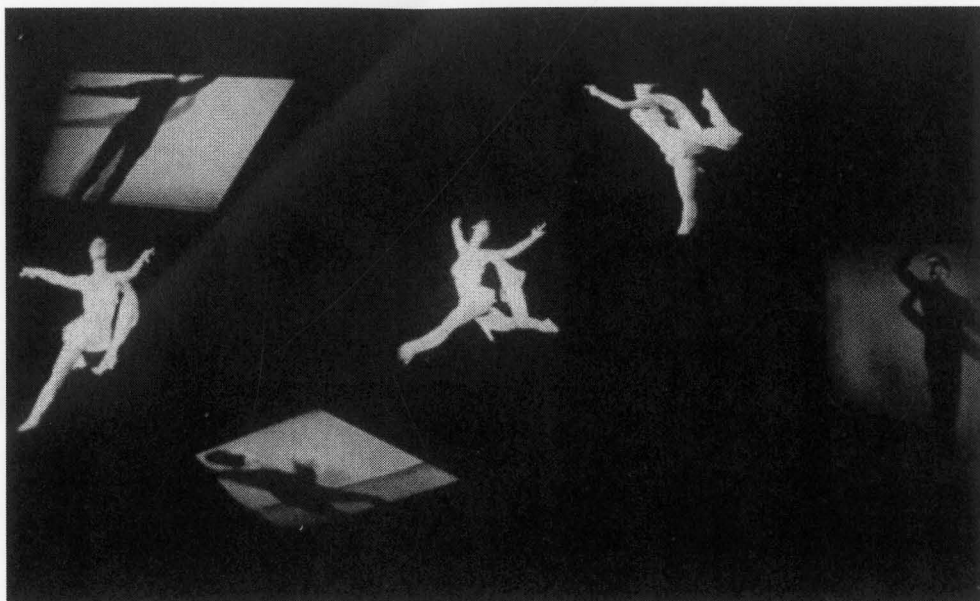
⁶⁸ Alfréd Radok, *Zrod Laterny Magiky a její inscenační principy*. *Laterna magika*, 1968, Filmový ústav Praha. Také Alfréd Radok, *Inscenační principy Laterny Magiky*, *Divadlo* 1961, roč. XII, s. 525.

⁶⁹ tvůrcem hudby byl Zdeněk Liška.

⁷⁰ *Man on the Moon* (1999), *People vs. Larry Flynt, The* (1996), *Amadeus* (1984), *Hair* (1979), *One Flew Over the Cuckoo's Nest* (1975), *Taking Off* (1971), *Hoří má panenko* (1968), *Lásky jedné plavovlásky* (1965).

⁷¹ Jan Grossman, *Výtvarné hledisko Laterny Magiky a polyekranu*, *Výtvarné umění*, 1961, č. 5. s. 208.

⁷² Jan Grossman, *O kombinaci divadla a filmu*, *Laterna magika*. Filmový ústav Praha, 1968. tato stať původně vyšla jako Jan Grossman, *Divadelní úlohy filmu*. *Divadlo*, 1959, roč. X, s. 363- 417.



Alfréd Radok, Josef Svoboda, Polyekran, z audiovizuálního programu na Expu 1958

z roku 1968 shrnul historii mezioborové syntézy filmu s divadlem a to od dob Meliesových až do roku 1968. Grossman v této studii připomněl přínos českého avantgardního divadelníka E. F. Buriana, který spolu se scénografem Miroslavem Kouřilem poprvé využili v několika hrách *Procitnutí jara* (1936), *Evžen Oněgin* (1937), *Utrpení mladého Werthera* (1938). tzv. princip *Thetegraphu* projekci filmů i diapozitivů na jemnou tylovou oponu spuštěnou před jevištěm.

Tyto souvislosti jsou důležité pro uvědomění si zázemí tvůrců *Laterny Magiky* a k vysvětlení faktu, že samotný útvar LM na Expu 58 vynikal nejen neobyčejným nápadem, ale především komplikovaným režijně-dramatickým provedením.

Radok i Svoboda byli v roce 1958 již zkušení tvůrci, kteří měli za sebou desítky realizovaných divadelních inscenací. Ty vytrébily jejich schopnosti budovat paralelně několik rovin jevištního dění. LM z tohoto pohledu pokračovala v jejich divadelních snahách. Rozšířená integrace filmových projekcí do jevištního děje v LM na Expu 58 měla povahu reprezentativní státní zakázky, probíhala na vysoké profesionální úrovni a v duchu vysokých záměrů, jimiž se vyznačovaly jejich práce divadelní.

Laterna Magika – nové i staré médium

Podle nadšení kritiků i diváků byla *Laterna Magika* novým novou převratnou technologií. „Všude se mluvilo o tanečnickovi, který mává kusem papíru, na němž je pomocí filmu oživen jeho obraz. ...Kombinace divadla a filmu, o níž se od roku 1898 pokoušelo naivně několik filmových průkopníků, dokázala v Bruselu, že skrývá řadu nekonečných možností.“⁷³ Ale brzy po rozpadu tvůrčího týmu se mezi kritiky začalo diskutovat i pochybovat o směrech, jimiž se má ubírat. „Je Laterna magika principem, metodou nebo jen institucí? Jestliže je scénickým principem schopným lépe a do větší hloubky i šířky interpretovat veškerou dramatickou literaturu vůbec, proč potom dosud nevznikla další divadla tohoto typu? Zůstane i nadále osamocena anebo nalezne následovníky? Proč se dosud výrazněji neprojeví alespoň podněty, které Laterna nepochybně nabízí, ve světovém měřítku?”

⁷³ George Sadoul, *Les Lettres francaises*. Paris, 1958, s. 744.

Je-li však *Laterna* pouze institucí, tj. divadlem svého druhu, i když jediným a jedinečným, potom vyvstává otázka jiná, totiž jaká bude její schopnost dalšího života a kterým směrem se bude ubírat její cesta.⁷⁴

Časový odstup a reálný vývoj fenoménu *Laterny Magiky* nám dnes dovoluje na tyto otázky odpovědět, tato odpověď však nebude konečná, protože vývoj na poli nových médií stále pokračuje. Musíme konstatovat, že *LM* jako divadelní fenomén přežila pouze jako instituce - pražské divadlo existuje, ve světě osamocené a snaží se hledat svou současnou tvář, která by pouze neopakovala schémata prvních představení z roku 1958.

Jak se zdá, principy *Laterny Magiky* se v průběhu času integrovaly do mimo-divadelních oborů, jako je videoart, computerové umění, performace, virtuální realita, vj-ing, a podobně.

V *Laterně Magice*, stejně jako v *Polyekranu*, totiž Svoboda pracoval s filmovými záběry revolučně, tak, jak později zacházeli umělci s videoprojekcí. „The difference between the cinema and video with respect to the spatial factor largely involves the field of projection. The confined two-dimensional nature of the cinema may be overcome in Video Art by several means: by increasing the number of screens in use (Carolee Schneemann and Michael Snow) srv. Svobodův diapolyekran viz. Dále (pozn. autora), by contrasting simultaneously the physical representation and the virtuality of the cinematographic image (Valerie Export, Birgit and Wilhelm Hein), by dividing the screen into several areas in which images are re-grouped in a series of matching or contrasting combinations (Keith Sonnier), or finally, by analyzing the mechanisms of the basic projection process (Anthony Mc Call).⁷⁵ srv. Svobodův audiovizuální systém Symfonie a Textilní nádoba, Expo Montréal 1967 (pozn. autora).

Samostatnou kapitolou vyznění *Laterny Magiky* byl samotný Svobodův vývoj. V jeho návrzích scén se principy *LM* objevili již před rokem 1958 a od úspěchu na Expu i mnohokrát poté⁷⁶. Ne ovšem mechanickým způsobem opakovány. V návrhu scény pro operu Luigiho Nona *Intoleranza 1960* (1965) pro The Opera

⁷⁴ Bohumil Svoboda, Úvodem. *Laterna magika*. 1968, Filmový ústav Praha, s. 6.

⁷⁵ Frank Popper, *Art of the Electronic Age*. Thames and Hudson, 1993, s. 56.

⁷⁶ Svoboda realizoval za svůj život desítky divadelních inscenací.

Group v Bostonu, na níž spolupracovali také MIT a druhý kanál bostonské televize Svoboda vytvořil snad mediálně nejpokročilejší ze svých realizací. „Na scéně byly tři projekční plochy. Na prostřední bežel filmový záznam, který se vázal k ději na jevišti, po stranách dvanáct monitorů a dva eidofory – televizní projektory (s rozměrem obrazu šestkrát čtyři metry), na nichž se objevovaly akce snímané v té chvíli kamerami umístěnými ve dvou ateliérech daleko od divadla, na bostonské ulici, před divadlem, v hledišti, na jevišti. V jednom z ateliérů jsme snímali texty, fotografie, reklamy, ve druhém zase sbory a staty, v hledišti diváky a na scéně herce. Tato obrazová koláž dostávala smysl v televizní režijní kabině, kde vznikala sled obrazů, které přinášely ony dvě obří obrazovky na jevišti. Tohle nesmírně složité zařízení umožnilo, aby sbory v ateliéru mimo divadlo zpívaly podle taktovky dirigenta na monitoru, podle živého dirigenta, který řídil orchestr v divadle. Divák zároveň viděl, co se v té chvíli děje před divadlem, na ulici. Ovšem základní význam celého systému tkvěl ve skutečnosti, že byl schopen vtáhnout diváka nečekaně a velice intenzivně do hry. Za zpěvu protestsongu černé zpěvačky zabírala kamera v hledišti diváky a jejich obraz vysílala režie na projekční plochy. Lidi se poznávali, bavili se. V určitém okamžiku jsme změnili obraz z pozitivu na negativ – a na obrazovkách bylo najednou hlediště plné černochoů. Někteří diváci byli pobouřeni, a my jsme jejich protest opět snímali a vysílali. A dokonce se nám podařilo ve vhodné chvíli vtáhnout do představení i demonstraci, která se odehrávala před divadlem.“⁷⁷

Tato inscenace znamenal vrchol Svobodových mediálních experimentů – v roce 1965 v ní použil několik paralelních real-timeových přenosů s následnými projekcemi na plátna i monitory z různých míst a vytvořil, prostřednictvím průmyslové televize reálné (ne pouze fiktivní jako u *Laterny Magiky*) vazby mezi projekcemi a hudebníky, zpětnou vazbu mezi publikem a jeho obrazem...

Především vazba obrazu se skutečnými reakcemi publika umožněná kabelovým televizním přenosem byla novou myšlenkou, nejen na poli medií, ale i v kontextu performance a videoartu. „Acting in the context of the visual arts is relevant only inasmuch as it performs the elementary procedure of perceiving the network of relationships between performer and perceiver, both being simultaneously subject

⁷⁷ Josef Svoboda, *Tajemství divadelního prostoru*. Praha 1990, s.112-113.

and object.“⁷⁸ V analytické a zcela soustředěné podobně se s podobnými problémy setkáváme u Dana Grahama, který v projektech-videoinstalacích jako například *Present Continuous Past* (1974) nebo *Public Space / Two audiences* (1976) v podstatě chladně instalační způsobem prezentoval diváka jako „objekt“ pomocí přenosu jeho obrazu a následné videoprojekce. Tyto jeho práce rezonují v řadě teoretických postulátů, které zjevně souvisí se Svobodovými myšlenkami o efektech, jež přineslo použití real-timeových vstupů do jeho „scénografie“ *Nonnovy Intoleranzy*.

„*There is no distinction in between subject and object. Object is the viewer, the art and subject is the viewer, the art. Object and subject are not dialectical oppositions but one self-contained identity: reversible interior and exterior termini. All frames of reference read simultaneously: object „subject.“*⁷⁹

„I had the idea of the reciprocal interdependence of perceiver (spectator) and the perceived art-object/or the artist as performer (who might in the case of Nauman present himself as or in place of this „object“). In this new subject-object relation the spectator's perceptual processes were correlated to the compositional process (which was also inherent in the material... thus a different idea of „material“ and the relation of this materiality to nature (al) processes was also developed). This change in compositional process came from developments in music and dance ...where the performer or performance was the center of the work, executed and perceived in a durational time continuum.“⁸⁰

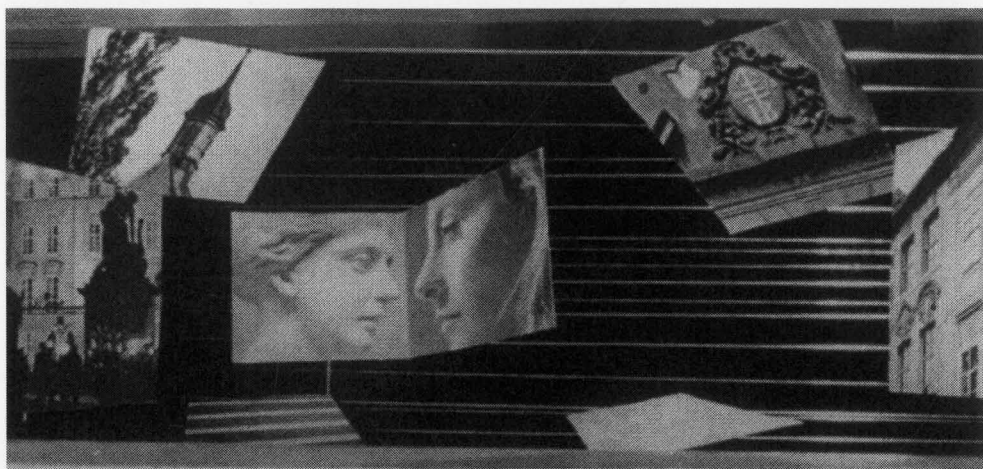
Polyekran

Princip *Polyekranu* (režie představení *Pražské jaro* Emil Radok) byl poprvé použit také na Expu 58 v Bruselu v pavilónu sousedícím s LM. Polyekran sestával z

⁷⁸ Benjamin H.D.Buchloh, *Moments of History in the Work of Dan Graham*. 1978, in: *Neo Avantgarde and Culture Industry*. The MIT Press, 2000, s. 196.

⁷⁹ Dan Graham, *Sol LeWitt-Two Structures*. in: *End Moments*. ed. by Dan Graham, New York, 1969, s. 15.

⁸⁰ Dan Graham, *Letter to the Author*. August 1976. cit z: H.D. Buchloh, *Moments of History in the Work of Dan Graham*. s. 197.



Alfréd Radok, Josef Svoboda, Polyekran, z audiovizuálního programu na Expu 1958

instalace založené na rytmických vztazích mezi zvukem, filmem a reálným prostorem jeviště. „Základní myšlenkou systému byla snaha vytvořit prostor pomocí filmových projekcí na řadě ekránů, výtvarně rozmístěných v prostoru. ...Scénografie pro program Pražské hudební jaro dávala režisérovi k dispozici osm promítacích ploch umístěných v černém prostoru, které měly tvar lichoběžníků a čtverců. Přestože diváci nebyli od těchto ploch příliš vzdáleni, mohli je vnímat najednou. Celé hlediště, které mělo intimní ráz, bylo zaplněno stereofonním zvukovým doprovodem ze soustav reproduktorů umístěných tak, aby byla navozena představa, že celý prostor zní. Na promítacích plochách se střídaly pohyblivé i statické obrazy ze sedmi projektorů a osmi diaprojektorů.“⁸¹

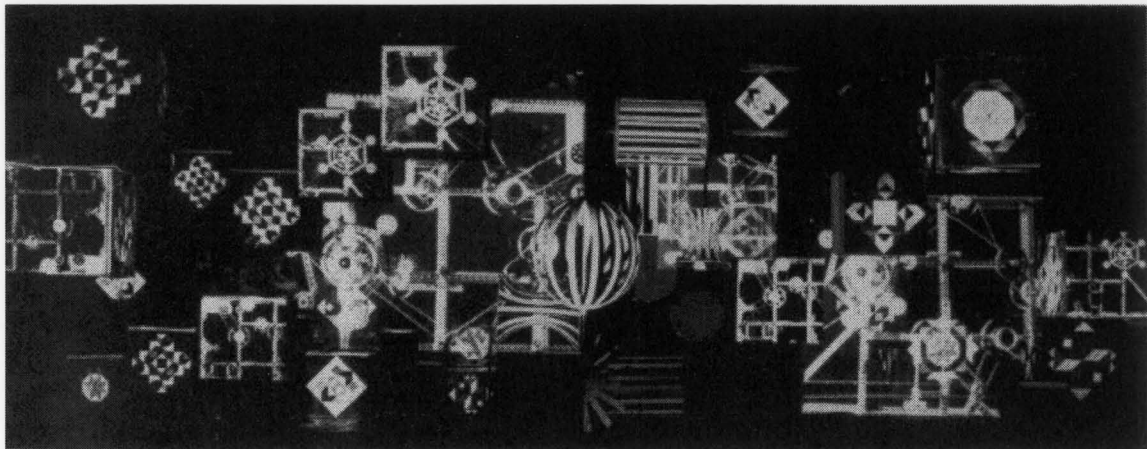
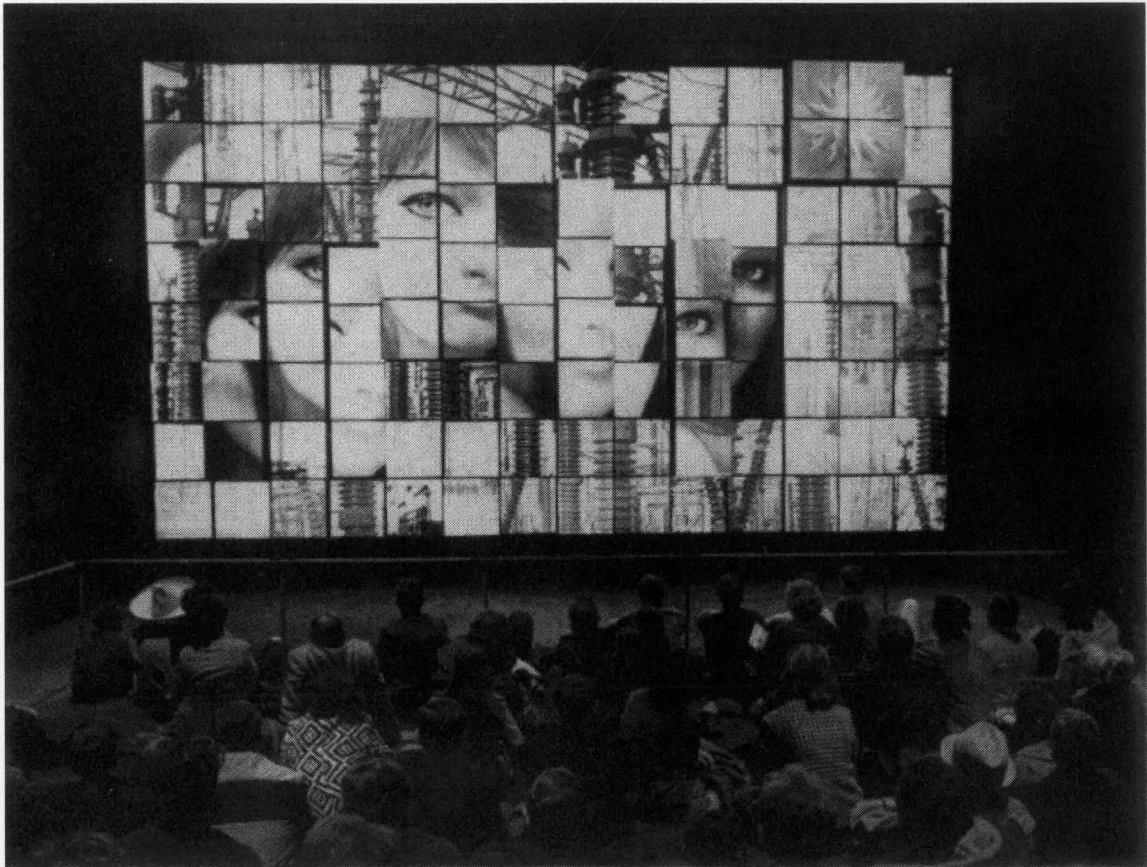
Rytmus *Polyekránu* na jedné straně určovaly vztahy jednotlivých filmových a diaprojekcí mezi sebou, dále hudební doprovod – podobně jako u *Laterny Magiky* šlo tedy o vícevrstevnatý, klipovitý a fragmentalizující útvar.

Působivost *polyekránu* byla založena na dráždění smyslů, především zraku a sluchu nabídkou osmi paralelních záznamů zároveň. V ranných dobách, kdy televize teprve začínala své vysílání musel tento paralelismus působit uhrančivě. „Zaping“, jímž dnes reagujeme na časový paralelismus televizního vysílání nám umožňuje sledovat pouze jeden kanál.

Nam Jun Paikovy televizní instalace – zdi postavené z obrazovek, které dnes známe i z výkladů a obchodů s elektronikou, a jež se neodolatelně těší zájmu všech nakupujících využívají fascinujícího efektu pro diváka. Nabízí nepravděpodobnou možnost vizualizovat prostorovou paralelnost dění ve světě. V jednom okamžiku být účastníkem několika realit, dění, vyprávění, prostředí současně. Kultivovaný polyekrán, stejně jako supermarketové instalace, dávají divákovi/návštěvníkovi pocit magického zážitku, momentu rozvětvení prostoru do několika linií. V nich vládne jejich vlastní logické časování, což vytváří odstup, ztrátu zájmu o vlastní fyziologický čas a unáší lidské vnímání do jakéhosi metafyzického nadhledu.

Asynchronnost v médiu písma uplatnitelná s potížemi ve více rovinách (všeobecně uváděný Joyceův *Odysseus*) se v médiu videa a především v řádu paralelní projekce stává něčím samozřejmým a široce prožívaným. Takový zážitek bychom

⁸¹ Josef Svoboda, *Tajemství divadelního prostoru*. Praha 1990, s.180.



Josef Svoboda, Diapolyekran, Expo 1967, Montréal
Josef Svoboda, Polyvize, Expo 1967, Montréal

mohli srovnat s Cageovou čistě zvukovou instalací *Imaginary Landscape No. 4*. (1951), v níž výsledný zážitek vzniká smícháním zvuků vycházejících ze dvanácti zároveň hrajících rádií naladěných na různé rozhlasové stanice.

Pokud bychom usuzovali podle fotografií, nazvali bychom dnes Polyekran videoinstalací. Jak již bylo řečeno, o *Laterně Magice*, *polyekránová* projekce je vlastní typickou praxí vývoje videoartu. Dalším styčným bodem mezi *polyekránem*, *Laternou Magikou* a videoartem je specifický přístup k času v těchto médiích. „The fundamental difference between cinema nad video, even at the experimental level, lies in their respective treatment of the time factor. Video can, and does, represent real time which in cinematic projects such as those as Léger and Andy Warhol, emerges as a self-contradictory element.“⁸² Jak zaznamenává Hermine Freed⁸³ ranné realizace videoartu nově artikuluji časovost: médium videa bylo identifikované s bezprostředností, okamžikovostí vycházející z možnosti ihned si přehrát natočený záznam a od počátku spojené s praxí používat zároveň několik nahrávacích kamer i projekcí.

Myšlenka paralelních filmových projekcí na projekční plochy rozmístěné „výtvarně“ v konkrétním prostoru se od dob svého objevu stala součástí operačního aparátu, jímž jsou dnes vybavováni i studenti videa na výtvarných univerzitách. Tato zkušenost byla do současnosti zprostředkována umělci jako například Bil Viola, Tonyh Oursler, Bruce Naumann ad., kteří pracovali s kompozicí i formou projekčních ploch a mají své přímé předchůdce ve Svobodově polyekránu.

Polyvize

Principy polyekránu Svoboda obohatil epicky i koncepčně ve čtyřech audiovizuálních programech pro světovou výstavu Expo 67 v Montréalu. Název této instalace byl *Polyvize*.

Tyto systémy v koncentrované vizuální podobě předvedly Svobody experimenty s médii filmové projekce a diaprojekce. Monumentální dojmem musela působit projekční stěna složená ze střídajících se 112 diapozitivů. Avantgardistická metoda koláže fotografického obrazu zde stála na nové vyšší technologické úrovni. Tato

⁸² Frank Popper, *Art of the Electronic Age*. Thames and Hudson, 1993, s. 56.

⁸³ Hermine Freed, *Time of Time*, *Arts Magazine*, June 1975.

instalace koncentrovala několik fenoménů současnosti: rychlosti o níž Virilio mluví jako o fenoménu nově strukturujícím naše vnímání světa, jeho fragmentalizovanost. Fotografický záběr zde stratil svou vazbu na konkrétní objekt, stal se vizuálním znakem, který může být do nekonečna zmnožován, opakován, serializován. Takový kaleidoskop obrazů, v němž má vnímatel jen okamžik na dešifrování musí být postaven na zcela instiktivní identifikaci jednotlivých obrazů. Jejich nadpočetnost, multiplikace ještě silněji stimulují naši schopnost stále rychleji zapomínat a celou kapacitu zaměřit na okamžik vjemu.

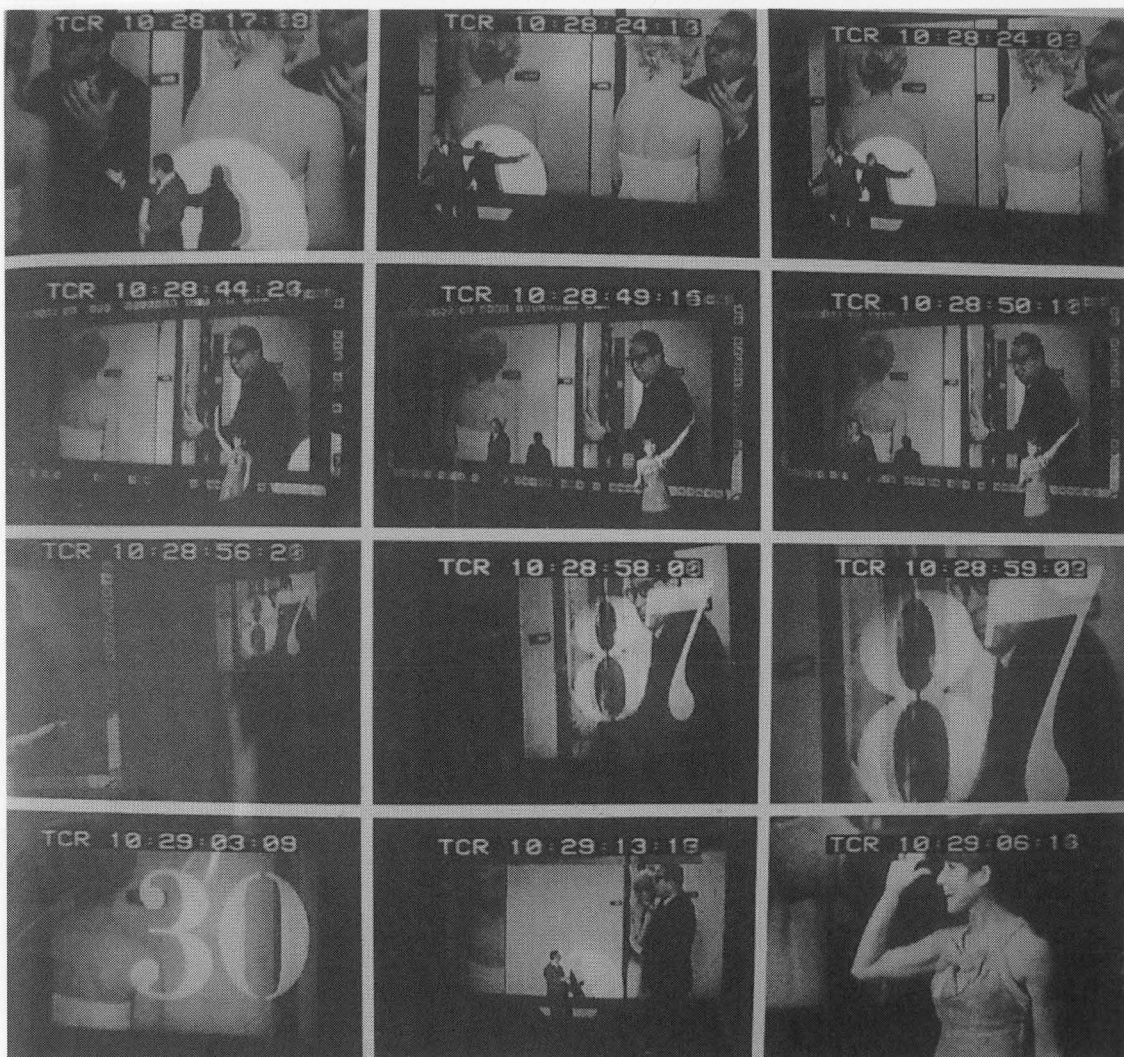
Zatímco v programu *Tlaková nádoba* Svoboda převzal a tvarově obměnil schéma polyekránu, systémy *Symfonie a Textilní nádoba* byly postaveny na originální myšlence. V nich pomocí pohyblivých mechanických zařízení (otáčející se strunové obdélníky, zrcadla, rotující objekty) usiloval Svoboda o rozrušení promítaného filmového obrazu. Mechanickou cestu dekonstrukce filmového obrazu dnešní vývoj silící virtualizace postavil spíše na okraj, ale technologická historie médií je natolik krátká, že doba jejich využití nemusí být vzdálená.

Kinoautomat

Na poli interaktivity se díky organizaci českého zastoupení na Expu 67 v Montréalu ocitl i filmový režisér Radúz Činčera, který navrhl realizovat jím vytvořený *Kinoautomat*. *Kinoautomat* přišel s myšlenkou vložit ovládání děje příběhu do rukou divákům – pomocí hlasovacího přístroje (ano/ne), který byl součástí sedadel v sále dal autor filmu několikrát divákům na výběr, jak má film pokračovat. Součástí celého představení byl živý herec/konferenciér komentující v přestávkách mezi projekcí shlédnuté segmenty. Konferenciér živě komentoval události filmu a na konci svých vstupů dal divákům na výběr, kudy se má film ubírat. Kinoautomat byl skutečně „interaktivní“ – promítač v kabině měl skutečně k dispozici všechny verze, jimiž se mohl podle rozhodnutí diváků filmový děj ubírat.

Samotný film, který vyprávěl ironickým způsobem o životě „jednoho obyčejného činžovního domu“ měl velké kouzlo vycházející z mimořádně bohatého vývoje české kinematografie šedesátých let (česká nová vlna).

Kinoautomat aktivoval diváka a z diváka-role pasivní mu nabídl roli, jež bychom asi dnes nazvali rolí „uživatele“ filmu. Dochází zde i hapticky pomocí ovládacího



Radúz Činčera (ve spolupráci s P. Juráčkem, J. Roháčem, V. Svitáčkem, J. Svobodou a M. Horníčkem), Člověk a jeho dům, Kinoautomat, Expo Montréal, 1967

zařízení k opravdovému vstupu do virtuálního světa filmu, který divák může pomocí primitivních mechanických „tools“ formovat. Haptický fenomén, často opomíjený má myslím svůj význam. Byl to precedens ukazující, že naše lidské instrumenty i běžnému divákovi a uživateli dovolují zasahovat formovat, řezat obrušovat tak vysoce přeludné médium, jakým je film.

Ke *Kinoautomatu* je smysluplné se vrátit právě v dnešní době, kdy dvd technologie umožňuje na domácím počítači stříhat a upravovat jak vlastní film z dovolené, tak třeba i nejslavnější hollywoodský hit.

III. Antihappening. Július Koller.

J.K. a slovenská kulturní situace

Pro orientaci v tvorbě východoevropských umělců, pochopení Kollerových postojů i názorů jsou klíčové některé kontexty, které když byly prožívány, jevily se jako evidentní. Nahlíženy s odstupem času nebo prizmatem jiného kulturně-životního matrixu, odumřely nebo zmutovaly a pro jejich případné archeologické ohledání to znamená překročit vžitě kódy evidence. A to i proto, že podmínky v zemích tzv. východní Evropy se nelišily polárně, nejednalo se o fraktury zásadního charakteru, ale spíše o odstíny téhož, ovšem společensko kulturní odlišnosti mohli mít velkou váhu.

Napětí mezi oficialitou - veřejným prostorem, existencí a tvorbou za života v socialismu; slovenská specifika, jako například kulturní i sociální polarita venkova a města; neexistence komerčního systému ve východním umění; recepce „západního“ umění na Slovensku; recepce východního umění na západě v padesátých až osmdesátých letech...to jsou jen namátkou připomenuté fenomény, které sice nevypovídají o identitě jednotlivce, ale vymezují každé identitě existenční prostor, modelují základní pole a pojmy, zákony společenského pohybu.

Milan Kundera, jehož dílo tyto odstíny téhož nechává ve svých románech růst v osobních souřadnicích jednotlivců, nazývá kataklizamtické momenty moderní doby „paradoxes terminaux“ „V románech Kafky, Haška, Musila, Brocha monstrum přichází zvnějšku a nazýváme ho Historií. ...je neosobní, neovladatelné, nevypočitatelné, neodhadnutelné – a nikdo mu neunikne.“ „Autoři románů objevují „to co může objevit pouze román: ukazují, jak v podmínkách paradoxes terminaux všechny existenciální kategorie rázem mění smysl: co to je dobrodružství, jestliže svoboda jednání Josefa K. je zcela iluzorní?“⁸⁴

⁸⁴ Milan Kundera, L'art du roman. Éditions Gallimard, 1986, s. 23.

Julius Koller se narodil Piešťanoch, v roce 1939⁸⁵. Vypukla druhá světová válka. Proto, aby byl uchráněn přímému vlivu války, jež ve městech je mnohem intenzivnější, vyrůstal Koller jako malý chlapec u příbuzných na vesnici v Malé Šáriji u Radošína. Po skončení války ještě několik let na vesnici zůstal, od devíti let bydlel s matkou v Bratislavě.

Vzpomíná, že již jako malý chlapec se toužil dostat do velkého města, do Bratislavy, kterou byl oslněný. Životní osudy a zkušenost se v tomto bodě kříží s jeho názory i díly. Vzdálenost vesnice a měst byla v absolutních mírách malá, ale rozdíl v postojích, způsobech myšlení i života relativně velké. Umění na vesnici je čímsi jako nutností, která má ovšem své funkční odůvodnění spíše v dobře zvládnutém řemesle. Ve městě je umění ozdobou a společenskou nadstavbou spojenou s intelektem a ideologií.

Jak jinak vysvětlit primitivismus, přímočarost, nerafinovanost, živočišnost a brutalitu, jež jsou přítomny nejen u Kollera, ale i v širším okruhu slovenského umění šedesátých let, než právě zakořeněním umělců⁸⁶ v domácí tradici lidové kultury. Pro Kollera i jeho nejvýznamnější souputníky je ovšem typická syntéza této radikální domácí zkušenosti s vlastní vizí avantgardního umění, k jejíž definici se dostává ve městě, pod vlivem života v umělecké komunitě. Koller ve své práci postupně a autenticky uskutečnil osmózu avantgardistických přístupů se zkušeností žijící slovenské lidové kultury.

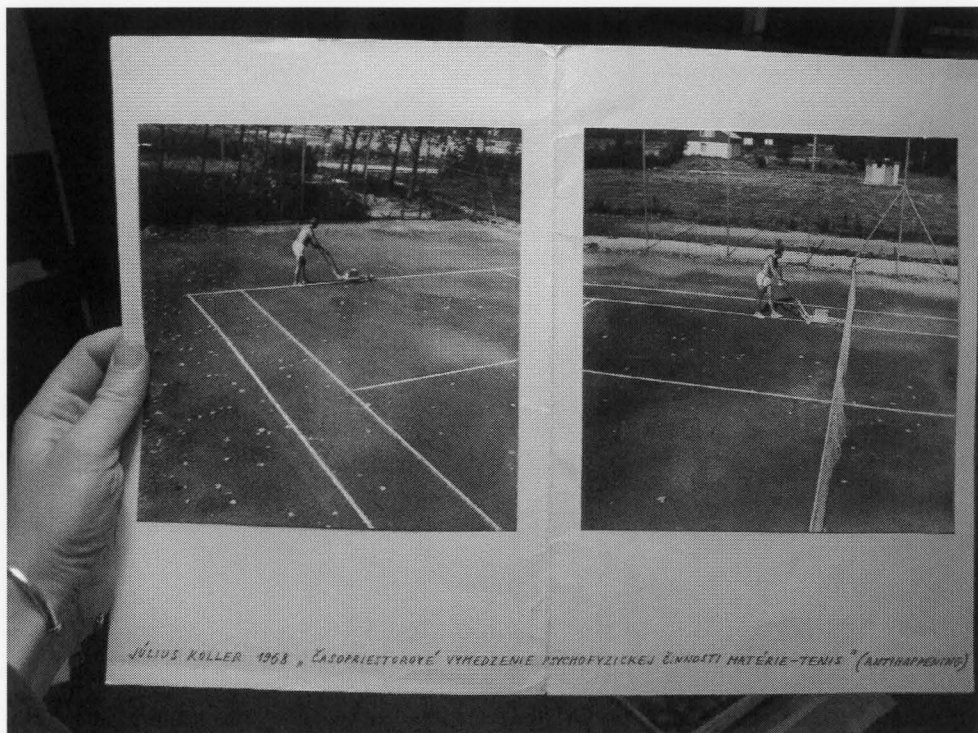
Koller vystudoval střední odbornou školu výtvarnou, tedy školu s převážně řemeslně-technickým zaměřením, posléze v šedesátých letech Akademii výtvarných umění. Tam se setkal se spolužáky, jeho budoucími souputníky Stanem Filkem, Alexem Mlynárčikem ad..

Pro tuto dobu je příznačný komentář Kollerova profesora Jana Želivského. Ten i přes polevující politickou kontrolu striktně studenty usměrňoval, a varoval je, že pokud by se chtěli odchýlit od oficiálně platné doktríny realismu a chtěli by malovat abstraktně, nemohou takové věci dělat ve škole, veřejně. Volnou tvorbu mohou dělat až vystudují, anebo si ji mohou dělat doma a nikde ji neukazovat.

⁸⁵ 28.5.1939

⁸⁶ například v dílech Stana Filka, Alexe Mlynárčika, Ivana Popoviče, Rudolfa Sykory ad.

JÚLIUS 1965 KOLLER
ANTI-HAPPENING
SYSTÉM
SUBJEKTIVNEJ OBJEKTIVITY
ČESKOSLOVENSKO



Július Koller, Antihappening, postkarta, 1965

Július Koller, Časopriestorové vymedzení psychofické činnosti matérie, fotografický záznam akce, 1968

Dichotomie institucionálního (školního a veřejného) umění a „volného“, které bylo automaticky veřejně považováno za marginální, je základní osnovní strukturou této doby.

Pokud se v socialistickém systému umělec rozhodl tvořit volné umění, bez snahy o jeho zveřejňování, situoval sám sebe do pozice neveřejného, antioficiálního, marginálního outsidera, který se svou činností zodpovídá ne veřejně kontrolovaným a potvrzovaným hodnotám, ale subjektivně definovanému absolutnu („systém subjektivní objektivit“).

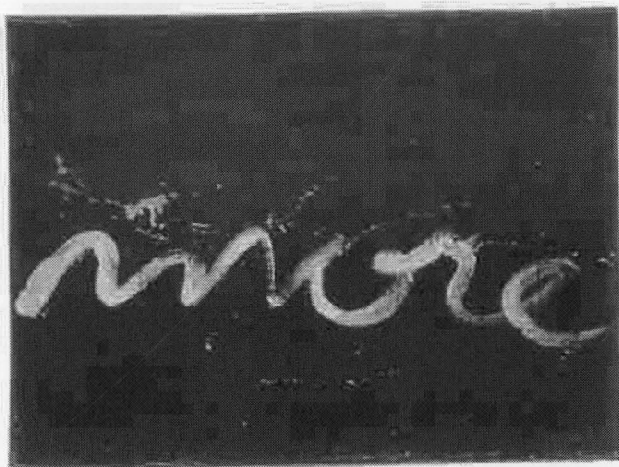
Hledání definic absolutních hodnot probíhalo v malých uzavřených komunitách, zónách svobody. Faktickým rozhodnutím jít cestou volné tvorby umělec jasně polarizoval svět. Vydal signál o své nezávislosti, na nějž oficiální kultura ihned odpověděla přerušením kontaktů a v této interakci se umělec ocital v neutrálním myšlenkovém prostoru, jenž obydlel a vytvořil si rámec vnitřní svobody. Svě umělecké vazby na veřejný prostor přerušil, de facto oboustranně byly omezeny na nulu a s reálným životem ho spojovaly „jen“ vazby existenční.

Koller byl už v době studií hluboce zasažen dadaismem. Jeho první postkarta (*Antihappening*, 1965) byla vyrobena pomocí domácí písmenkové tiskárničky (odosobnění), natištěna zeleným inkoustem (A. Breton) a nesla nápis Antihappening.

V době, kdy se na Slovensku a v Čechách happeningu teprve začínalo mluvit (první teoretické texty se objevují v roce 1966⁸⁷) se Koller k čerstvé novince vymezuje radikálně – negativně. Z glosy „*antihappening*“, jež má ovšem pro Kollera typickou explikaci „*systém subjektivní objektivit*“ vyzařuje převaha reflexe nad aktivismem, vžitý distanční postoj. Skepse k čemukoliv obecně, anebo skupinově sdílenému, cokoliv zavánějícímu skupinovou utopíí. V duchu dadaismu navrhuje objektivitu definovat na základě ryze subjektivní zkušenosti. Ve

⁸⁷ Jindřich Chaloupecký, *Experimentální umění (Happenings, events, de-koláže)*. Výtvarná práce XIV, 1966, č. 9., s.1,7. Milan Knížák, Vít Mach, Jan Trtílek, Soňa Švecová, Jan Mach, *Manifest. Tvář*, 1965, č.1, s. 39.

Jaroslav Kořán, *Happening včera a dnes aneb poněkud opožděný úvod do činnosti, kterou nelze poměřovat estetickými názory, natožpak, aby vyhovovala uměleckým kritériím*. *Sešity pro mladou literaturu*, 1966, č. 4, s. 2-7.



Július Koller, More, akryl na plátně, 1965
Július Koller, Ufonauti, 1970-1987

slovenském umění aktuální pojem apropriace, jež přinesl Mlynarčík z pařížských setkání s Restanym se v tomto případě neuplatnil na samotnou realitu⁸⁸. Koller si přivlastnil některé výzvy dadaistů, prožíval je, realizoval je ve svých vlastních souřadnicích a na základě své civilní zkušenosti.

Písmový radikalismus

Cestou do Ruska (1963-1964) byla inspirována série obrazů ruských kostelů. Během této cesty na Kollera silně zapůsobilo setkání s mořem ve finském zálivu. Výsledek tohoto setkání byl obraz „*More*“, obraz, nebo spíše rukopisná cedule, kde na modrém monochromním pozadí je gesticky nahozen nápis *more*. Koller s písmem pracoval již během svých středoškolských studií, realizoval několik plakátů, z nichž absolventský maturitní plakát na svou dobu vynikal jistou strohostí – byl pouze textový, bez jakéhokoliv obrazového pozadí. O několik let později namaloval sérii komiksových obrazů, v nichž se objevují texty v bublinách. Jak Koller⁸⁹ uvádí v retrospektivním textu, jeho samotného zaujala překvapivá schopnost slova vystihnout celou emotivní hloubku jeho zážitku. Jistou roli zde možná hrála i komunikační univerzálnost jazyka jako prostředku komunikace. Jazyk ve srovnání s tradičními uměleckými žánry mnohem méně podléhal ideologické devalvaci (nebo byla z ideologických floskulí a obrátů ihned patrná), naopak byl v bipolárním veřejně/soukromém světě mnohem průzračnějším a v důsledku toho efektivnějším prostředkem v polemice s existujícím systémem.

Časoprostorové vymezení psychofyzické činnosti matérie (1968) byla akce, na kterou Koller rozeslal pozvánky (postkarty), na tenisovém kurtu, kde se konala před pohledy pozvaných umělců a teoretiků zametl, pokropil a nalinkoval ho. Posléze na tomto kurtu sehrál zápas s jedním ze svých oddílových kolegů. Tím akce skončila. Sport se zde v Kollerových představách poprvé objevil jako vyvážený model uspokojující fysis, (zručnost umělce) a intelekt (pravidla limitující

⁸⁸ jako tomu bylo v případě Happsocu I, 1965 Alexe Mlynárčika, Stana Filka a Zity Kostrové.

⁸⁹ nepublikovaný rukopis textu vznikl u příležitosti výstavy *Po jari*. Museum of Contemporary Art, Sydney, 1994.

vlastní možnosti). Sport je paralelním a přitom reálným světem, v němž pravidla nepřestala platit. V politickém systému plném pravidel, která neplatí je objevení světa, v němž pravidla platí radostným objevem. Systémem v systému.

Ve wittgensteinovském smyslu Kollera vždy zajímalo plánovaně vcházet do konfliktu s pravidlem. Ovšem plánovaně a pouze s konkrétními určitými pravidly. Hra s jednotlivým pravidlem je lokální destabilizací celkové herní nebo umělecké struktury. Sport je pro Kollera simulací, jak by mohlo jeho umění vstupovat do vztahů se společenským systémem, kdyby v něm v té době velká pravidla platila (socialismus byl světem, v němž byla přísně dodržována pouze dílčí, malá pravidla).

Od první *Konfrontácie* v roce 1968 Koller po třicet let pracoval s amatérskými výtvarníky. Dlouhodobě uskutečňoval „*sociální antihappening*“. Subjektivně definovanou, vážnou kulturní činnost s jistým základním pocitem ironie ve vztahu k jejímu výsledku. Koller říká, že svoji dlouhodobou kulturní činnost s amatéry neprovozoval protože by věřil, že výsledky jejich práce svou autenticitou mohou očistit samotné umění (naivistické umění, art-brut). Ale proto, že životem i tvorbou usiloval o proměnu světa vlastní činností, s vírou v primární potenciál amatérů jako kulturních osob, jež svoji vlastní činností proměňují nastavení veřejností ve vztahu ke kultuře.

Skupina *Nová vážnosť*, kterou Koller založil spolu s Peterem Rónaiem a Rudolfem Adamčiakem v roce 1990 vznikla jako odpověď na manifest slovenské postmoderny, který proklamoval vyprazdňování významů a tradičních symbolů, s níž vystoupili mladí slovenští postmodernisté. Koller tak proklamoval setrvání na svých východiscích a své přesvědčení o platnosti univerzálních symbolů, jako byl například otazník, vlnovka, ad.

Symbol otazníku je v jeho díle přítomen od roku 1969. S jistou zarputilostí ho Koller opakuje variuje a zkoumá v nejrůznějších situacích a souvislostech. Primárně je dadaistickým návodem k distančnímu čtení použitelnému na cokoliv. Srozumitelnost, přímočarost ve vyjadřování i myšlení. S postupem času se Koller s otazníkem ztotožňuje, stal se pro něj symbolem postoje, jeho osobní značkou, kterou používal i jako zlidovělý ornament.

Kollerův kosmismus, projevující se především zaujetím neidentifikovanými létajícími objekty (*UFO*) má na jedné straně kořeny dobové. Tak jako celá jeho generace byl uhranut objevem nové perspektivy světa. V souvislostech poznání makrokosmu se z epochy vědecké a virtuální láme naše poznání v poznání bezprostředně fyzické. Vesmír mohl být poprvé smyslově vnímán i dotýkán, reálně zažíván – v roce 1957 vzlétla první umělá družice, v roce 1961 první kosmonaut, v roce 1969 stanul člověk poprvé na Měsíci. Kollera ovšem na kosmické revoluci nejvíce zajímalo to nejneskutečnější – *Ufonauti* a létající talíře. To je dialektika reálného, nebo chceme-li realistického v umění. Kollerovo ztotožnění s nejneskutečnějším v sérii *Ufonautů* se odehrává ve zcela civilním prostředí – na balkóně sídliště, v místě každodennosti, kde Koller žije i pracuje. Koller postupuje ve spirále od reálného k nejneskutečnějšímu a od něj zpět do civilní reality.

Architekt informace. Stano Filko.

a my, lidé televizního věku, jsme chladní. Marshall McLuhan

Náš pohled na aktivity Stana Filka otevřeme rokem 1970, kdy třiatřicetiletý umělec vydal vlastní monografický katalog⁹⁰. Katalog vlastně není příliš přesné označení jde vlastně o konceptuální autorskou publikaci, v níž umělcovy realizace nepodléhají časovému, ani tematickému řazení a která se vyznačuje prolínáním starých realizací s nejsoučasnějšími myšlenkami.

Struktura publikace je namíchána z několika složek. První reprodukcí v publikaci je fotografie zabírající zrcadlovou podlahu pražské výstavy⁹¹, z níž na nás hledí odraz zamyšlené mefistotelské tváře umělce oblečeného v kvalitním a dobře padnoucím obleku. Následuje momentka z jakéhosi volejbalového utkání, dále hokejový útočník před protivníkovou brankou v akci, černý basketbalista v dvojtaktu před výskokem na koš, primitivně brutální fotografická montáž s velkým nápisem *HAPPSOC*, reprodukce Filkových grafik, manifesty, *Univerzální prostředí...* Co nás tu od prvního pohledu zneklidňuje, je důvod mísení zcela banálních fotografických obrazů s Filkovými uměleckými realizacemi; při listování a prohlížení dojde často k záměnám holé skutečnosti s uměním a někdy dokonce naopak. Vedeni zvykem, hledáme na „podivných“ fotografiích nějaký Filkův podíl vysvětlující jejich zařazení do prvního monografického katalogu: umělcovu manipulaci s fotografovanými objekty, práci s aparátem(?), vstup do procesu vyvolání. Hledáme něco neobvyklého na fotografii parašutisty snášejícího se na zem, cosi, co ospravedlňuje výběr právě této fotografie, jaká myšlenka stála za reprodukováním kulečnickové herny, vodojemu v polích, počítačích strojů v sále nějakého ústavu...

Po chvíli pochopíme, že Filko pracuje s fotografiemi jako s ready madem a klademe si otázku proč, a podle jakého klíče je autor vybral, proč vybral právě tyto obrazy a ne jiné, ptáme se proč je promíchává se svými vlastními uměleckými

⁹⁰ Stano Filko *Tvorba II. 1965-1969*. Bratislava 1970.

⁹¹ Stano Filko, *Obydlí skutečnosti – současnosti*. Výstavu připravil a text v katalogu napsal Zdenek Felix, 3.2. 1967 – 5.3. 1967, Galerie na Karlově náměstí, Praha.

projekty. Až po čase pochopíme průzračnou jednoduchost a přísnou koncepčnost tohoto přístupu. Filko zde, stejně jako v případě svých environmentů pracuje s holou informací v autentické podobě, tak, jak ji získal či našel. Obdivuje ji vytrženou, ale nezpracovanou. Anonymní znak reality je mu sám o sobě dokonalým „objektem“.

Zvláště zajímavé je, že umělec holou skutečnost nijak neinterpretuje, není u něj součástí žádné významové souvislosti. Jeho strategie říká, že vytržené fragmenty skutečnosti označují to, čím byly. Vidíš, co vidíš, slyšíš, co slyšíš a nic víc - dále vše záleží na tobě.

Happsoc

Filkova konceptuální metoda se prvně formuje ve skupinovém díle - manifestu *Happsoc* proklamujícím nový přístup ke skutečnosti (společně s Alexem Mlynárčikem a Zitou Kostrovou). Specifická forma happeningu, který snad ani nebyl happeningem: *Happsoc I* byla „Akcia nabádajúca k vnímaniu a ku komplexnému zažitíu skutočnosti vyňatej z prúdu svojej každodennej existencie [...]. Je to nenásilná a všeobecná angažovanosť [...] ktorá šokuje svojou holou existenciou. Na rozdiel od happeningu je jeho výrazom samotná nestylizovaná skutočnosť, ktorá je vo svojej pôvodnej forme neovplyvnená priamym zásahom.“

Filkova publikace vycházející pět let po prvním *Happsocu* je nepochybně úplné naplnění této proklamace. A jak je pro něj příznačné, pracuje v rovině reflexe svého kontextu - je to naplnění této proklamace v médiu tištěné obrazové publikace, která se tak dostává na kvalitativně novou úroveň. Katalog už není pouhým místem pro přepis a popis trojrozměrného výtvarného díla, ale stává se prostorem oživení nestylizované skutečnosti v původní formě (adekvátním médiem pro knihu může být zase jenom tisková skutečnost). Filkova publikace je *knihou - Happsoc*, publikace přinášející současný program v době mechanické reprodukovatelnosti.

Environmenty



OLTÁŘ SOČASNOSTI · HAPPSOC III. OLTÁŘ SOČASNOSTI · HAPPSOC III. OLTÁŘ SOČASNOSTI · HAPPSOC III. OLTÁŘ

FILKO STANO

Roku 1966 a ďalšie roky Vás
pozývame k účasti na

En 1966 et dans les années suivantes je Vous
invite à vouloir bien participer au

AKCIE UNIVERZÁL
SKUTOČNO

ACTION UNIVERSELLE
RÉALITE

Priestor:
ÚZEMIE ČSSR - ČESKOSLOVENSKO

Territoire de la CSSR (Tchécoslovaquie)

Skutočnosti:

- Zväz národov, vztahy, atmosféra v ČSSR.
- V neokamerasnom Čase budovania i obnovy.
- Zväzka pevnosti, spolupráca i spolupráca.
- Miesto a čas jednotlivcov na hociakom mieste a v čase priestoru.
- Časť, časť, časť, príroda, technika, voda, sport, ražba, práca, umenie, literatúra, hudba, hudba...

FAITS:

- Une, plusieurs, rapporte, atmosphère en CSSR.
- Dans le temps futur et passé présent.
- Settlements vases, subjectifs et sociaux.
- Une et temps individuel, au quelconque poste ou grande place.
- Hommes, villes, villages, nature, sciences, technique, science, sport, culture, art, littérature, musique, film...

Stano Filko, Happsoc III, Oltář skuečnosti, dokumentace, 1966

Filkova cesta k vyčištěnému výrazu, jehož docílil ve svých environmentech, vedla spleťtými cestami. Do své pražské výstavy *Obydlí –oltáře současnosti* na Karlově náměstí v roce 1967 byl znám ze skupinových výstav jako tvůrce *oltářů současnosti* - asamblážovaných objektů, bizarních slepenců, kombinujících v náhodných skrumážích banální objekty vytržené z každodenních souvislostí. Forma těchto asambláží byla okázale antiestetická a prozrazovala Filkovu spřízněnost s Rauschenbergovými skrumážemi konzumních přebytků. Filkův přístup byl ale od počátku uhranut každodenností a její stále významněji vystupující technickou tváří.

V recenzi pražské výstavy, na níž umělec vystavil sérii oltářů současnosti s objekty, připomíná Jiří Padrta „citelné reminiscence na folklór, liturgickou pompu a snad i na barokní lidové divadlo“.⁹² Se zaujetím folklórem, oslavami rodného kraje, příslušností k místním tradicím a prostému životu slovenského venkova se opakovaně setkáváme i v historii celé druhé vlny moderního slovenského umění.⁹³ Tato tradičně se vracející konstanta doprovází a často vyvažuje radikálnost avantgardních řešení. Stejně tomu je i u Filka, kde téma domoviny tvoří civilně-geografickou základnu proklamované „všeobecné angažovanosti“ a je v *Happsocch* objektem přivlastnění. Požadavek „nenásilné a všeobecné angažovanosti“, formulovaný v sérii *Happsoců*, není jen abstraktním provoláním, má zcela konkrétní myšlenkovou i vizuální náplň. V prvním *Happsocu* je „místem“ dění Bratislava, ve druhém „Bratislava Československo“⁹⁴, ve třetím *Happsocu*⁹⁵ je prostor působení vymezen na „Území ČSSR - Československo“ a jeho přímou součástí je mapa Československa. Ve Filkově publikaci se lokální tradice spojila přímo s osobní pamětí umělce v asociaci: *Moje rodisko - My Birth-Place - Mon lieu de naissance - Mein Geburtsort* (1969). Tato asociace rodného místa umělce je série devíti nejbanálnějších podob slovenského venkova zachycených netrénovaným fotografickým okem, bez jakékoli estetické anebo myšlenkové emoce. Holá dokumentující informace s vyloučením jakéhokoli citu. Z dnešního

⁹² Jiří Padrta, Stano Filko. Výtvarná práce, 1967, č.5.

⁹³ Srv. např. Aurel Hrabušický, počiatky alternatívneho umenia na Slovensku, in: Šestdesiate roky, ed. Zora Rusínová akol.. SNG Bratislava, 1995, s. 218-231.

⁹⁴ Stano Filko, Alex Mlynárčik, Happsoc II. Sedem dní Stvorenia. Bratislava, 25.12.-31.12.1965.

⁹⁵ Stano Filko, Happsoc III. Oltár súčasnosti. Bratislava, 1966.

pohledu je obtížné říci, jestli je zde téma částečně ironizováno, nebo jde-li jen o opravdu radikální uplatnění principu teorie anonymity na „holou skutečnost“.

Zájem o místa bytostně spojená s osobní pamětí a regionální i národní identitou je protiváhou ukotvující mohutně vzednuté odstředivé síly unášející divákově vnímání daleko do neznámého prostoru. Filkovy aktivity jsou programově internacionální - světové a programově kosmické. Slovník jeho proklamací je dosti obecný a texty se vyznačují vysokou mírou abstraktnosti. Připočteme-li k tomu přímočarý význam všech používaných symbolů (žena - Erós, raketa - prostředek cesty do vesmíru, hvězdný glóbus - vesmír...), které jsou spíše značkami, má suma jeho aktivit povahu internacionálně a interplanetárně srozumitelných kódů vyslovených v technicky přiměřených médiích.

Jak bylo řečeno Pierrem Restanym, který Filka překřtil na „architekta informace“, byl od svých počátků fascinován „nestylizovanou skutečností v původní formě“. Na přelomu let 1966 a 1967 sílí jeho zájem o nejsoučasnější technické prvky civilizace, citlivě sleduje proměny techniky a médií na člověka. Postupně opouští objekt, symbol holé skutečnosti, protože vycítil jeho umrtvující statickou váhu a intuice i pozorování ho vede k použití nejaktuálnějších soudobých médií, jako je rádio, fotografie, diaprojekce, pohyblivé světlo apod. Na Filkově přístupu je překvapující, s jakou jasnořivostí v jistém okamžiku roku 1966 intuitivně vystihl a převedl v realitu (jeho *Univerzální prostředí*) dobově převratné McLuhanovo motto „médiium je poselstvím“⁹⁶.

Filkova naprosto radikální *Instalace* dvou naproti sobě postavených svítících reflektorů (1968) nebo dvou televizí patří z dnešního pohledu k mezním mediálním realizacím své doby. Nabízí se srovnání s některými z instalací slovinské skupiny

⁹⁶ V souvislosti s tím, že Filko pracoval s informací jako s primárním materiálem je důležité zmínit souvislosti s McLuhanovými teoriemi v té době populárními, ale v Československu nepříliš reflektovanými. Podstatnou část McLuhanova pohledu bylo i jeho tvrzení, že „každá technologie pro člověka postupně vytváří zcela nové prostředí. Prostředí nejsou nějakými pasivními obaly, nýbrž aktivními procesy“, které mění nastavení lidského vnímání světa ne skrze obsahy, ale skrze strukturální proměny receptivních procesů. viz: Marshall McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man*. New York, 1965. český překlad Jak rozumět médiím, Praha 1991.



Stano Filko, Univerzální prostředí, environmentální instalace, 1966-1967

OHO z počátku sedmdesátých let, jako byla například práce Davida Neze, *Projekt. Kapačka spouští kapky vody ve stejnoměrných intervalech na horkou hliníkovou desku* z roku 1970, která jak napovídá popis předváděla proces vypařování se kapek vody z rozžhaveného plechu.

O něco dříve Filko experimentoval s air brushem a strojovým tiskem na podklady z plastické hmoty - na síťovinu a především na gumová nafukovací lehátka. Jeho *Nafukovací lehátka s ženskými figurami* (1966), *Nafukovací koule a poduška se ženskými figurami* (1966) jsou objekty spíše pop-artového charakteru. Jsou to objekty určené k instalaci v prostoru, a prostor zde poprvé aktivně vystupuje jako doposavad stranou stojící součást instalace. Touto cestou počínající rozestavením objektů v prostoru se Filko dostává až k prostorovým instalacím - prostředím, která aktivně formují vymezený prostor mezi objekty.

V *Úvahách o prostředí* z roku 1966-1967⁹⁷ už umělec definuje svůj cíl jako „syntézu psychického a fyzického priestoru medzi dielom a konzumentom“. Tato syntéza usiluje o „éterický priestor, zvuky rádia (hudba, vesmírne zvuky, zvuky strojov, ulice, života, skutočnosti, reality)“, umělci jde „o časovost“, o „pohyb reálny, optický, svetelný [...] (vnútorný a vonkajší), o antirukodelnosť, o účasť mechanických a automatických prvkov v procese realizácie“. Výsledkem těchto pro umělce přelomových úvah a demonstrací nastoupené cesty bylo patrně jeho nejznámější dílo *Univerzální prostředí*⁹⁸ z let 1966-1967.

Univerzální prostředí je nehmotná zářící místnost uprostřed skutečné místnosti, kovová konstrukce na čtvercovém půdorysu, jejíž stěny jsou tvořeny závěsy z plastické síťoviny - na nich jsou nastříkána ženská těla v intimně-erotických pózách. Filkova zaujatost popovou erotikou „girls“ je v *Univerzálním prostředí* posledním dozvukem; jeho další směřování bude již ryze „technické“. Vnitřní instalace prostředí je spíše minimalistická a tvoří ji: hrací stůl se šachovnicí, diaprojekce, dva svítící glóbusy a alternativně také pneumatická postel s obrazem ležící ženy. Určující součástí prostředí je zrcadlová podlaha. Prostorový efekt zrcadel narušuje vrozený pocit lidské rovnováhy, deformuje vizuální vnímání

⁹⁷ Stano Filko *Tvorba II. 1965-1969*. Bratislava 1970.

⁹⁸ bylo mimo jiné vystaveno na Cinétisme, Spectacle, Environment. Výstava, kurátor Frank Popper, Musée de Grenoble, 1968.

prostoru tím, že aktivuje zemi jako prostorovou zónu, do níž je možné vizuálně vstoupit a smyslově na ní participovat...

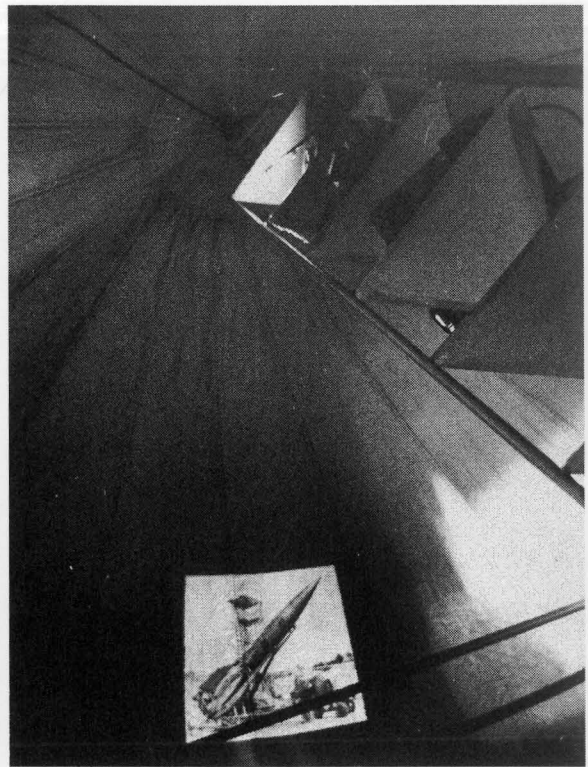
Při procházení je návštěvník myšlen jako součást tohoto prostředí - „Návštěvník se stává živou sochou“.⁹⁹ Filko rafinovaně kombinuje několik mediálních ataků na diváka: vizuální participaci na diaprojekci, moderní trompe l'oeil otevřením prostoru podlahy, světelnou jiskřivost vzduchu, konfrontaci s vysoce abstraktními a přitom reálnými objekty, kterými jsou šachovnice a glóbusy... To vše se nám během procházení prostředím promítá, zrcadlí a prolíná mezi sebou. Výsledkem je těžko postižitelná směs (aditivní i průniková) dojmů, matoucí střídáním horkých a studených médií, prázdná se světelně-kinetickým prostředím...

Jestliže přijmeme McLuhanovo rozdělení na chladná a horká média, jsme v *Univerzálním prostředí* vystaveni svářící se směsici horkého a studeného prostředí. Kdybychom postupovali v analýze *Univerzálního prostředí* aditivním způsobem a vyjmenovali jednotlivá média, rozdělili je podle povahy na horká (diapozitivy, rádio, zrcadlo) a studená (šachy, mapy, světlo?), unikl by nám nejvýznamnější aspekt příznačný pro Filkovy environmenty. V prostředí totiž dochází k promíchání všeho se vším - posloucháme rádio při sledování diapozitivů, odrážejíce se v zrcadlové podlaze, čímž se kvalitativně ocitáme v médiu jiného řádu. Celý environment je de facto jedno samostatné médium a podle míry divákovy vtaženosti můžeme rozhodně tvrdit, že jde o médium studené, téměř podchlazené, vyznačující se syntézou několika smyslů s vysokou mírou divákovy smyslové účasti.

Dalším z řady civilních environmentů byla *Katedrála humanismu*, kterou Filko navrhl pro první mezinárodní bienále Danuvius v Bratislavě v roce 1968. Na návštěvníky Danuvia musela působit v souladu s autorovou koncepcí dosti syrovým dojmem, jak dosvědčuje Ivan Jirous, který toto prostředí označil jako „záměrně civilistní, a řekl bych téměř antiumělecké“. Vklad autora považuje za natolik málo patrný, že poznamenává: „[...] nedá se ani přesně říci, že je (jednotlivé složky prostředí, pozn. autora) pozvedá do oblasti umění“.¹⁰⁰ Připomeňme, že atmosféra na Slovensku „byla stále poznamenána vlivem pražského neo-modernismu, surrealizujícího expresionismu hledajícího syntézu v jazyku

⁹⁹ srv. s *Living Sculpture* Gilberta a George, 1969 nebo *Singing Sculpture*, 1969.

¹⁰⁰ Ivan M. Jirous, *Otevřené možnosti* (Danuvius 68). Výtvarná práce, 1968, č. 22-23, s. 6.



Stano Filko, Kosmos, environment, 1968
Buckminster Fuller, geodetická architektura, 60-tá léta

barokních efektů materiálu“.¹⁰¹ Poetika Filkova antiuměleckého prostředí s trendem převažujícím na domácí scéně dosti kolidovala. Jeho prostředí byla stavěna z elementů „holé informace“ - diapozitivů z běžného denního zpravodajství, zvuku rádia, otáčejícího se barevného trojlustru (bílá, červená a modrá barva), zrcadel...

Posledním z velkých prostředí šedesátých let je *Kosmos* - environment poprvé vystavený na VI. Bienále mladých umělců v Paříži roku 1970. Jak cítíme z názvu, Stano Filko se dostává k nejučinnějšímu vyjádření svého zaujetí pro vesmírné výpravy a nové kosmické objevy. Pierre Restany ve své sarkastické recenzi VI. Bienále mladých umělců¹⁰² vyzvedá Filkovo prostředí jako jeden ze smysluplných počinů, které mají na této „davové“ přehlídce smysl a srovnává ho s *Video-domem*, podobně polokulovitě řešeným projekčním prostorem německé Skupiny Horsta H. Baumanna. Restany zdůrazňuje především větší „působivost“ *Kosmu*. Dynamiku prostoru, v němž proudící vzduch „příjemně nadzdvihává mini sukně i dlouhé vlasy“. Oproti Skupině Horsta H. Baumanna, která vytvořila monofunkční prostor pro projekci, se uplatňuje víceznačnost vznikající mísením jednotlivých elementů Filkova podchlazeného prostředí, jehož zmíněnou polysenzuální sílu Restany cítil, ovšem blíže ji nerozvedl a spokojil se konstatováním jeho „působivosti“.

Filko v environmentu *Kosmos* poprvé „architektonicky“ pojednal opláštění svého prostředí a navrhl ho ve tvaru tříčtvrteční koule. Tato forma měla, jak to dokazuje i *Video-dom* Baumannovy Skupiny, velkou aktuální přitažlivost, která vycházela z několika živých asociací.

Pro Maria Merze se stan kočovníků - iglú stal téměř osobně identifikačním znakem. Kruhový půdorys, nad nímž se zdvihá polokoule, nás kolektivně navrácí do dob prehistorie, kdy pohyblivé obydlí znamenalo aktivní vzepření se tvrdým

¹⁰¹ Pierre Restany, Bratislava – une leçon de la relativité. *Domus* 472, 1969, č.3, s. 49.

¹⁰² nazvaném *Pauvres jeunesse* ! *Domus* 482, 1970, č.1., s.47-51. Podle Restanyho se Biennale stalo jevištěm převažující umělecké průměrnosti, která shoromažďuje pod národními vlajkami mladé rutinéry obávající se hledat nové cesty. Anglo-Sasové a Němci se vrátili k folklóru science-fiction a k mýtům techniky, aby něčím naplnili prázdnotu svých utopií.

přírodním podmínkám. Stan je symbolem nasáklým mytickou zkušeností, která v lidech otevírá dimenzi kočovnických časů naší kolektivní paměti.

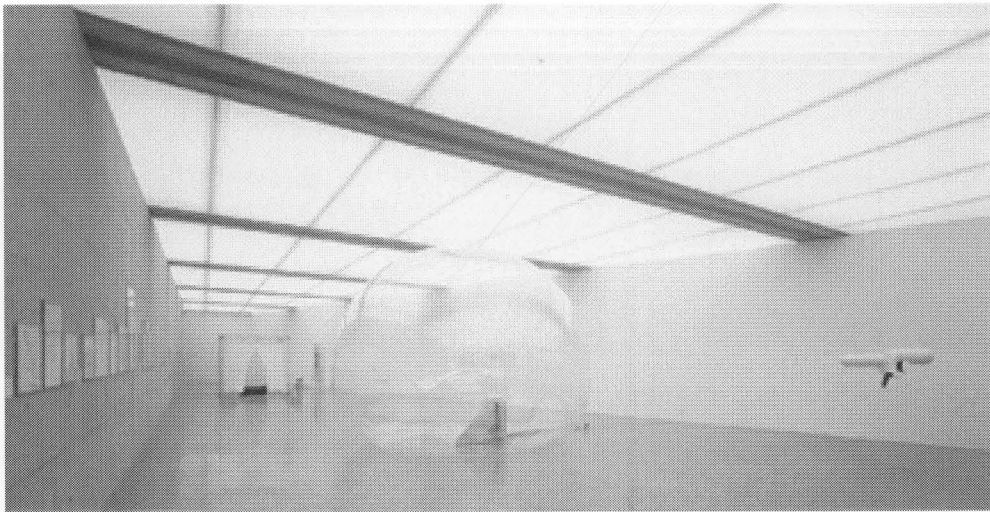
Opačným významovým symbolem kupole než u Maria Merze jsou realizace techniků, utopistů, jako především *geodetické dómy* Buckminstera Fullera, *pneumatická pracovna* Hanse Holleina, nebo *Prototyp 3, Grosser Raum* Waltera Pichlera. Z vnějšku se kruhové a vejčité formy, napůl matematické, napůl organické vyznačují ideální odolností - aerodynamikou a stejnoměrnou odolností povrchu. Jsou to objekty vyzařující vnitřní vyrovnanost. Tato vyrovnanost pramení ze sci-fi představ konce padesátých a šedesátých let, která když mluví o utopickém ideálním stroji (nadstroji), vidí před sebou elementární tvar téměř kompaktního tvaru, celý z jedné hmoty, nedemontovatelný, nerozbitný, bezporuchový. Navenek vyrovnaný tvar by z tektonické logiky neměl uvnitř skrývat složitý konstrukční mechanismus, který by jeho ideální symetrii popíral - a zde jsme u pramene neutuchajícího nadšení nad „nafukovacími domy“.¹⁰³

Jak píše Michel Ragon: „Roku 1960 použil Američan Victor Lundy pro putovní výstavu o mírovém využití atomové energie nafukovací kupoli z nylonu potaženého vinylm. Tato konstrukce, dlouhá 91 m, široká 38 m a vysoká 19 m, obsahující kinosál o 300 místech, přednáškovou síň a pokusný reaktor, si vyžádala jen 3 až 4 dny na montáž. Vážila úhrnem 28 tun, a byla tedy snadno přenosná.“¹⁰⁴ Až nápadná shoda ve formě i v programové náplni Lundovy nafukovací haly s Filkovým stanem nás vede k poněkud upřesňující interpretaci tohoto prostředí. Filko stejně jako v minulosti nechtěl být avantgardistou formy a objevitelem něčeho nového - nafukovací gumové koule. Spíše zde postupoval v duchu *Happsoců* a použil formu nafukovací koule jako něco již známého z avantgardní inženýrské architektury, jako hymnus na prospektivní život budoucnosti, který vytrhl z reálné každodennosti.

Můžeme říci, že i přesto, že se Filkovi podařilo reallizovat i relativně velkolepé projekty (environment *Univerzál*, *Katedrála humanizmu*, *Kosmos* ad.) zůstává obrovská potencialita jeho přínosu ve virtuální formě nerealizovaných projektů,

¹⁰³ Tvarově blízké, ale vycházející z jiné tektonické logiky byly sférické domy Buckminstera Fullera.

¹⁰⁴ Michel Ragon, *Kde budeme žít zítra ?* Doslov Dalibor Veselý, Mladá Fronta, 1967.



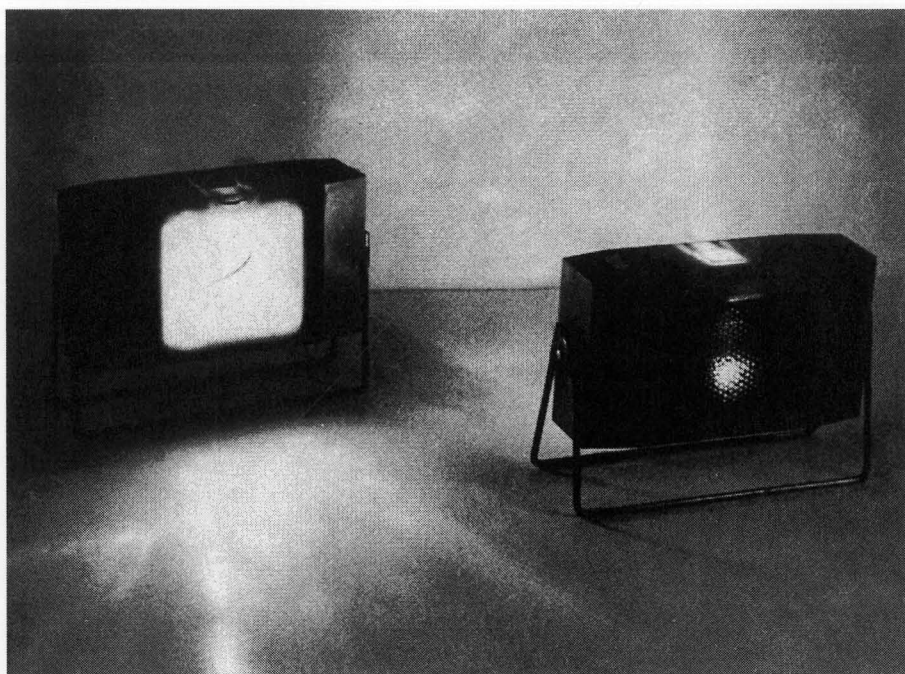
Walter Pichler, Prototyp 3, 1967

kteřé Filko v souladu s konceptuálním uvažováním bude od závěru 60. let považovat za definitivní umělecká díla - "projektart". Nejde o utopii v pravém smyslu slova. *Projektart* vznikl intencionálně jako představa o umění, jehož definitivní materiální existence je na papíře a nemá jinou další ambici. Na počátku sedmdesátých let, kdy pro Filka skončila možnost realizovat některé své ideové projekty v reálu nastává pro historii poněkud komplikované hledání a tázání, často hypotetické povahy. Logickým závěrem by mohlo být tvrzení, že se u Filka začne hlouběji rozvíjet právě "art-projektové" uvažování na úkor realizací. To je částečně pravda. Ovšem pro Filka jsou, jak se ukázalo i realizace nezastupitelnou integrální možností, jak se vyvíjet. Navíc zřejmý ideologický tlak je něco jiného, než svobodná možnost volby: ve chvíli, kdy máme možnost ideje materiálně realizovat je příklon k čistě projektové prezentaci - virtuální formě - programovou demonstrací, ódou mentálních modelů, oslavou nejvyššího stupně vizuální abstrahovanosti. Je to radostná demonstrativní volba a ne pozice vynucená vnějším ideologickým tlakem.

Ve významném textu *Projektart* z roku 1968 dochází k radikální revizi jeho východisek. Jde o posun v chápání smyslu umění od esenciálního ke kontextuálnímu. Pochopení smyslu umění odvíjí se v tomto textu od kontextu. Soustřeďuje se na umělecký provoz (pryč od muzejí a galerií !), prostorem pro plnou existenci umění se stal městský exteriér a Filko se plně se příkládání k aktivní spoluúčasti diváka. V tom je plně kompatibilní s širším vývojem evropského umění. Kromě toho se v tomto textu poprvé objevuje jeho proklamace vícedimenzionálního charakteru, zmiňující výšku, šířku, hloubku, světlo, pohyb.

Přibližně v tomto období vznikají již plně textová nebo jazyková díla postavená jen na textech. Hliníkové tabule s texty kosmických asociací, textová tabule *Kosmos*, textové práce kosmických asociací, ale třeba také jeho zvukové nahrávky na gramofonových deskách . Některé z nich pracují ještě s "textes trouvés" textovými redy made, jiná z nich jsou již typicky současně filkovská - představují samostatný myšlenkový systém uchopení univerza pomocí kategorií, jako jsou:

Od této chvíle musíme každou Filkovu textovou činnost, doposavad redukovatelnou na teorii chápat jako *Text art* svébytnou uměleckou činnost realizovanou prostřednictvím toho co Roland Barthes nazývá *écriture*. I tak je třeba



Stano Filko, Instalace, 2 zářiče

přistupovat třeba k rekonstrukci jeho Bieleho priestoru v bielom priestore. Pokud bychom tuto instalaci interpretovali pouze formalisticky, jeví se výlučně jako návrat ke smyslovému prožívání a k renesanci procesu malby v aktuální situaci, vzdáleně navazující například na slavnou výstavu instalaci Yves Kleina *Od senzibility v surovém stavu ke stabilizované senzibilitě obrazové* (častěji nepřesně nazývané *Prázdno*) v Galerii Iris Clert v roce 1958. Stejně jako u Yves Kléna, jehož vlastní text k senzibilizaci teprve plně rozevívá smysl tohoto gesta, je i Filkův text k Biele barve v bielom priestore vodítkem k přesnější dešifraci. Bílá barva zde nemá roli esence, ale znaku. Byla zvolena nejen pro své smyslové kvality, ale pro symbolický i kontextuální význam. Pro vysvětlení je zřejmé, že bílá barva byla nanášena ne přímo na reálný podklad zdi, který byl již předtím bílý. Bílá byla nanášena na filc, plexiskla. Na představené materiály. Jde o gesto, akci bílení materiálů, která může pokračovat a opakovat se do nekonečna. Před bílé plochy mohou být představovány další bílé plochy, před ně další bílé plochy, další a další atd. Tento nekonečný proces je evokován právě Filkovou „écriture“ (viz. text *EMÓCIA Čistý priestor Biely priestor v bielom priestore*, 1977), v němž je například v jedné větě za sebou patnáct záporně definujících substantiv. V jiné větě pak za sebou osmdesátčtyři adjektiv.

Ještě bych chtěl upozornit na jeden důležitý moment. Od tištěného textu souvisejícího s technologickým zaměřením jeho prací šedesátých let se Filko v osmdesátých letech takřka výlučně věnuje ručnímu psaní textů na milimetrový papír.

Závěr

Můžeme konstatovat, že v prvním Happsoču (1965) má poprvé ve Filkově díle klíčovou úlohu text. Tento text má charakter zjednodušeně řečeno integrálního textu modernistického typu. Mezi lety 1965-1968 se Filko profiluje hlavně svými realizacemi a jeho teoretické texty mají manifestů rozvíjejících ideově samotné instalace. Proklamace projekt art roku z roku 1968 je klíčová pro vysvětlení Filkova příklonu ke kontextuální definici umění.

Od konce šedesátých let musíme Filkovu textovou činnost chápat jako Text art - écriture. Zprvu ještě realizovanou na studených - technických médiích nosičích,

jakým je tisk, nahrávka. V tomto momentě je při jakékoliv interpretaci důležité rozlišovat a vnímat jeho texty ne jako esenciální zprávy, ale jako proces, v němž se bezprostředně atakuje a sváří akt psaní s komunikací významů. V osmdesátých letech navíc samotný akt realizace, nebo spíše materializace écriture u Filka dostal značně osobní rozměr a tyto texty musíme vždy proto posuzovat ve striktně originální formě jejich materializace, která je sama o sobě tělesnou "událostí".

Jeho americké práce a práce z devadesátých let jsou poznamenány zjednodušením používaných prostředků až k jakémusi novodobému primitivismu se silně vyvinutou mystickou dimenzí.

Zdeněk Sýkora

a problematika náhodného umění

Před dílem Zdeňka Sýkory stojíme na křižovatce, na níž se na okamžik sbíhají umění a technika, smysl s náhodností, rozum s chaosem, příroda s duchovností. A jejich vzájemný vztah nemusí být vzájemně protikladný. Sýkorovy malířské postupy v sobě soustřeďují ideje a významy běžně vnímané jako protiklady (například náhoda a smysl, podstata přírody a technika), což činí jeho práce oblíbeným materiálem interpretace. Tento umělec slovy Josefa Hlaváčka našel a ve svých obrazech znehybnil "natura naturans"¹⁰⁵, přičemž na stranu druhou patří mezi "Idols of Computer Art"¹⁰⁶. Tato napjatá protikladnost ideového půdorysu Sýkorovy tvorby má zajímavý protipól v plátnech samotných, která jsou překvapivě harmonická, integrální a až podivuhodně krásná.

Elementy, série a avantgarda

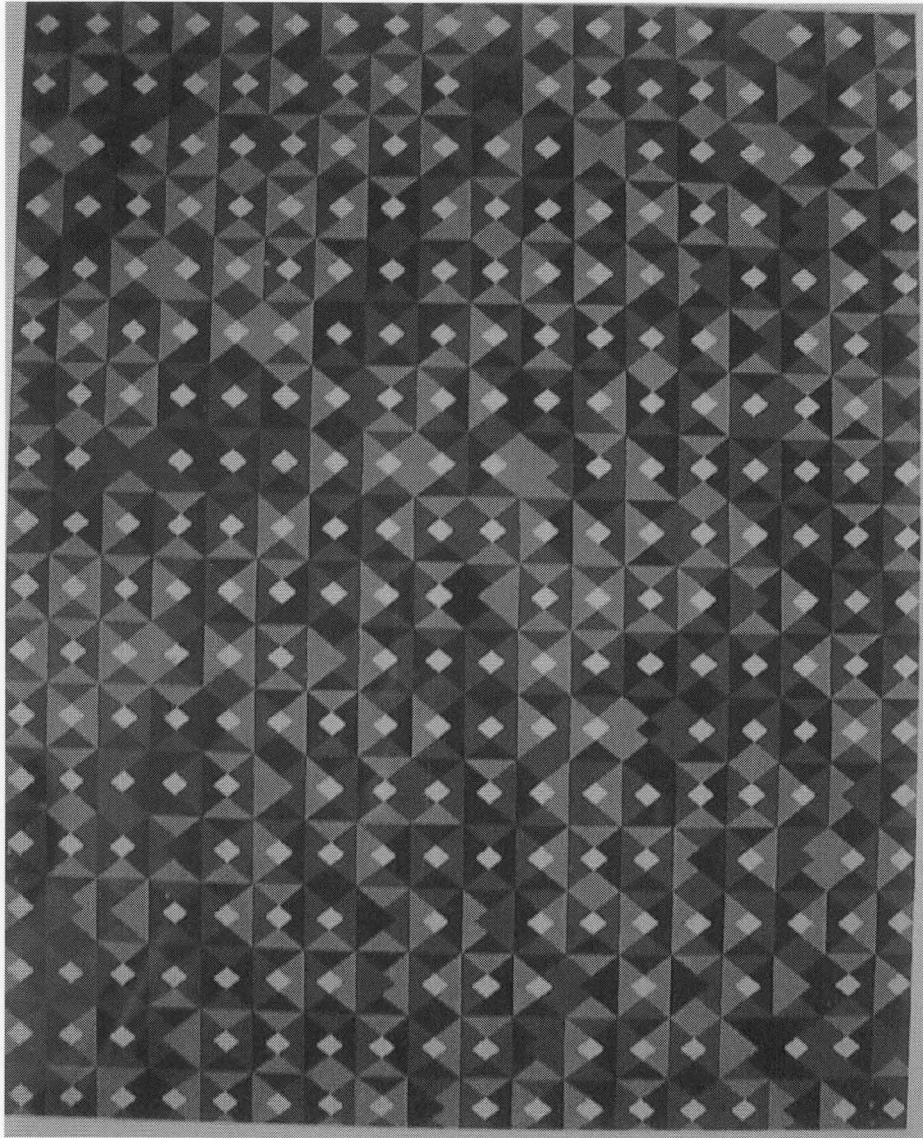
Zdeněk Sýkora podobně jako jeho souputníci a kolegové v začátcích své tvorby hledal opory a krystalizoval své názory i koncepce ve vztahu k předválečné avantgardě. Jeden z centrálních motivů tohoto mezigeneračního dialogu bylo řešení vztahu k univerzálnímu jazyku avantgardy - abstraktnímu umění. Avantgarda, jakoby s abstrakcí objevila ideál - nadčasový, nadnárodní jazyk, jímž je možno mluvit přímo v médiu malby samotné. V novoplatónském okouzlení Kandinskij i Klee¹⁰⁷ ve svých skicářích našli čerstvá, neopotřebovaná a přesto funkční slova i syntax komunikující v rovině duchovní i smyslové (barva).

Abstraktní obraz rostl postupně, byl stavěn - tvořen z jednotlivých prvků tak dlouho, dokud nevznikl smysluplný celek. Nejvyšší metou intelektuální humanity byl celek - obraz. Elementy byly podřízeny téměř vědeckým zákonitostem, i přes reflexi, měla v procesu tvoření svou váhu intuice a kontemplace. V Pedagogickém

¹⁰⁵ Josef Hlaváček, Sýkorovo malování jako natura naturans, v: Zdeněk Sýkora, Katalog výstavy, Retrospektiva 1945-1995, Galerie hl.m.Prahy, 1995, s. 100.

¹⁰⁶ Rober E.Mueller, Idols of Computer Art. Art in America, 1972, Mai - June, s. 73.

¹⁰⁷ P.Klee, Pedagogisches Skizzenbuch, Munchen, 1925. W.Kandinskij, Punkt und Linie zu Flache, 1925.



Zdeněk Sýkora, Šedá struktura, 1962-1963

skicáři¹⁰⁸ Paul Klee říká, že umělec musí v jeden okamžik tvoření věřit, že je Bohem. Tento model srovnávající tvůrčí práci s prací Stvořitelovou při tvoření země, vody, vzduchu, vegetace, zvířectva Adama i Evy je v evropské umělecké tradici vžitý. A vytváří pro umělce paradigmatickou situaci, v níž se ocitá před vždy znovu prázdným, bíle našepsovaným plátnem.

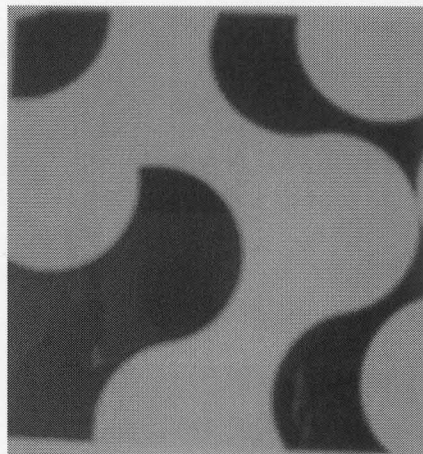
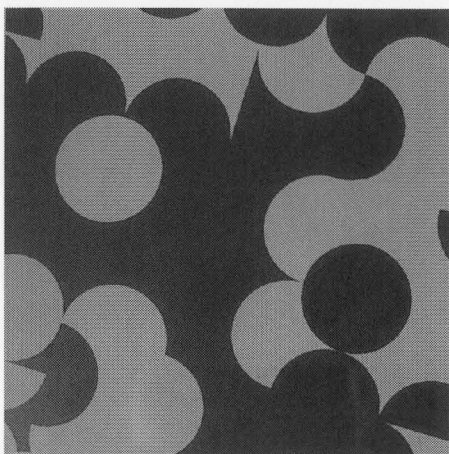
Stanoviska a pozice, k nimž se dopracoval Sýkora spolu s dalšími umělci poválečné generace mají v kontextu avantgardistické etiky tvoření povahu revoluční změny.

Pro Sýkoru elementární rozchod s vlastním zázemím a etikou i estetikou znamenal obraz *Šedá struktura* (1962-1963). Znamenal a byl brutálním přechodem k novým problémům plošnosti, variability a seriality a posléze náhodnosti. Plátno tohoto obrazu umělec rozdělil do 324 stejných polí. V 18 horizontálních a 18 vertikálních vrstvách se „náhodně“ střídaly různé barevné varianty systému dělení obdélníku rovnoramennými trojúhelníky vztyčenými nad delšími stranami. Umělec rozdělil plochu obrazu mechanicky, bez jakéhokoliv ideově - symbolického pozadí na řadu totožných ploch - elementů, v nichž se odehrával variační děj postavený na zákoně pravděpodobnosti. Elementy *Šedé struktury* a všech následujících Sýkorových obrazů šedesátých let pozbyly veškerý symbolický charakter. Proměňuje se forma elementů, od obdélníku se Sýkora dostává k dalším základním geometrickým formám – kruhu (*Černobílá struktura*, 1964), čtverci, a spolu s tím se obohacuje základní rejstřík barev, zpočátku spíše reduktivní. V této souvislosti je výjimečný obraz *Černofialová struktura* (1967) s poněkud překvapující kombinací černí a dekadentní fialové barvy.

Podstatná změna, i když okem nezachytitelná nastává v roce 1964, kdy Sýkora začal spolupracovat s matematikem Jaroslavem Blažkem, od něž získal počítačem generované řady náhodných čísel. Postavení jednotlivých elementů tak od této chvíle již nemá žádné spojení s tvůrcem - Sýkora vymyslel systém, v němž počítač v řadách určil postavení jednotlivých elementů.

V řadě struktur vzniklých mezi lety 1964 - 1972 se Sýkora zabýval celkem. Vychýlil z vodorovné polohy rámeč obrazu, takže elementy nedodrží přísně horizontálně-vertikální orientaci. Tím osamostatnil ještě více řád struktury, kterou již nevnímáme jako řešení konkrétní plochy obrazu, ale jako objektivní fenomén, jenž se na

¹⁰⁸ P.Klee, *Pedagogisches Skizzenbuch*, Munchen, 1925



Zdeněk Sýkora, Makrostruktura, 1972
Zdeněk Sýkora, Makrostruktura, 1973

obraze jen dočasně objevuje. Soustředil se dále na řešení problematiky náhodnosti, o níž bude řeč později a vztahy mezi barevností a systematickou umělostí obrazu.

Zdá se, že období *Makrostruktur* (1972-1973) bylo pro Sýkoru dobou, kdy zažíval vyjevování jednotlivého elementu jako seriálního činitele bez významu. Bylo obdobím odvýznamnění geometrického činitele coby spojnice mezi představou tvůrce a vnějším světem. Zde Sýkora zažíval hlubinnou roztržku s etikou avantgardy, její konstrukcí významu a smyslu umělecké činnosti. Fyzickým zvětšením jednotlivých elementů postupem do vnitřního prostoru struktur si ověřil poznatek, že měřítko vlastně nehraje v procesu ztráty významu žádnou roli. Elementy v řadách jsou nositeli informace o vlastních možnostech¹⁰⁹ o možnostech systému, variabilitě, barvě.

Sýkorův přechod od *Makrostruktur* k obrazům linií, k němuž dochází v roce 1973 je vysvětlitelný, čistě formalisticky, jako soustředění pozornosti na obrysy kruhových struktur z jeho obrazů. Umělec, jako by se koncentroval pouze na kraje kruhových elementů (*Makrostruktury*, 1973), jež ve zvětšeném měřítku vytváří silně prolamovanou, barokně konstruovanou linii blízkou Santiniho barokně-gotickým půdorysům. Příznačné je, že *Makrostruktury* vznikly „vystřížením“ a zvětšením již existujících struktur. Tak, že Sýkora přiložil na skici svých starších obrazů v papíře vystřížený čtverec a takto vzniklý segment silně zvětšil, což je proces, jež bychom dnes nazvali fotografickým zoomováním. Je to funkce na níž je založen mikroskop, kterou dnes integrovali do svého operačního rejstříku jak fotografické aparáty, tak především počítače.

Ovšem tento pro Sýkoru zásadní přechod, který lze ve strojové řeči aparátů snadno pojmenovat (zoom+) nelze redukovat na formální řešení. Podstatné bylo, že ho provázela transformace pohledu, to znamená nové zhodnocení toho co ve viděné formě považujeme za nositele významu.

Umělec našel nový pohled na své vlastní obrazy, čímž získal od vlastního díla odstup. Krok od struktur k liniím je krokem od plošného variabilního elementu k linearitě. A linearita byla překvapivě málo aktuální umělecký problém, který zdánlivě vyčerpávajícím způsobem pro moderní umění vytěžil Jackson Pollock. Sýkora se ho ovšem radikálně držel a nechal ho, až s jakousi organickou vahou

¹⁰⁹ Viz například Max bense, *Teorie textů*. Odeon, Praha, 1967.

směřovat a odvíjet se směrem obsaženým v možnostech svého systému. Smysl, respektive ne-smysl a chaotickou formu prvních liniových obrazů bychom v českém umění mohli přirovnat snad pouze ke Kolářovým *Analfabetogramům*, v nichž Kolář simuluje básnické struktury, které by mohl napsat analfabet. Jsou si blízké nejen neuspořádaností, ale především pohledem do hlubin, v nichž smysl a význam konstitují předpoklady, jež jsou naší instrumentalizované rozumovosti cizí.

Náhoda / Význam

Zabývat se pracemi Zdeňka Sýkory znamená zabývat se náhodností. Náhodnost není jediná a vyčerpávající možnost pohledu, ovšem Sýkorův zájem o ní je od počátku šedesátých let dodnes stabilní. Poprvé na obraze *Šedá struktura* 1962/1963 Sýkora zvolil náhodu jako princip určující konkrétní podobu obrazu složeného z jednotlivých elementů, které vznikly matematickou operací. Polohy a variace elementů zprvu diktovala "neobjektivní" náhoda - umělec sám určoval náhodné kompozice. Arbitrnost i prvořadost autora v takovém postupu ho přivedly potřebě najít způsob, jak celou situaci objektivizovat.

Od roku 1964 spolupracoval Sýkora s matematikem Jaroslavem Blažkem, odborným pracovníkem Matematicko-fyzikální fakulty UK, od něhož z počítače LGP-30 získával specifické sady řad náhodných čísel, jež volil jako ideálně neosobní východisko pro kompozice i barvy svých obrazů.

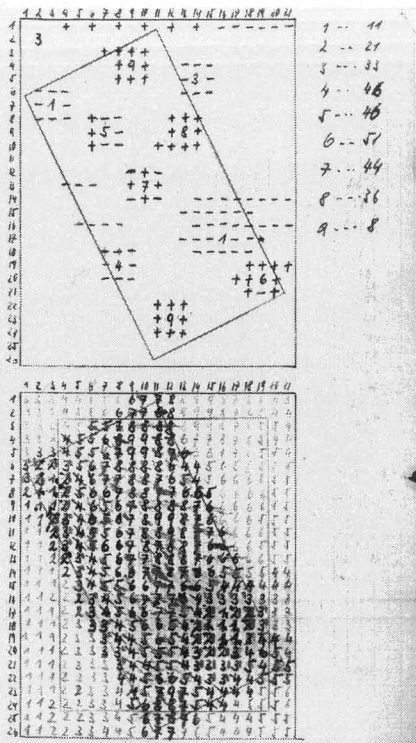
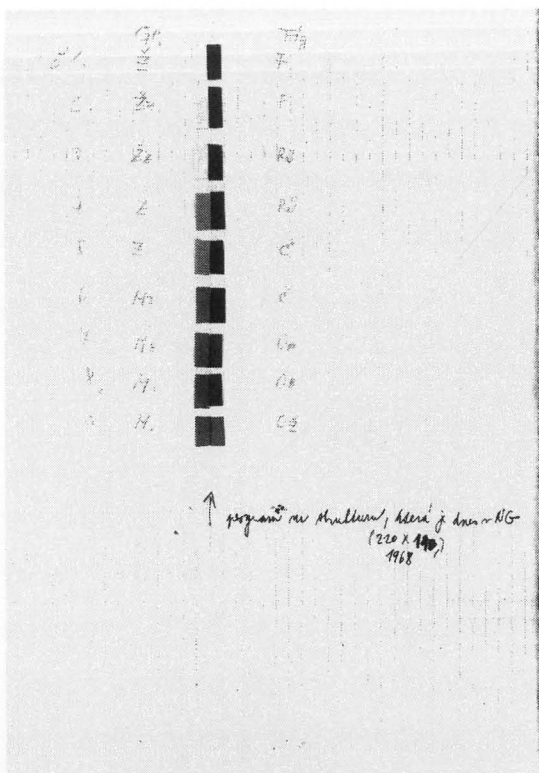
S řadami počítačem určených náhodných čísel pracuje Sýkora dodnes.

Abych mohl vyslovit hypotézu o povaze a obecné příčině tohoto zaujetí náhodou, vrátím se poněkud k jeho kořenům v evropském umění dvacátého století.

Co rozumíme pod spojením náhodné¹¹⁰ umění? Snadná odpověď: umění, které hledá subjektivní i objektivní pravidla a postupy aby generovaly dílo na místo tvůrčího subjektu. Zde ovšem snadná vysvětlení končí.

Náhodné umění neexistovalo ani jako dobový skupinový program, ani jako ex-post ustálený pojem, takže ve fragmentárním výčtu jeho průkopníků se vedle sebe ocitají jména Marcel Duchamp, Georg Brecht, Karlheinz Stockhausen, Tristan Tzara, Max Ernst, John Cage, Daneil Spoerri, Henri Pousser, Francois Morellet, Zdeňka Sýkory... a tento výčet bychom mohli sledovat až do současnosti.

¹¹⁰ nebo také aleatorické



Studie k obrazu Polychromní struktura, kresba na papíře, 1968
Polychromní struktura, olej na plátně, 1968

Pouhý výčet jmen nás musí vést k závěru, že samotný termín náhodného umění je natolik všeobecný a široký, že neříká vlastně nic charakteristického o jednotlivých umělcích, ani smyslu jejich práce. Náš zájem tedy více než v náhodnosti spočívá v metodice a instrumentalizaci náhody, než v pouhém konstatování, že náhoda je generátorem jejich díla.

Pro poválečné umění se z hlediska náhodnosti ukazuje být určující dílo Johna Cage. Ten ve své první zcela náhodné skladbě *Music of Changes* (1951) pro určení volby tónin, délek, intenzity a dalších kvalit zvuku použil hody mincí, veden systematizovanými a přitom mystickými pravidly čínské Knihy Proměn I-Ting.

Cage ve své teoretické činnosti, jejíž myšlenky paralelně rozvíjely zvukové realizace definoval náhodné umění takto: "*Music of Changes je objekt více nelidský, než lidský... má alarmující aspekt Frankensteinova monstra*"¹¹¹. Cageův program "odosobnění" procesu tvorby se mu podařilo velmi radikálně realizovat takže "*Ego už dále neblokuje akci*"¹¹².

Tomuto prohlášení je třeba rozumět v souvislosti s aplikací zenové myšlenky o negativní roli ega v západní kultuře, o níž Allan Watts říká „...člověk uvažuje o sobě samotném jako o „já,-ego. Duševní vnitřní těžiště se tak přesunuje ze spontánní či původní myslí na ego-představu (ego-image). Jakmile k tomu dojde, je samotné centrum našeho psychického života ztotožněného s principem sebekontroly. Potom se stane téměř nemožným poznat, jak „já,, (I) mohu volně nechat běžet „sebe,, (myself), neboť se stanu právě totožným se svým navyklym úsilím zadržovat sebe,,¹¹³. Jestliže, jak říká Cage „*Music of the Changes byla komponována pomocí náhodných operací tak, aby „ztotožnila skladatele s jakoukoliv okolností...,,*"¹¹⁴. Cage má na mysli skutečně jakoukoliv okolnost. Zenová zkušenost otevřela pro naši civilizaci nový pohled na svobodu, jako na situaci, kde „*Žádná alternativa nepřináší řešení... Vybírání je absurdní, protože není volby,,*

Toto de-facto nihilistické prohlášení produktivním způsobem zasnoubilo zen s euroamerickou estetikou a umění samotné to překvapivě přežilo.

¹¹¹ John Cage, *Indeterminacy*. 1958. in: John Cage, *Silence*. MIT Press, 1964.

¹¹² Tamtéž.

¹¹³ Allan Watts, *Zen*. Votobia, 1998.

¹¹⁴ John Cage, *Indeterminacy*. 1958. in: John Cage, *Silence*. MIT Press, 1964

Nechtěl bych, aby z výše řečeného vyplýval závěr, že Sýkora nějakým systematickým způsobem studoval zen, nebo sledoval, či dokonce rozvíjel Cageovy myšlenky o negativní roli ega, nedeterminovanosti a odosobnění. Je jisté, že se s nimi na začátku šedesátých let, kdy vytvářel svůj program náhodnosti nemohl setkat a neznal je. Jeho objevy vycházely z vlastní autentické zkušenosti s malbou a byly paralelní aktivitám v oblasti nové hudby, konkrétní poezie i vizuálního umění (Morellet, Spoerri...). Ale stejně jako tito umělci, byl i Sýkora veden intuitivní potřebou odosobnit proces uměleckého tvoření a zakotvit ho na metafyzicky vyšší rovině světa, kosmu. Se silícím využíváním principů náhodnosti atrofuje a ustupuje osoba tvůrce a naopak umění samo, jakoby se na základě náhle se objevivší transparence a objektivizace zákonů vlastního fungování sblížovalo a mnohdy až k nerozeznání rozpouštělo ve jsovcu. Proto, aby se dílo vymklo z bezprostřední vazby "ego" svého "tvůrce".

Pravidla: počítače / příroda

Jak již bylo řečeno, to v čem spočívá jedinečnost a nevyčerpatelné bohatství náhodného umění není samotný fakt hledání zdrojů náhodnosti- ty jsou, ať již v přírodě, anebo ve světě technologií velmi různorodé a nikdy nebyly jediným nebo hlavním zájmem kreativních osobností. Tvořivost v umění se přesunuje do sféry podmínek – pravidel, jimž je živelnost či náhodnost unášena a transformována do artefaktů.

Zjednodušující názor, že technologie nahradila roli tvůrčího subjektu a tím umění ztratilo svůj humanistický úběžník (budoucí ideál) jsou mylné. Místo, na němž stál v modernistickém vzorci tvůrčí subjekt jako průsečík nevědomí, racionality, božskosti i utopie se vyprazdňuje. Umění na jistou dobu mýtus, v němž figuroval tvůrce jako Stvořitel opustilo. Ego z něj vysublimovalo. Šlo o postupný vědomý proces.

Ovšem subjekt přirozeně nevyrazil zcela, narážíme na něj jako na jako na experimentátora s pravidly.

U Sýkory měl tento proces několik stádií. Ve strukturách šedesátých let umělec definoval základní rozvrh, tedy vytyčil pravidelnou šachovnicovou strukturu, pole pravděpodobnosti. Tato základní struktura měla charakter neosobního,

mechanického schématu, jakýsi archetypální matrix, jež můžeme nalézt jak v základu živých (buněčné struktur) i neživých (mikrostruktury nerostů) přírodních organismů. V obou případech je zřejmé, jaký vliv měla pro modelovou představu tohoto matrixu technologie: mikroskop, anebo naopak obří teleskop a samozřejmě vědou aplikovaná fotografie.

Ve strukturách se pak podle umělcem definovaných podmínek odvíjel děj, který byl náhodný (od roku 1964 náhodná čísla definována počítačem), který neměl žádný předem určený cíl, úběžník ani směr.

Kompoziční pravidlo se ještě zjednodušuje, protože výchozí strukturace plochy u linií odpadla a umělec našel bezprostřednější pravidlo, podle něž kompozici určuje podle jeho podmínek přímo náhodnost.

Pokud mluvíme o pravidlech a toto slovo se stále silnější neodbytností nutí vždy, když mluvíme o konkrétních realizacích náhodného umění musíme připustit, že nás vede k závěru, že "tvůrce" se stal osobou určující pravidla hry. Nejde o banalizaci problému umělecké tvorby, nakoř se může hra zdát něčím dětinským a malicherným z hlediska vážných událostí velkého světa.

Wittgenstein svou přelomovou filozofií otevřel problém hry jako problém nahlédnutí pravidel, jež podprahově determinují zdánlivě samostatná rozhodnutí. Ukázal, že právě pravidla her diktují a mluví za nás, že jsme pravidly mluvení, spíše, než že sami mluvíme. A to se přirozeně netýká pouze řeči a jazyka. Vnitřní pravidla vizuálních médií, jež používají umělci jako komunikační kanály jsou o sobě něčím natolik silným, že tvorba řady umělců je prosté pasivní vzdání se pravidlům těchto médií. A náhodné umění je vzpourou proti této praxi, v níž soubor podmínek média diktuje kroky subjektu.

Tady bych se chtěl vrátit k citátu z knihy Philipa K. Dicka „ *Ale jak budete bluffovat, když hrajete proti telepatům ? zeptal se jich. To byla ve skutečnosti otázka, na níž záviselo vše. Ale nikdo z nich na ni nebyl schopen najít odpověď.*„

Citát do značné míry vystihuje revoluci v myšlení, kterou přináší náhodné umění. Jediným způsobem, jak vyhrát partii karet nad telepatem je nedívat se na karty s nimiž hrají a vynášet je náhodně. Rozdíl mezi avantgardním modelem světa a modelem náhodného umění je v základním předpokladu poznatelnosti/nepoznatelnosti a schopnosti/neschopnosti pochopit celek světa. Vycházíme-li totiž z předpokladu, že je v naší schopnosti objektivní svět pochopit,

nemá náhodné umění smysl. Pokud vycházíme z předpokladu, že svět je poznatelný, ale ve své celistvosti nepochopitelný, je náhodnost řízená pravidly poznatelnosti jedinou objektivní formou výpovědí o něm.

Jiří Kovanda

Společensko-politický rámec doby je důvodem, proč téměř kompletní archiv Kovandových akcí a instalací je zveřejňován až třicet let po tom, co se udály. V době kdy vznikaly, byly známé jen relativně malému okruhu umělců, odborníků a přátel. K jejich dílčí teoretické reflexi a historickému zařazení docházelo až v posledních deseti letech¹¹⁵, takže jsme svědky toho, že se k nim sekundární publikum seriózně vrací až třicet let po jejich konání. Tento časový a především intelektuální posun, který mezitím nastal, ovlivňuje i povahu tohoto textu. Na jedné straně se tento text vrací do historie a snaží se rozklíčovat dobové signifikace a hledat dobově relevantní interpretace a kontext. Na straně druhé tak činí na základě dnešních představ a používá metodologii i situační slovník dnešní doby.

Jiří Kovanda je součástí tzv. východního umění. Hned na počátku textu o Kovandovi se tomuto uvození nevyhneme proto, abychom se jím nemuseli zabývat později, když budeme rozebírat jeho práci. Byl stejně jako jemu blízcí umělci obětí „The Power of Exclusion“ - exkluze tzv. východního umění z umění univerzálního, kterou ve svých textech pojmenovává a analyzuje Igor Zabel¹¹⁶. Politický konstrukt „Východu“, aplikovaný na kulturní aktivity a formy vznikající v socialistickém bloku, dnes spíše brání porozumění konkrétním souřadnicím, než aby je pomáhal specifikovat. S postupujícím poznáním socialistické minulosti v těchto zemích zjišťujeme, že v kulturní oblasti byly podmínky v jednotlivých částech socialistického tábora značně odlišné. Jak Zabel dovozuje, specifická kulturní esence východního umění je na počátku ideje „etnizace“ a „exotizace“ východního umění a umělecké dílo je na jejím základě vnímáno jako etnografický artefakt. Analýza exotizace „východoevropského“ prostoru na akademické rovině vyjádřila problém, s nímž se při recepci svých prací Kovanda potýkal od poloviny sedmdesátých let až dodnes.

¹¹⁵ Viz texty Jany a Jiřího Ševčíkových, Georga Schoellhamera, Auf einen Anruf warten, Springerin, Band 4, Heft 4, Dezember 1998 – Februar 1999, str. 52–55., a Marka Pokorného, ale například také projekty skupiny IRWIN East Art Map nebo Zdenky Badovinac, Body and the East.

¹¹⁶ Igor Zabel Haven't we had enough? newsletter 2004 num. 3., BAK, basis voor actuele kunst

Kovandovy práce byly v první plánu vnímány jako politická gesta usilující o znovudobytí mikro-kontroly nad veřejným prostorem ovládaným mocí. Kovanda, spolu s dalšími českými performery Mlčochem, Štemberou a Milerem se s tímto vysvětlením opakovaně potýkali a odmítali ho jako jednostranné zjednodušení. Mlčoch se Štemberou dokonce v sedmdesátých letech podali protest proti svému zařazení na část Benátského bienále věnovanému politickému umění. Učinili tak ne z obavy před postihem systému, který trestal protestující, ale z nesouhlasu s primárně politickou interpretací jejich aktivit.

Říká-li dnes Kovanda „Ano, my jsme žili normální životy. Nemyslím, že bych díky tehdejší situaci žil méněcennější život, než bych mohl žít ve svobodnější společnosti. Myslím tím komunikaci, vztahy mezi lidmi, mužem a ženou, soukromé, to politika nemůže radikálně ovlivnit. Pokud ti tedy nejde o krk. Ale my jsme takhle ohrožení nebyli a politika je tam proto spíš mimochodem“¹¹⁷, musíme tomu rozumět právě v tomto kontextu - umění (univerzální i jakékoliv jiné) má vždy specifické podmínky a referenční rámce, ovšem základní humanistický rozměr (pokud nejsme v situaci přímého ohrožení života) každého silného uměleckého prožitku staví do centra smyslu jedinečnou lidskou bytost realizující svůj život ve své fyzické, psychické i historicko společenské danosti. Tento přístup situující do centra přemýšlení individuum je de facto univerzální. A takovou univerzální rovinu spolu s rekonstrukcí dobového kontextu zde budeme sledovat.

Umění jako neviditelné divadlo

Během přípravy výstavy¹¹⁸ v Brně jsme s Jiřím Kovandou a Zbyňkem Baladránem uvažovali o tom, jak budeme řešit instalaci exponátů. Kovanda se rozhodl, že by chtěl, aby se při instalaci využíval jen použitý výstavní materiál z galerijního skladu. Nechtěl, aby se nakupovalo něco nového, takže se na instalaci použili již hotové soklíky, ve skladu jsme vybrali panely, desky, kozy od stolů. I skla byla nařezána z již použitých skel. Vše se jen očistilo, případně natřelo bílou barvou.

Takový princip nebyl v umění použit poprvé.

Kovandův přístup ovšem charakterizuje to, že chtěl, aby se použité materiály očistily a natřely, takže ve výsledku vypadaly, jakoby byly pro instalaci připravené.

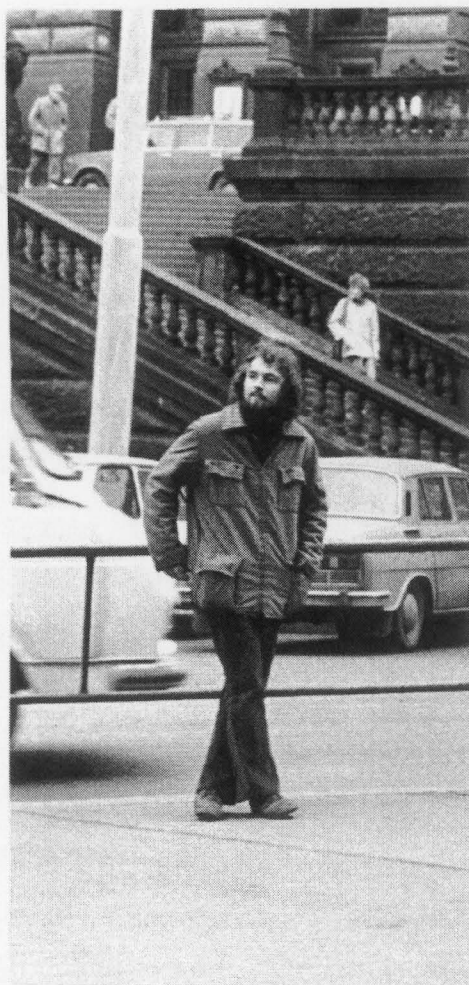
¹¹⁷ Vít Havránek, Vyjít s tím, co je. Rozhovor s Jiřím Kovandou. Umělec č. 3/2004.

¹¹⁸ Nejsem Proti. Retrospektivní výstava JK. Dům Pánů z Kunštátu, Dům umění města Brna, 2004.

"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".



Nikdo, kdo informaci o původu použitého materiálu přímo nedostal, to nemohl na výstavě zjistit.

Ve scénáři Kovandovy akce *Divadlo*, která se odehrála na Václavském náměstí v listopadu 1976, čteme: „Chovám se přesně podle předem napsaného scénáře. Gesta a pohyby jsou voleny tak, aby nikdo z kolemjdoucích netušil, že sleduje „představení“.

Kovanda se drbal pod nosem, shrnoval si vlasy, překřížil nohy, držel se rukou zábradlí a podobně. Je zjevné, že volil tak nepostřehnutelná gesta, aby sebecitlivějšího kolemjdoucího nemohlo ani na okamžik napadnout, že jde o plánovanou, předem koncipovanou nebo dokonce uměleckou aktivitu. Tato akce byla v momentě své realizace neviditelná. Vnímal ji jen fotografický aparát, který ovládal z velké dálky Kovandův přítel, a nějaký smysl mohla dostat až při svém představení sekundárnímu publiku. Jejím druhým rozměrem byl proces, který se odehrával v Kovandovi samotném. O tomto procesu se ale nic bližšího nedozvíme - právě on je jedním z iniciačních otazníků vynořujícím se před sekundárním divákem.

To, že sledujeme běžné dění každodenního života a jen na základě pozdější informace můžeme toto dění nahlížet jako uměleckou situaci, znamená, že Kovanda zbavil situaci všech rámců, soklů, galerií a uvozovek, jež vydělují uměleckou aktivitu z každodennosti. Centrální tedy není to, co dělá - jestli se drbe pod nosem nebo překřížil nohy, ale očištění aktivity od rámců vnějších i vnitřních znaků, které by nám dovolili odlišit uměleckou činnost od činnosti každodenní/běžné.

Ta samá aktivita je pro procházejícího neviditelná (protože je běžná) a pro sekundární publikum je uměním (může to být jedna a ta samá osoba). John Baldessari ve filmové akci *I am Making Art, 1971*, dvacet minut provádí nejrozmanitější běžná gesta a tělesné úkony, a při tom bez ustání opakuje „I am Making Art“, takže nabízí sekundárnímu publiku de-facto negativní scénář Kovandovy situace - jakákoliv aktivita (bez uměleckých rámců) může být uměním, pokud ji autor i publikum jako takovou bude chtít vnímat.

Fotografická dokumentace Kovandovy akce v důsledku této logiky není míněna jako umělecké dílo, ale je míněna jako návod pro sekundární publikum, aby

x x x

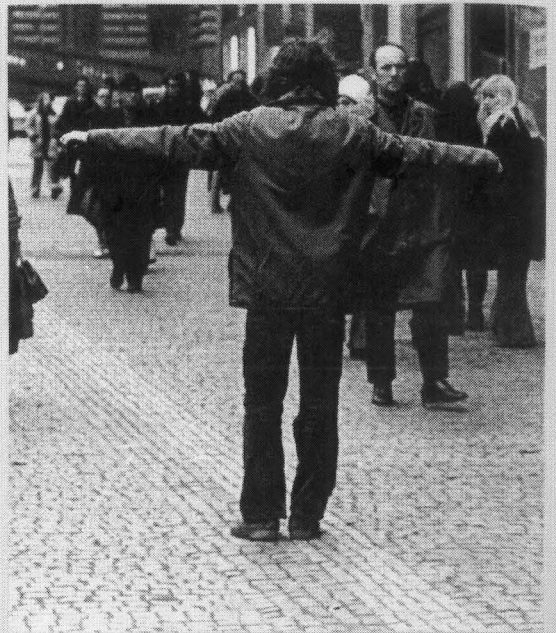
3. září 1977
Praha, Václavské náměstí

Na eskalátoru... stožer hledím do očí člověku,
který stojí za mnou...



x x x

19. listopadu 1976
Praha, Václavské náměstí



Jiří Kovanda, Bez názvu, dokumentace akce, 1977
Jiří Kovanda, Bez názvu, dokumentace akce, 1976

zapojilo své nahlížení, a právě v mechanické situaci, jakou je chůze po městě v davu, nahlíželo okolní dění jako neviditelné „*divadlo*“.

místo: doma - venku...chodba, ulice, náměstí, schody - typologie místa

Prvním vodítkem při zamyšlení nad Kovandovými akcemi a instalacemi jsou místa, kde se odehrály. Z tohoto pohledu by se dala místa rozdělit na několik skupin. Většina akcí a instalací se odehrála a uskutečnila na ulicích, náměstích, v parcích, ve veřejném městském prostoru. Druhá skupina akcí proběhla v depozitářích a bytech za účasti publika. Třetí skupina proběhla v bytech nebo domácích prostorách bez účasti publika.

Zde je nutné připomenout parametry „veřejného prostoru“ v socialismu. S výjimkou privátních prostorů v bytech šlo o prostor potenciálně střežený a ovládaný politickou mocí. Toto tvrzení je na jednu stranu pravdivé, na druhou stranu ne zcela přiměřené. Známé metody - například kamery a odposlechy byly využívány na vysoce exponovaná místa nebo osoby. Tajní agenti a zpravodajové byli policií nasazováni na konkrétní osoby a do strategických organizací nebo podniků. Intenzivně byl střežen mediální prostor. Distribuce paralelních informací a znalostí byla vázána na privátní prostory (samizdat, bytové semináře, bytová divadelní představení, koncerty apod.). Politický aparát neměl technické možnosti střežit veřejný prostor plošně a postupoval vcelku racionálně - zaměřoval svoji pozornost na místa a osoby, o nichž věděl, že ho ohrožují, stejně tak jako na masová média. Kovandovy mikrosituace odehrávající se ve veřejných prostorách nikdy nevzbudily pozornost policie nebo jiných represivních složek.

Jak bylo již výše řečeno, Kovanda primárně politické chápání své práce odmítal. Jeho akce totiž nebyly zaměřeny na změnu senzitivity kolemjdoucích, primárního publika, davu. Například akce z 3. září 1977 *Na eskalátoru...otočen hledím do očí člověku, který stojí za mnou...* nevznikla proto, že by Kovanda doufal, že při jejím provedení dojde k nějaké komunikaci s osobou, jíž bude hledět na jezdících schodech do očí. Nebylo to samozřejmě vyloučeno, ale nebylo to jejím cílem. Tento rozměr dnes mohou mít fotografie z akcí, v nichž se umělec dostal do středu hledáčku. Pokud bychom si odmysleli jeho centrální pozici a zaměřili se na pozadí, rázem by se de-monumentizoval jejich rozměr a právě taková operace je

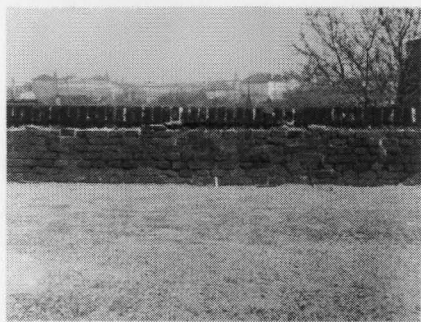
adekvátní Kovandovu pojmání jeho aktivit. Svoji koncentraci a očekávání vkládal do proměny, jež jeho činnost přinese v první řadě jemu samotnému a v druhém plánu návštěvníkům výstav.

Tento postoj je znakem velkého posunu, k němuž došlo ve vztahu performerera se sekundárním a primárním publikem a jejich vzájemné interakci. Srovnáme-li Kovandovu praxi s o patnáct let časnějšími aktivitami českého akčního umělce Milana Knížáka, je zřejmé, že Knížákovy manifestace byly primárně zaměřeny na proměnu myšlení, cítění a jednání publika nebo účastníků. V *2. manifestaci aktuálního umění* (1963), *Demonstraci jednoho* nebo v řadě jeho dalších akcí a aktivit je zřejmé, že Knížákova totální aktivita byla koncentrovaně zaměřena na přímé působení na primární publikum, takže ulice se v konkrétním časovém momentu stala jedinečným dějištěm interakcí a komunikace s konkrétními účastníky.

Pokud bychom dále sledovali typologii míst, kde se Kovandovy akce odehrály, na prvním místě si všimneme dlouhé řady akcí na náměstích. Často právě ty akce, jejichž součástí byli jeho přátelé, se odehrávaly na náměstích. To jistě souvisí s archetypální symbolikou představy setkávání se, agory, křižovatky zemského a metafyzického nebo mytického. V socialismu byla náměstí dějišti velkých „lidových“ manifestací svolávaných politickou mocí k oslavě politických idejí (VŘSR, 1. máj - Svátek práce, Den osvobození apod.). V komunistické době religiózní rozměr nahradil politický program a přirozeně vlastní ikonografie. Kovandova setrvalá potřeba vracet se na náměstí, kterou si nijak explicitně neuvědomoval, má jistě nějaké důvody. Jedním z nich by mohlo být i to, že shromáždění skupiny osob na náměstí je přirozené, na rozdíl například od ulice, kde by stojící skupina bránila procházení davu. Skupina přátel přihlížejících nebo přímo spoluúčastných na jeho akcích neměla zřejmě strhávat pozornost sama o sobě, měla být součástí běžné urbánní krajiny.

Patrně nejspektakulárnější Kovandova akce z *19. listopadu 1976* se odehrála na Václavském náměstí, kde Kovanda stojí s rozpaženýma rukama (de facto v pozici Ukřižovaného) tváří směrem k proudu chodců a rozráží tak proudící dav. Metaforu Ukřižovaného, která je formátu náměstí tak blízká, Kovanda rezolutně odmítá a podotýká, že mu šlo, tak jako v podobných akcích, o katarzi vlastního vztahu k

VEŽ Z CUKRU
jaro 1981
Praha, Vyšehrad



Jiří Kovanda, Vež z cukru, dokumentace instalace, 1981
Jiří Kovanda, Slaný roh, sladký oblouk, fotodokumentace intervence, 1981

anonymním kolemjdoucím. Téma překážky, v jejíž pozici se autor ocitl, a které zde vyvstává, má zcela existenční rozměr, a jistě by bylo možné věnovat se mu v celé řadě souvislostí.

Již zmíněná akce z 3. září 1977 *Na eskalátoru...otočen hledím do očí člověku, který stojí za mnou...* na prvních pohyblivých schodech vedoucích do podchodu stanice metra musela být inspirována chováním lidí na této technologické novince. Je zajímavé, že na stejných schodech vznikl v roce 1970-71 experimentální film Jana Ságla, *Underground*. Ságl postavil nad schody kameru a filmoval nové a nové tváře lidí, které chrlil pohyblivý pás. Tento film nebyl podle Warholova vzoru sestříhán a byl prvním českým real-time filmem. Samotný topos schodů byl pro Kovandu důležitý. Zmiňuje se o pro něj důležité akci Karla Milera, která se odehrávala taktéž na schodech. Kovandova instalace *Kožich, zima 1982*, na níž obalil koncovku zábradlí plyšovou kapsou, aby zmírnil její ostrost a zahřál zábradlí, byla také provedena na schodech vedoucích na Střelecký ostrov v Praze.

Místem jeho dvou instalací *Slaný roh, Sladký oblouk, zima 1981* a *Dvě bílé hromádky, podzim 1980* byl most, jehož symbolika by taktéž mohla být předmětem rozboru. V této souvislosti je zajímavější věnovat se spíše lokaci intervence na těle mostu. Obě instalace na mostě stojí mimo hlavní proud pohybu chodců a mimo úroveň očí. Podobně okrajová je i lokace jeho instalace *Věže z cukru, jaro 1981*. Pro Kovandovu lokační strategii obecně je typická potřeba věnovat se místům stranou, na okraji pozornosti, v rohu.

Metafora rohu se v abstraktní rovině objevuje v imaginaci celé řady umělců (od Bruce Naumanna přes Edwarda Krasinskeho, Mikloše Erdélyho, Stanislava Kolíbala, sestry Válovy a mnoho dalších). Pozice předmětu nebo těla v rohu ilustruje bezvýhodnou situaci individua, které došlo až na hranici možností tělesnosti a vnější prostředí mu brání v pokračování započaté cesty, hranice se jeví jako nepřekročitelná, ale pokud se mu podaří zed' prorazit, dostane se „jinam“ do jiného světa, jiné reality.

Specifickým okruhem jsou instalace a akce, jež Kovanda prováděl v domácím prostředí. Kovanda nikdy neměl ateliér, což byl případ celé řady neoficiálních umělců, jak plyne z vtipné poznámky Andreje Jerofjejeva o Iljovi Kabakovovi: „Neexistoval tam žádný odstup, dokonce ani symbolický - žádná přepážka či

zástěna, která by posvátné náčiní tvorby a uctívání oddělovala od domácího náradí - podobně jako ve společné kuchyni, kde člověk jí u stejného stolu, na kterém zároveň píše rukopis své budoucí knihy, a proto musí občas vykřiknout: „Proboha, dej to kousek dál! Nevidíš snad, že pracuji? Proč musíš tu polívku dávat zrovna sem, mami?“¹¹⁹ Kovandova práce se systematicky míchala s jeho každodenním životním provozem. Instalace *Bílý provázek doma 19.-26. listopadu 1979* nebo *Bez Názvu, 1980* Uhlíře tematizují domestikaci jistého předmětu (lať) nebo překážky (provázek natažený napříč místností) jako zkušenosti ze soužití s neadekvátně umístěným předmětem každodennosti. Tyto instalace již jistým způsobem tematizují geometrickou kontrastnost použitých pomůcek s žitým nebo přírodním prostředím.

tělo jako znak, tělo za socialismu

Kovanda nepracoval se svým tělem jako se sociálním symbolem, i když jeho oblečení i sestřih vlasů měly svůj signifikantní rozměr. V akcích českých body-artistů Zdeňka Mlčoch a Petra Štembery je tělo materiální extenzí duchovnosti. Vnímali svá těla zapojená v absurdních seriálech každodennosti, kde žila automaticky a automaticky uskutečňovala a prožívala své potřeby, zatímco jejich duchovní život byl kriticky neuspokojivý. Brutální a bolestná aktivita Mlčocha i Štembery překonávala frakturu a navracela individu u skrze bolestné zkušenosti zpět její integritu tělesného a duchovního.

Přestože byli Mlčoch, Štembera a Miler Kovandovým nejbližším bezprostředním okruhem (některé z jejich akcí probíhaly na stejném místě postupně), jejich východiska byla rozdílná. Kovandova tvorba je bezpochyby nejbliže poetickému prožívání Karla Milera. Kovanda netematizuje tělo v polaritě vůči duchovnosti, tělo vnímá integrálně a v relativní jednotě se zaměřuje spíše na sociální a mezilidské vzorce chování a paralelní moduly prožitků a vztahů.

autodidakt - vlastní hodnotový systém, historické paradigma

¹¹⁹ Andrei Erofeev, *Nonofficial Art: Soviet Artists of the 1960s*, in: L.Hoptman, T. Pospiszył, *Primary Documents, The MOMA New York, MIT Press*, str. 43.

Kovanda spolu s několika dalšími osobnostmi českého umění jako byli Vladimír Boudník, Jiří Kolář, Milan Knížák, nezískali tradiční umělecké vzdělání, jakým je Akademie výtvarných umění nebo Vysoká škola uměleckoprůmyslová. Přestože rozptyl těchto osobností je poměrně široký, jedno mají společné - je to radikalismus přístupu k vizuální formě, čímž se vymykají středoevropské tradici estetizace a kultivace. Přinesli impulsy a postoje, v nichž forma je odpadkem, otiskem nebo neestetizovaným záznamem dění.

Autodidakti mají svobodu v zacházení s dějinami, procházejí jimi selektivněji a přitom volněji. Kovanda říká, že se vždy spíše zajímal o americké akční umění, v němž „převažovala drsná akce“. Chris Burden. Z českého umění Kovanda sledoval práce Stanislava Kolíbala, jejichž do jisté míry ironickou parafrází zbavené existenciálního rozměru jsou jeho efemérní instalace. Karel Miler Kovandovi zprostředkovával zenovou literaturu, jako například texty D. T. Suzukiho o zenovém buddhismu nebo Umění Lukostřelby.

Kovandovy akce, ve srovnání s aktivitami Júliuse Kollera, Base Jan Adera, Sigurdura Gudmundssona, Jana Dibbetse ad. se identifikují jednak samotnou osobou jejich iniciátora, která ovšem postupně mizí - jednou z jeho posledních akcí v sedmdesátých letech byla akce z 23. ledna 1978, která přímo tematizuje jeho vlastní mizení: „Dal jsme si sraz s několika přáteli...stáli jsme v hloučku na náměstí a hovořili...náhle jsem se rozběhl, utíkal jsem přes náměstí a zmizel v Melantrichově ulici.“

Již zmíněným rysem, který víceméně podprahově charakterizuje Kovandův přístup, je důsledné vyrámovávání aktivit a objektů. Je to proces de facto protichůdný procesu fotografa, který, i když usiluje o co nejcelkovější pohled na nějakou scénu nebo realitu, je aparátem vždy donucen určit rámec svým záběrům. Kovandovy aktivity a činnosti důsledně splývají s každodenností bez nápadných přechodů, soklů, rámců, či uvozovek. A protože jeho aktivity jsou vnějškově od života neohraničené, překrývají se s ním, splývají, rozostřeně se rozprostírají v každodennosti. Oko i mysl sekundárního diváka může klouzat do stran a okolo sebe bez přerušování vnímat život v celkovosti jako „divadlo“. V této souvislosti je důležitý i jeho závazek, že při akcích nebude používat jakékoliv předměty. V případě akce ze srpna 1977: „*Brečím. Díval jsme se do slunce tak dlouho, až jsem se rozbřečel.*“ Kovanda uvažoval o tom, že by použil pro umělé vybudování pláče

cibuli nebo jiný umělý prostředek, ale jakýmkoliv pomůckám se vyhýbal, takže nakonec našel přirozený způsob. Je zřejmé, že kdyby použil cibuli, tento předmět by poutal naši pozornost a mohl by nabývat statutu relikvie, čehož v sedmdesátých letech byli svědky účastníci řady akcí z let šedesátých.

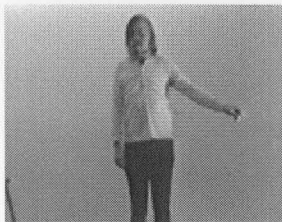
Kovandovy akce jsou bezpředmětné, jeho instalace jsou ryze předmětné. Na předmětných instalacích ale zcela absentuje akce - připomínka toho, že vznikly mikrointervencí, uměle. Nejsou prezentovány jako výsledek nějaké aktivity, ale naopak jako danost, jako způsob bytí předmětů v městském nebo domácím prostoru.

protokol, technická zpráva, věda, botanika

Je třeba poněkud se zamyslet nad statutem technické dokumentace, poněvadž pokud jsme došli k závěru, že jeho aktivity se uskutečňují způsobem rozostření a překrývání se žitou realitou, pak dokumentace těchto akcí jsou procesem jejich zpětného rámování (a to počínaje rámcem černobílé fotografie, která zobrazuje jen segment reality). Dokumentace rámuje akci sami o sobě obrazově, textově i tím, že jsou určeny k informování, vystavení, reprodukci v publikacích.

Zprávy, jež Kovanda v souladu s konceptuální tradicí a trendy chápal jako „dokumentaci“ svých akcí, mají jednoduchý formát A4 nebo jemu blízký formát. Na papíře je nalepena jedna nebo několik černobílých fotografií a strojem je zaznamenán stručný text, který je na pomezí mezi scénářem a komentářem situace, která se udála. Ve výsledku vypadají jako technické zprávy, vědecké nebo dokonce policejní protokoly. Znatelně usilují o desubjektivizovanost použité metody, citují formát, ilustrační úzus, který používají exaktní vědy, z nichž byl převzat byrokratickými a administrativními strukturami. Standardizován je samotný jejich formát, ale standardem je systém dokumentace celé série akcí a instalací probíhající v letech 1976 až 1982. Ke každé akci, nebo instalaci vznikl jeden dokumentační list. Nutno říci, že tato praxe není v rámci konceptuálních tendencí této doby ojedinělá.

Evidentní je i mezera mezi obrazem a textem. Tyto dvě vrstvy dokumentace jsou ve vzájemném vztahu, fotografie z akcí dělal Kovandův přítel, amatérský fotograf Karel Tuč, instalace si fotil z větší části sám a jejich statut je, řekli bychom,



Vito Acconci, *Following Piece*, fotografický záznam akce, 1969
John Baldessari, *I am making art*, film, 1971

dokumentaristický bez samostatné umělecké ambice. Naproti tomu texty jsou sice deskriptivní a přesné, ale vytvářejí si vlastní vnitřní prostor. Prvotním znakem jejich otevřenosti jsou „...“ vedoucí diváka k zapojení vlastní představivosti a doplňování. Kovanda svou akční činnost přerušil a vrátil se k ní až v roce 2000.

kolemjdoucí a kamarádi – vztahy

Na fotografiích z akcí můžeme rozpoznat dva typy osob. První jsou kolemjdoucí, anonymní chodci. V rovině osobního prožívání byly pro Kovandu tématem některých z jeho akcí. Ani pro něj nevystupovali ze své pouliční anonymity a byli „používání“ právě ve své neosobnosti, desubjektivizovanosti, jakožto anonymní kolemjdoucí. Nejnápadněji je nezúčastněný vztah ke kolemjdoucím tematizován v akci Kontakt, která spočívala jen v dotknutí se, jemné srážce s náhodnými kolemjdoucími. Tato aktivita ještě posunovala práh zájmu o náhodné osoby známé z Acconciho *Street Works*, například jeho *Following piece* (1969), při němž Acconci sledoval náhodně vybraného kolemjdoucího do doby, než vstoupil do privátního prostoru (domov, kancelář).

V jiném vztahu je autor se skupinou přátel, kamarádů a známých, kteří byli zváni na jeho akce. Tato skupina věděla, že se něco bude dít, jsou zváni, ale stejně jako anonymní dav, ani oni netušili co přesně se bude dít, a stejně jako kolemjdoucí byli i oni součástí scénáře: *Pozval jsem přátele, aby, ... Pozval jsme přátele, aby se podívali..., V 19.40 jsem měl sraz s přáteli..., Dal jsem si sraz s několika přáteli...*

Přátele ve svých akcích Kovanda nevnímá hierarchizovaně, podle stupně důvěrnosti jejich vztahu, ale bere je jako jednu skupinu, i když se v ní mísili přátelé se známými. Přátelé jsou stejně jako kolemjdoucí chápáni ve vysoké míře desubjektivizace, akce je povyšují na univerzálně srozumitelný pojem (každý člověk má přátelství různého typu s různými lidmi).

Centrem, kolem nějž akce oscilují, je nalézání alternativních vztahů autora vůči těmto dvěma skupinám osob. Kovanda směřuje ke konvergenci těchto dvou skupin a konvergenci svého vztahu k nim. Přátele si spojujeme spíše s intimním prostorem a zvláště v souvislosti s tím, co bylo řečeno o privátním prostoru za socialismu (svobodná cirkulace informací, interaktivní diskuse). Přesto se akce s přáteli odehrávají na veřejných prostorech, Kovanda tedy směřuje k překonání

uzavřenosti intimního prostoru a vztahy spíše osobní a soukromé exponuje navenek (akce na náměstích, 18. listopadu 1976, *Čekám až mi někdo zavolá*, ad.). Naproti tomu svůj vztah ke kolemjdoucím a později v instalacích svůj vztah k „cizímu“ veřejnému prostoru na osobní rovině přehodnocuje, překonává ostych a nalézá typy vztahů, jež by mohl s anonymním davem zaujímat (*Kontakt*, 3. září 1977, *Na eskalátoru...* ad.).

80. a 90. léta

Jak ukázala osmdesátá a devadesátá léta, pro Kovandu je typická těžkavost jazyka, neztotožňuje se trvale s akčním přístupem, malbou, objekty či kolážemi. Pracuje jistým způsobem v delších časových úsecích, který se ovšem v plynutí let střídá. To není v kippenbergerovské době nijak skandální, ale vždy to problematizovalo recepci Kovandovy práce v domácím prostředí. Rozhovor, který s ním vedl Jiří David, se rozhodli pojmenovat „*Kam vítr, tam plášt*“, aby prostřednictvím pejorativního sloganu upozornili na Kovandovu skepsi vážící se v podstatě na jakýkoliv stabilizovaný vizuální jazyk. Prvním zlom, jenž zachycuje tato kniha, bylo vymizení subjektu. Kovandova performativní praxe v roce 1978 nabrala nový směr a autor se začal intenzivně věnovat vytváření efemérních instalací v městském prostoru. Tyto mikro-zásahy citují a ironicky parafrázuji minimalismus a formalistický jazyk soch a instalací pro Kovandu typickým způsobem - pracuje v nich většinou s nalezenými objekty, nebo s materiály a formami každodennosti (cukr, sůl, usušené květy, zmačkaný papír, listy, jehličí).

Otevřenost

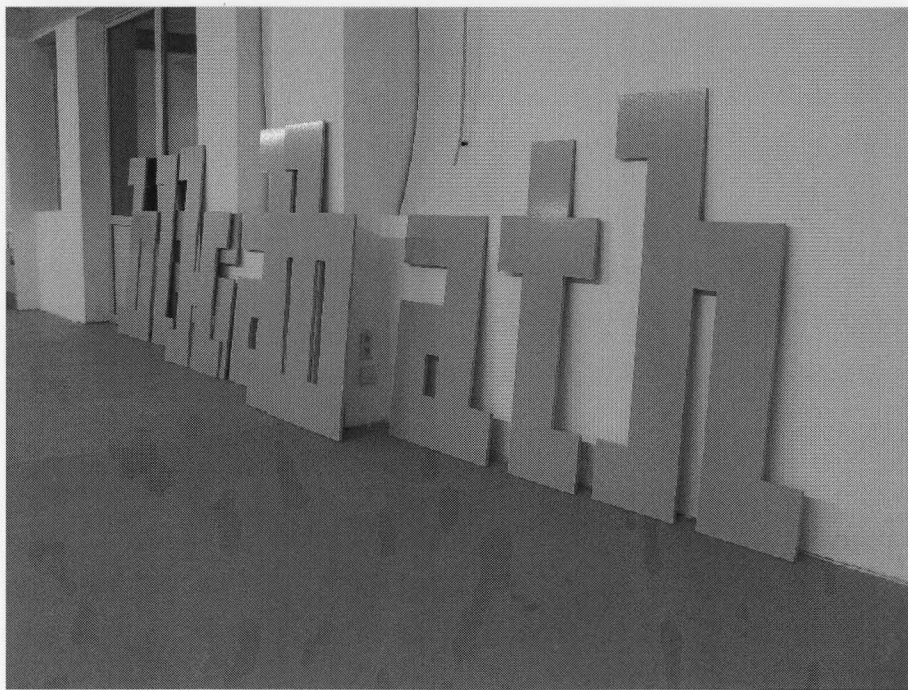
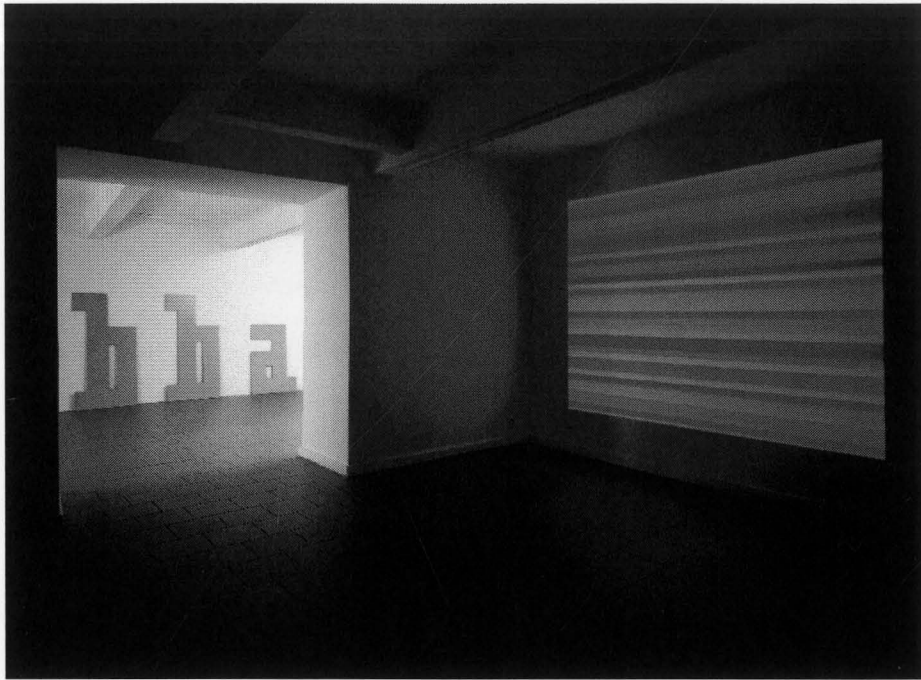
V diskusích s Georgem Schöllhammerem jsme narazili na zajímavý problém reálnosti publika a komunikativnosti akcí, na otázku míry otevřenosti a interaktivnosti podobných akčních aktivit vůči publiku. Historické aktivity východních akcionistů bývají čteny jako protest snažící se narušit kontrolu politické moci nad veřejným prostorem. Domnívám se, že tento aspekt mají jen zcela výjimečně (v Čechách například jen u Knížáka).

Dichotomie institucionálního a „volného“ umění, které bylo automaticky veřejně považováno za marginální, je základní osnovní strukturou této doby. Pokud se v socialistickém systému umělec rozhodl tvořit volné umění, situoval sám sebe do pozice neveřejného, anti-oficiálního, marginálního outsidera, který se svou činností zodpovídá ne veřejně kontrolovaným a sociálně interaktivním hodnotám, ale subjektivně definovanému absolutnu. Andrej Jerofjejev mluví o „paranoidním chování, mentální schizofrenii“, jež tato dualita způsobovala. Koller proces individuální definice vlastních kritérií tvorby přilehavě pojmenoval „systém subjektivní objektivity“. Komar a Melamid výstižně mluví v jednom svém textu o „prostoru autentické existence“. Faktickým rozhodnutím jít cestou volné tvorby umělec polarizoval svět. Vydal signál o své nezávislosti, na nějž oficiální kultura reagovala přerušením kontaktů a nezájmem, a v důsledku toho se umělec ocital v neutrálním myšlenkovém prostoru, jenž obydlel a vytvořil si rámec vnitřní svobody. Své umělecké vazby na veřejný prostor přerušil, de facto oboustranně byly omezeny na nulu a s reálným životem ho spojovaly „jen“ vazby existenční. Ty se u některých umělců, o nichž zde byla řeč, zpětně ocitaly v centru pozornosti, protože byly tím jediným, co zůstávalo. Byly materiálem i nástrojem k navázání vztahu s realitou.

V této schizofrenii určované „monstrem historie“, jak říká v jedné knize Kundera, vznikala díla sice možná do jisté míry společensky interaktivní, ale jejich horizontem nebyla skutečnost, a to ani v utopickém horizontu, ale subjektivně definované horizonty světa.

Podpůrnou roli ve východních zemích hrála bezprostřední komunita obklopující a do malé míry suplující společnost. Hledání definic absolutních hodnot probíhalo v malých uzavřených komunitách, zónách svobody. Proto mluví Koller o „objektivitě“ a Komar a Melamid o „autenticitě“, a mohli bychom citovat řadu dalších.

Zatímco umělci v otevřených politických systémech podvědomě projektovali své publikum jako reálné, anebo idealizované osoby nebo komunity, popř. idealisticky usilovali o „utopii“ nebo změnu existujících systémů, což vyvolávalo tenze a protireakce, v té části československé alternativní kultury, o níž zde byla řeč, taková projekce nenastala a byla veskrze doménou politicky orientovaného křídla disidentského hnutí.



Jan Šerých, Bez názvu, Bez názvu, 2002
Jan Šerých, Black Sabbath, objekt, 2002

Jan Šerých

Kontextuální subjektivita, kreativní konzumace, playlisty života

Šerýchův příspěvek do katalogu Zlínského salónu se skládal ze dvou fotografií detailů jeho tehdejšího automobilu značky Saab, modelu ... Jeho výstava v galerii Černý pavouk v Ostravě vznikala tak, že Šerých na internetu sbíral obrázky stíhacích letadel a tuto sbírku pak po jednotlivých kusech vytiskl na velké formáty papíru A1. Na výstavu ve věži v Českých Budějovicích několik měsíců shromažďoval prázdné obaly od potravin: láhví a čistících prostředků, krabic od mléka, a z nich vystavěl obrazce a nápisy na podlaze. Na výstavě *20 procent* vystavil svoji vlastní postel s jedním ze svých obrazů. Na výstavu v Malé Špálovce vyřezal z laťovky metr vysoká písmena a u vchodu se míhalo abstraktní video. Připomínám tyto výstavy proto, abych Šerýcha zbavil automatického spojení jeho práce s „geometrií“ a malbou.

Pokud bychom pátrali po formálním rysu, nebo vizuálním fundamentu, který by jmenované práce spojoval, nenajdeme jej. To je poměrně výjimečné, poněvadž jeden z typických rysů přinejmenším jedné silné linie českého umění je rozvíjet nadání a zkušenosti prostřednictvím dlouhodobé, intuitivně estetické kultivace formy. Mezi mladší generací se této místní tradici vymyká již větší množství autorů. Ovšem kořeny Šerýchova myšlení nejsou spojeny s opozicí subjektivní imaginace, kterou v šedesátých letech u nás přinesli umělci obhajující objektivní a metody myšlení i tvorby.

I když svými vnějšími mimikry jsou objektivismu šedesátých let nejbliže jeho velká plátna skládající se povětšinou z pruhů fádni kancelářské barevnosti. Jejich barevná ochablost v nás vyvolává první pochybnosti. Pokud bychom se zamýšleli nad jejich „kompozicí“ respektive způsobem v jakých vzdálenostech jsou od sebe pruhy vzdáleny, jakou mají šíři, směr, tvar, uspořádání, pak bychom se při srovnávání mnoha obrazů se ztráceli v chaosu a nakonec konstatovali absenci systému. Jeho malby jsou snad nejlépe pochopitelné prostřednictvím mnoha desítek fixových kreseb. Ty vznikaly pomocí pravítka a barevných fix, jsou to

pruhy, série mnoha a mnoha variant pruhů, fatálně pasivní kresby respektující formát papíru a možnosti práce s pravítkem.

Klíč k Šerýchovým pracím musíme hledat ani ne tak v nich samotných, jako spíše v tom, co jim předcházelo, a v celkovém sledu jeho prací, jež bychom měli vnímat jako playlist skladeb. Rozdíl mezi náhodností šedesátých let a principy náhodného výběru současné generace by mohlo dokumentovat slovo random. V kontextu šedesátých let souvisela náhodnost s principem objektivizace tvůrčího procesu, Cage mluví o dokonce „nelidskosti“ a obrácením mysli k principům porozumění (věda) či, prostého bytí přírody. Funkce random na cd přehrávači vystihuje volbu umělce dneška. Jde o „náhodnost“, ale uplatňovanou na již hotový kulturní materiál, jehož množina vypadá zdánlivě nekonečně, ale je vymezená jednak kulturně-politicko-geografickým rámcem, za druhé zájmy samotného umělce. Dnes je v centru pozornosti konstruovaná subjektivita definovaná prostřednictvím znaků, a „náhodnost“ v takové souvislosti zní jako příjemně nostalgický princip z minulosti, který ukotvuje lidskou imaginaci a zbavuje jí alespoň zdánlivé závratí z nestability a neexistence morálních pravidel.

Šerých z hlediska kulturního navazuje na tradice, které jsou českému umění cizí – jeho metody bychom odvozovali od Franka Stelly, Johna Armledera, Imiho Knoebela.

V kulturním prostoru se orientuje podle několika subjektivních zkušeností. Rád pije a jí. Má rád hezké věci. Má rád lásku a sex. Dělá rád svoji práci – žíví se grafickým designem. A to jsou činnosti o nichž přemýšlí, a z nichž leští do vysokého lesku fragmenty svého zájmu.

Jeho abstraktní obrazy pracují s podstatou počítačového matrixu, který nevnímají vědecky jako kombinaci dvou možností 0 a 1, ale jako jejich vizuální třešť jeví se jako kmitání pruhů na obrazovce.

Šerých žije a s uvolněností a bezstarostně chytá v proudech znaků obtékajícím jeho osobu i nás. Z jeho v podstatě subjektivních kritérií výběru dýchá jakási chladná emotivnost. Usoustavněná, objektivizovaná emotivnost. Design Saabu, maskulinní charakter stíhaček, nabitost prázdného obalu, obraz H zašikmeného v perspektivě grafického programu... to jsou znaky vypovídající o tom, jakým

činností autor přikládá význam a jejich smysl vysvětluje jen v konstelaci s dalšími znaky, nemají substantiální smysl o sobě, tak jako nápis *Black Sabbath* poprvé vystavený v Malé Špálovce není hotové dílo ale matrice, která se na každé další výstavě změnila ve jméno úplně jiné kapely nebo jiného hesla *Abba*.

Z instantního světa, který obklopuje jednotlivce i nás všechny konstruuje vlastní poznámkový aparát. Zdá, že s rozrustáním globalizace a unifikace se naše jedinečné světy slévají do jednoho širokého řečiště unifikovaných výrobků, značek, sloganů a myšlenek. Tato představa je ale jen optická. Je založena na nezpochybnitelných faktech globalizace, ale opomíjí podstatu zapojení předmětů do subjektivních řetězců spotřeby (bez počítače je nepředstavitelný ani globalista ani antiglobalista) a jejich kontextuální užití. To, co Šerých v řetězci svých prací konstruuje je subjektivní playlist, asambláž

TV: situace, jejich okolnosti, Participy.

Scházíme se v naší kanceláři nebo v kavárnách. Mluví se. Se stálým pocitem nedostatečnosti jazyka se mluví o dojmech. Při popisech projektu je jazyk najednou zcela ohebná a dobře sloužící stavebnice.

Jsme šikovní. Rádi hrajeme fotbal, v němž se rychlé dynamické práci těla spojuje teoretické myšlení s intuicí a okamžitou emocí. Fotbal je bez konce, vždy znovu začínající praktickou dekonstrukcí našich vlastních reflexů. Tato hra nás učí spoléhat se na intuici, jež je ozvěnou pravidelných tréninků. Uvolněnost úderu ne mimochodem, ale jako systematická bezcílnost. Jednání bez tlaků na efektivitu a výsledky. Usilujeme o vyvážení reflexů i myšlenek mimo šablony. To se stává naší šablonou.

Vědoucí a trénovaný jedinec nahrává naslepo.

Barvy laky¹²⁰

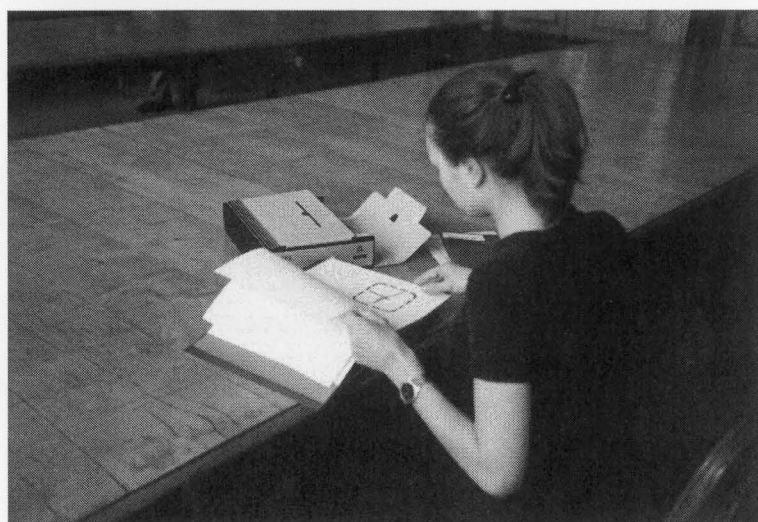
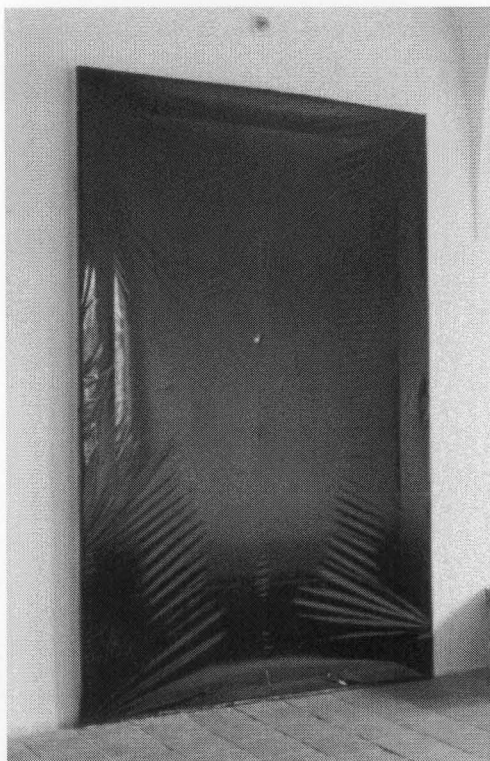
Barvy laky byly „...období, ve kterém jsem pracoval s fenoménem povrchových úprav, průhledností, reflexe - odrazu situace v obrazu a tématem okrajů obrazu. Zde jsem začal používat šablony, spreje, lakované povrchy a plastické fólie.“

Těmito slovy Tomáš Vaňek poměrně úzce vymezuje úhly svého zájmu o malbu a malovaný obraz. Jejich vizuální realizací se stala série obrazů *Barvy laky* (1997), jež Tomáš Vaňek předložil jako svoji diplomovou práci na pražské AVU.

Vaňkova série *Barvy laky* vycházela z živého zájmu o abstraktní malbu, která byla v druhé polovině 90. let stal v českém prostředí trendy. Širší platnost fenoménu malířské abstrakce u nás poprvé postihla výstava *česká abstrakce*¹²¹ ve Špálově

¹²⁰ Série obrazů *Barvy Laky* byla jeho diplomovou prací v ateliéru Vladimíra Kokolii, vystavena na výše jmenovaných školních výstavách a v Galerii U Bíleho jednorožce v Klatovech, 1998.

¹²¹ Česká abstrakce, Galerie V. Špály, 1996, kurátoři M.Dostál, M.Pokorný, vystavující J.Černický, J.David, S.Diviš, F.Dvořák, L.Knilli, J.Kovanda, R.Novák, M.Novotný, P.Pastrňák, P.Pavlík, P.Písařík, M.Polák-L.Jasanský, V.Stratil, V.Skrepl, M.Vaňková, I.Vosecký.



Tomáš Vaněk, Barvy Laky série obrazů, 1997-1998
Tomáš Vaněk, Partcip č. 15., knihovna UPM, Praha, 2001

galerii v Praze. V porovnání s pestrostí a šíří abstraktních projevů na této výstavě působily Vaňkovy instalace *Barev laků* v Moderní Galerii AVU nebo na Strahově zcela obyčejně a dá se říci, že jeho obrazy na sebe v tomto kontextu upozorňovaly svojí nenápadností. Obrazy jsou jaksi nevýrazné. Jakoby fungovaly na principu mimikry a přenášely na sebe barvu prostředí, v němž se nacházejí. Monochromatická vybledlost, světlounce béžová, zelená, lesklé a nevýrazné barvy laků. Volba barev je u TV intuitivně skromná a nevýrazná a obrazy reagují, až v souvislosti s konkrétním místem svého zavěšení, jež se v nich odráží a vpíjí se do nich, čehož si všimneme až při průzkumech zblízka. Neostré pocity z obrazů zesilují jejich názvy: *Lesk, Aspik, Zrcadlo, Záclona*.

TV v této sérii poprvé silně vyhraňuje vlastní postoje, mísící intuitivnost s konceptuálním přístupem. Pro jeho přístup se stává typické, že umění, tedy i malování chápe jako situaci.

Situace se v jeho představě jeví jako nestabilní systém vztahů a interakcí. Jednotlivě působící složky mohou v otevřených systémech získávat navrch. Vaňkovou první starostí je situaci (v případě *Barev laků* tedy výrobu a tvoření barevné plochy - obrazu) co nejdříve analyzovat. Děje se tak pomocí grafů. V grafických schématech, jež vznikají paralelně s malbami se pojmy proplétají s siločárami šipek symbolizujícími jejich vztahy a provázanost.

TV v *Barvách lacích* nehledá substance, nevyjadřuje se prostřednictvím metafor, a to ani prostřednictvím metafor abstraktních, jakou je například ornament. Nespolehá se ani na "vnitřní" moc pláten, jak by se mohlo zdát na první pohled. Staví malbu do vlastního schématu její současné situace. Malba je umělecká činnost, jejíž prostřednictvím umělec komunikuje na jedné straně s historií malířských inovací na straně druhé v reálném prostoru galerie s divákem. Klíčovým pojmem zřejmě je "povrchová úprava", to znamená, že *Tomáš Vaněk* chce redukovat funkci obrazu na nositele povrchové úpravy. Ta nemá funkci dekorativní, ani duchovní, ale odráží možnosti, které má malíř k dispozici ve zcela konkrétních podmínkách (materiál z *Barev a laků*) a snaží se dostat se nějakým

způsobem do optické komunikace s divákem: reflexe, odrazy. Reflexi je potřeba chápat ambivalentně jako zrcadlení i ve smyslu hluboké úvahy.

Šablony

První série obrazů Tomáše Vaňka vzniklých pomocí šablon, jež poprvé vystavil v Galerii u Bílého jednorožce v Klatovech se ještě vyznačovala jistou nepřesností plynoucí z rozporu mezi reflektivním uchopením situace a konečnou formou. Problém spočíval v komponování (i jeho negaci) - jakožto rutinním uměleckém přístupu při řešení vztahu šablona - plocha obrazu.

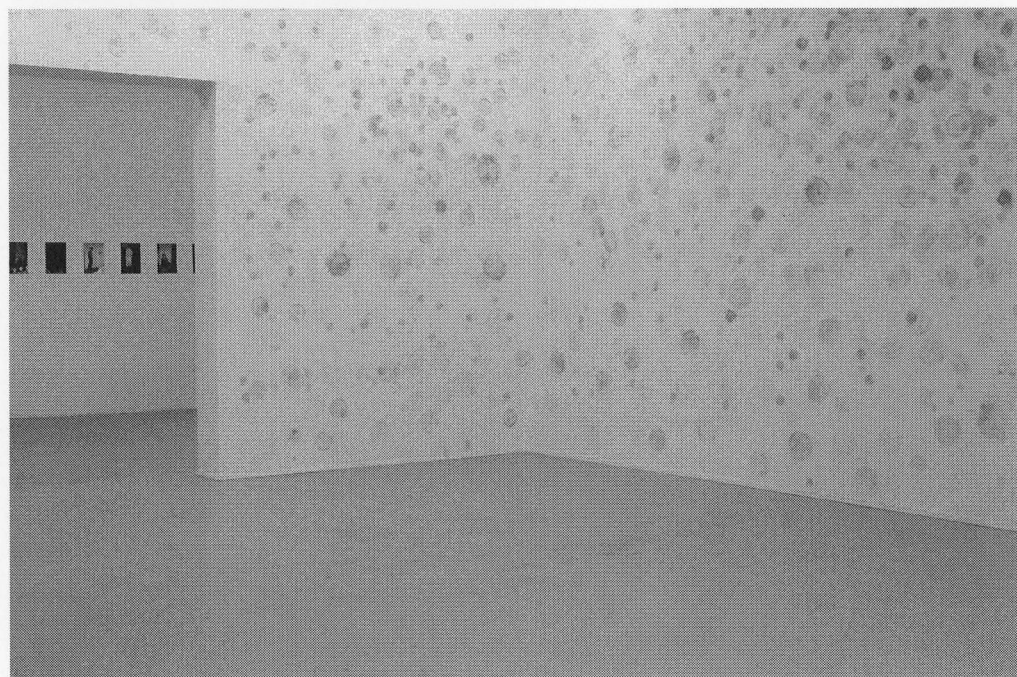
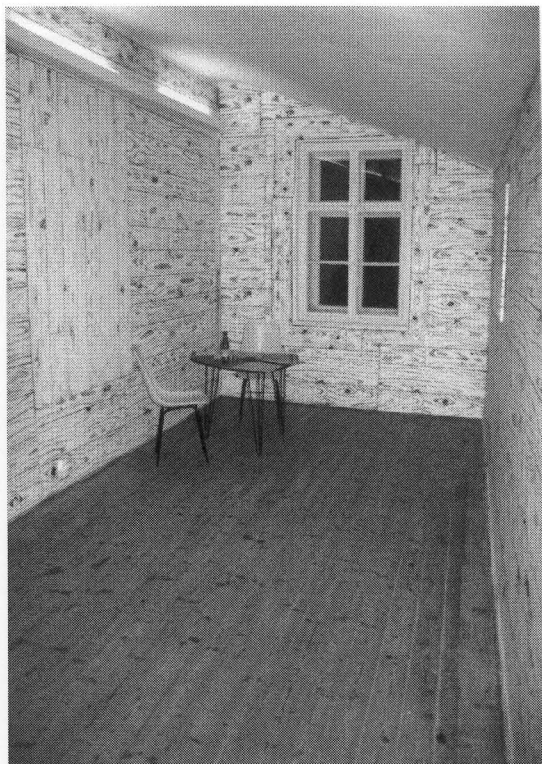
Při běžném použití šablon (průmysl, graffiti) je střík autenticky komponován přímo do žité situace (místo je často determinováno funkcí, v případě graffiti přístupností či mírou rizika pro graffitiřáka). V těchto podmínkách existuje střík v logické konstelaci k místu. Je jedinečná (místo) a zároveň v sobě obsahuje rozměr prakticky nekonečné opakovatelnosti.

Vaněk zprvu ve svých pracích hledal cestu aplikace šablon na igelity, koberce a další povrchy, jimiž chtěl znevýznamnit samotný podklad a integrovat tak šablony co nejpřirozeněji do prostředí.

Jako neadekvátnější se po prvních zkušenostech ukázalo řešení aplikovat šablony bez přechodu a podkladu na stěny galerie /i mimo galerii/, anebo překvapivě i akademické řešení aplikovat šablony na řádně natažené a našepsované plátno. Vaněk šel dále cestou kombinací těchto dvou cest.

Ke skutečné kombinaci nástřiku na zeď i plátno se poprvé dostal v *Participu* č. 6.: "Jednoduchá aplikace starších šablon používaných při sestavování obrazů (v r. 1998). Jejich nasprejování na okrajová místa vstupní haly-recepce. Zopakování stejných námětů nastříkáním na menší plátna vystavená o patro níže v galerii, jako "echo" horního prostoru."¹²². Oproti prvním prvním šablonovým obrazům, které

¹²²výstava MONOKINY, vstupní hala Cash Reformu a Galerie Druhá modrá, Brno, 1999.



Tomáš Vaněk, Partcip č.7., instalace, 1999-200
Tomáš Vaněk, Partcip č. 23., 2001

vznikaly shlukováním a komponováním šablon a měly výtvarnou kompozici anebo jakýsi příběh se Vaněk v *Participu* č.6. zřekl komponování - vyprávění. Jako podklad pro obrazy zvolil malé, bíle našepsované čtvercové formáty, do jejichž souřadnic se jen tak tak vešly znaky věcí, předmětů, událostí: televize, šipka, ruka s revolverem, prsa, fragment pažby, čtverce, linie trojúhelníků...

Vaňek od počátku chápal a používal šablonovitost jako kvalitu sémantickou - významovou, jako synonymum stereotypu anebo konvence. A stereotypně přistupoval i k výrobě obrazu, čímž se dostával do konfliktů s autorskou originalitou a potenciálem inovace malířské disciplíny. Disciplína malířství byla pro něj natolik vytěžená a přeplněná objevy, jejich vývojem a souvislostmi, že k jejímu zhodnocení zvolil šablony. Použil zde v podstatě přístup zažitý ve východních cvičeních, kdy určitý cvik - šablonu-větu-otázku-klišé opakujeme tak dlouho, až ji nahlédneme jako zbytečnou, jako informaci dovádějící nás ke stereotypu zažitým v nás samotných.

V komunikaci může být stereotyp použit jak pro produkci, tak pro čtení znaků.

Ve své vlastní fyzické praxi s cvičením tchai-ti,, sportovním rybářstvím, kopanou, hasičstvím ad. dospěl ke zkušenosti, že dlouhodobým opakováním totožných cviků dochází k nahlédnutí vlastních stereotypů. Podobný proces, wittgensteinovskou očistu v rovině základní zkušenosti se světem vizuality realizuje ve svých pracích.

Tento přístup vrhá na zdánlivě jednoduché obrazy poněkud nový smysl. Znakovost, mezery mezi označujícím a označovaným se tím náhle dostávají do centra pozornosti. V době zprostředkovanosti informací i vědomostí jsou důležitější rámce a vztahy, neboli situace, v nichž jsou hodnoty i informace zapojeny, než jejich konkrétní významy, jež jim různí aktéři arbitrerně připisují. Přeneseně řečeno šablony upozorňující na své vlastní rámce jsou podstatnější, spíš než zobrazení, která nabízejí.

V popisu *Participu* č.6. se setkáme s dalším tématem, jemuž se Vaněk bude věnovat v několika dalších partiích: zdvojování a proplétání "skutečně" nastříkané šablony s jejím obrazem (šablonou nastříkanou na obraz).

Pozadí

Tautologickou hru obrazu jako pozadí Tomáš Vaněk rozehrál výstavou *Nápad-Šablona-Posun-Střík* v Galerii na Bidýlku v Brně¹²³, kde provedl nástřík zdí galerie dřevěným obložením a na takto provedené pozadí pověsil dva obrazy dřevěného obložení, tak, aby obrazy byly neviditelné, protože jejich povrch přesně navazoval na prkna a dřevěná léta podkladu. Tady se dostáváme k tvorbě pozadí, jako typickému rysu Vaňkovy práce. Jeho šablony byly s úspěchem používány kurátory na skupinových výstavách (*Vzdálené podobnosti Něco více než kosmetika, Konfrontace*, ad.¹²⁴), čímž se Vaněk pozvolna dostal do role oblíbeného sparing partnera nahrávajícího svým kolegům. Vaňkovy *Participy* totiž nejenže integrují různorodé artefakty okolních vystavujících, ale především konkretizují jejich vztah ke komplexu funkcí konkrétního galerijního prostoru.

Dřevěné obložení je samo citátem estetizace a zútulňování obývacího prostoru upomínající na styl zbohatlických horských chat se saunami a džípem stojícím na příjezdové cestě. Ovšem Vaněk známý projekt zútulnění nereprodukuje v jeho fyzickém rozměru, aby s ním návštěvníka v galerii konfrontoval. Ani ho nekritizuje. Všimá si ho jako šablony.

Pracuje s ním v abstrahovaném řádu a vizuálně ho konvencionalizuje. Jak dokazují příklady ideálního soužití Vaňkových pozadí se spoluvystavujícími v galeriích navrací šabloně dřevěného obložení schopnosti reálného dřeva, v němž ve svých interiérech věří kutilové a někteří blahobytní mešťané. Potvrzuje se zde, že citace ve třetím řádu je skutečnější, než dřevěná palubka.

¹²³ *Nápad-Šablona-Posun-Střík*, 2000, Galerie Na Bidýlku, Brno. Na výstavu s pochopením a koncepční citlivostí zareagoval Jiří David, který vystavoval v na Bidýlku po Vaňkovi, když se rozhodl, že dřevěné obložení na místě nechá a svoje obrazy krajin zavěsí na něj.

¹²⁴ *Vzdálené podobnosti, něco víc než kosmetika*, 1999, SMSU NG v Praze, *Konfrontace*, 2000, České centrum Londýn, ad.

Kromě dřevěného obložení Vaněk na výstavě *Nápad-Šablona-Posun-Střík* umístil v rohu místnosti stůl se dvěma židlemi, na němž stála láhev Dobré vody, sklenička a několik školních sešitů.

Interakce

Příjemné zákoutí vytvořené pro pohodlné prohlížení jeho sešitů se sériemi šablon se odehrálo v konkrétním čase a místě. Vaňkovi se v *Participu č. 15.* povedlo najít jemný způsob, jak artist book nenásilně zapojit do souvislostí normálního života. V *Participu č. 15.* zrealizoval ve spolupráci s knihovnou Uměleckoprůmyslového muzea v Praze zpřístupnění svých autorských sešitů veřejnosti. K jejich propagaci použil originální výpůjční lístky knihovny, na něž dotiskl signatury, své jméno a název *Participu* a jež rozesílal i rozdával. Knihovna na tyto lístky umožňuje bezplatné prezenční zapůjčení jeho sešitů. Podobných projektů public artu, nebo socializace umění samozřejmě proběhla řada, v čem je Vaňkův přístup přínosný je jeho plynulá a naprosto nenásilná včleněnost do prostředí. Umění se často od sociálního prostoru spíše vyděluje, takže se samo staví do polohy dekorace anebo ozvláštnění, místo aby strukturami prorůstalo, rozvíjelo je anebo je z vlastních metapozic transformovalo.

Vaněk v sešitech a *Participu č. 15.* tematizoval jako problém čtení, linearitu textu a získávání informací prostřednictvím tištěných médií. Udělal to ovšem ne nějakým teoretickým poukazem zvenčí, ale integrálně v návaznosti na veřejnou knihovnu, čímž úspěšně narušil status sociální výjimečnosti vnímání "umění".

Poněkud ilustrativně dopadl pokus přenést problematiku tautologie šablonovistosti z galerie do běžného života *Particip č. 8.* K němu došlo na ostravském festivalu akčního umění Malamut¹²⁵, kde Vaněk provedl sérii nástřiků domovních zvonků vedle zvonků skutečných na exponovaná místa v centru města (mimo jiné vedle firmy Eurotel, Městské policie aj.).

Povedené bylo rozpočívání šablony - šipky, které Vaněk poskytl cestujícím tramvajové linky číslo 5 17 a 14 na mostě Elektrické dráhy v Praze Tróji, kde na 81

¹²⁵Malamut, festival akčního umění v Ostravě, 1999.

pilířích nastříkal rozfázovanou šipku. Nešlo jen o ilustrativní fenomén animace, téma šipky směřuje k ukazování a bezprostředně pro Vaňka souvisí s šablonovitostí vizuálních ko'dů. Šipka je prostým, jednoduchým a přitom stěžejním symbolem Vaňkova uvažování. Symbolizuje interaktivní vlivy mezi faktory určujícími každou "situaci".

Šipka je i hlouběji skrytou metaforickou výpovědí o existenčním pocitu celé generace. Václav Bělohradský tento pocit popsal jako jakousi blíže neidentifikovatelnou civilizační sílu, jež bez ohledu na představy jedinců, komunit i celé společnosti unáší v mohutném toku postindustriální společnost kamsi dále, ovšem nikdo netuší, zda se ví kam, kdo vlastně celé směřování řídí a kam vede.

Lada a Lada

Vaňkův *Particip* č. 18. sestával z rozebrání osobního auta (původně to měla být Lada, jako hranaté auto, tedy dokonalý archetyp stroje), no Vaněk později rozebral svoje vlastní auto - Škodu 120. Jak komplikované a de facto dokonale abstraktní soustrojí je automobil nám dešifrují mapy prvosoučástí, z nichž je automobil složen. Jejich funkce je pro laiky natolik hermetická, že v jednotlivostech i v celkové různorodosti tvoří vesmír. Tento vesmír funkcí bývá umně skryt pod bezešvým pláštěm stroje. Roland Barthes v *Mythologiích* mluví o "oblosti, která je vždy atributem perfektnosti, protože její opak přiznává operaci technické povahy a prosté lidské skladby..."¹²⁶.

Vaňkova studie dokumentuje posun v pohledu na civilizaci, k němuž dochází. Reklama soustředila veškeré své schopnosti na vybuzení potřeb, jež jsou uspokojovány především symbolickými esencemi výrobků s jejich pláštěm. Návrat k věcem samotným, který nám nabízí zviditelňuje uvažování o předpokladech jejich fungování. Obraz rozebraného automobilu v sobě nese vystřízlivění z představ o dokonalosti, samozřejmosti jeho výroby a fungování a nasvětluje procesy jeho projektování, hledání surovin a materiálů, celý řetězec nutných předpokladů a nezměrné lidské úsilí, jež sešlápnutí plynu - snadný pohyb pravé nohy předchází.

¹²⁶ Roland Barthes, *Mythologies*. 1957, s. 151.

Vaňkovy nástřiky elektroinstalací v místnostech, kde je funkční elektrické osvětlení, umělé simulace nefunkčních elektrických světel na výstavách Splená intimita a bj na vzestupu¹²⁷, nástřik tlačítek zvonku, televizních přístrojů s vypínači i samostatných vypínačů svědčí o jisté elektricko-vypínačové obsesi. Nemají být tautologií nebo hříčkou, ale jemnou reflexí. Ostatně je pozoruhodné jak přitažlivý je fenomén tlačítek, elektroinstalací a vypínačů i pro další podobně uvažující umělce (např. projekt Pierra Josepha s elektrickými zvonky, nebo instalace zásuvek Romana Ondáka). A jak tyto přístupy rezonují s vizí Flusserovou, který v kapitole Stiskávat své knihy Do universa technických obrazů¹²⁸ mimo jiné říká:

„Svět, který se rozpadl abstrakcí všech vodítek na bodové prvky musí být složen, aby se stal znovu prožívateľným a zpracovatelným. To je povolání tvůrců fikcí. Bodové prvky, které se mají složit, nejsou ani uchopitelné, ani viditelné, ani pochopitelné : nelze je získat ve skládajícím uchopení, nýbrž pomocí zařízení, která mohou sahat do hromad bodů. Tato zařízení se nazývají tlačítka. ...Tlačítka jsou všudypřítomná. Vypínače okamžitě osvětlí temné místnosti, motor auta naskočí, jakmile otočíme klíčkem, a stisknutí spouště kamery vyvolá okamžité sejmutí obrazu...A ten prostor v němž se nachází televizní aparát - ten je otevřen nesčetným zprávám a nelze jej vlastně nazvat „privátním“. Kromě toho jsou vysílací a přijímací aparáty vzájemně uzpůsobeny a fungují jako jednota. Zkrátka klávesy zrušily hranici mezi privátním a veřejným, smísily politický prostor s prostorem privátním a učinily všechny tradiční představy o „diskurzu“ neplatnými“.

Když jsem poprvé viděl "Ladovky", které z Tomáše Vaňka na veřejnosti udělali monotematického vítěze Ceny Chalupského, zdálo se mi, že jde o privátní hříčku související s jeho dětmi a návratem do dětství, jimiž rodiče se svými potomky procházejí při čtení před usnutím a při víkendových výletech (bezprostřední inspirací byla rodinná návštěva Ladova muzea v Hrusicích). Původně Vaněk domalovával tuší detaily do xeroxů kreseb v původní velikosti. Jejich

¹²⁷ Bj na vzestupu, 2000, Galerie Jelení, NCSU Praha. Splená Intimita, 2001, Galerie Jelení, NCSU Praha.

¹²⁸ Vilém Flusser, Do universa technických obrazů. OSVU Praha, 2001.

monumentalizací a přepisem do šablon, k nimž došlo na výstavě v Broumově¹²⁹ se z privátní, skoro až intimní reflexe vyklubal nový *Particip*.

Spočíval v tom, že na několika Ladových kresbách doplnil Vaněk výrazné pohlaví, přičemž většinu většinu kreseb pouze zvětšil, převedl do šablony, ale nechal v původní podobě. Sexuální morfologie - nabouchaný, vypouklý, vegetativně plný rukopis Josefa Lady, který je podle Vaňka v jeho kresbách latentně čitelný se tak naplno ozřejmil.

Tomáš Vaněk zde poprvé participuje na konkrétní autorské a umělecké situaci. Jak se ukázalo, vzhledem k Ladově notorické známosti v Čechách, jde o téma značně angažované. Nechci se zde zabývat kauzou Lada, i když jsem chtěl původně jejím průzkumem tento článek začít. Bylo by to zajímavé, ale poněkud se vzdalující psaní, poněvadž kauza samotná se týká spíše vzorců chování dědiců, novinářů, médií a přístupu Národní galerie v Praze, než samotného TV. Postoj Vaňka k celé kauze byl v podstatě pasivní a vyhýbavý, nesplnil roli "fastthinkera" nabízejícího instantní revoluce ve třech větách, ani zaníceného teoretického obhájce vlastní tvorby. Zajímavý byl jeden z jeho nápadů jak reagovat na uzavření své kóje ve Sbírce moderního a současného umění NG v Praze. Jeho myšlenkou bylo nechat vyrobit šablony nastříkané v NG strojově a domluvit se s některým vysokonákladovým periodikem, aby je distribuovalo.

Tomáš Vaněk nám nám svým Ladovským participem nabídl možnost dívat se na všechny Ladovy kresby pod tímto úhlem. Po odeznění mediální ladovské kauzy, která se přežene, a z níž zpravidla nic nezůstává, nám zůstane silné vizuálně-interpretáční schéma pohledu na národního umělce.

V souvislosti jeho prací měl ladovský particip poměrně ojedinělé postavení, ovšem to jak byl proveden z intencí jeho uvažování nijak nevybočuje.

Zdá se, že angažovanost se TV zalíbila, takže v jednom z následujících *Participů* parazituje na článku Zdeňka Berana, který v časopise *Ateliér* uveřejnil tendenční zprávu o situaci na AVU v Praze. TV tento článek celý přepsal, jen některá v něm se opakující slova nahradil svéráznými zkratkami. Nejde ani tak o humornou parodizaci, jako spíše o upozornění na šablonovitost a uzavřenost pisatele ve vlastní síti argumentů.

¹²⁹ Criss/Cross, 2001, Broumov.



Tomáš Vaněk, Particip č. 28, akce, 2002
Román Ondák, Sme, 2005

VňkŮv *Particip* č. 18, 2001 reagující na „problém grafitti“, kterému se v posledních letech dostalo pozornosti i v českých médiích. TV dlouhodobě řešil otázky svého vztahu ke grafitti, graffiřákům, zajímal se o pouliční šablony. Jeho *Particip* spočíval ve vybroušení tagů i jiných graffiřáckých znaků přenosnou bruskou. Na místě tak zůstává negativ. Do jisté míry obnovení originálního podkladu, které je nicméně na první pohled zřetelně odlišné od zamalovaného tagu. Zde se vrací zkušenosti, které TV sám načerpal za své sprejařské praxe v galeriích – jeho instalace byly akceptovány pořadateli, ale jejich podmínkou bylo „vedení do původní stavu“. Tato očištná, ale z hlediska vlastního umění destruuující činnost byla i námětem jedné ze společných Vaňkových akcí. Při ní TV pomáhal Ivanovi Voseckému zamalovat jeho šablony „Všechno je boží vůle“, protože byl broumovskou policií obžalován z vandalství a poškozování cizí věci.

Roman Ondák

„...tam nahoře je to samý, ale můj vnuk má dneska školu až do čtvrt na tři“ (1)

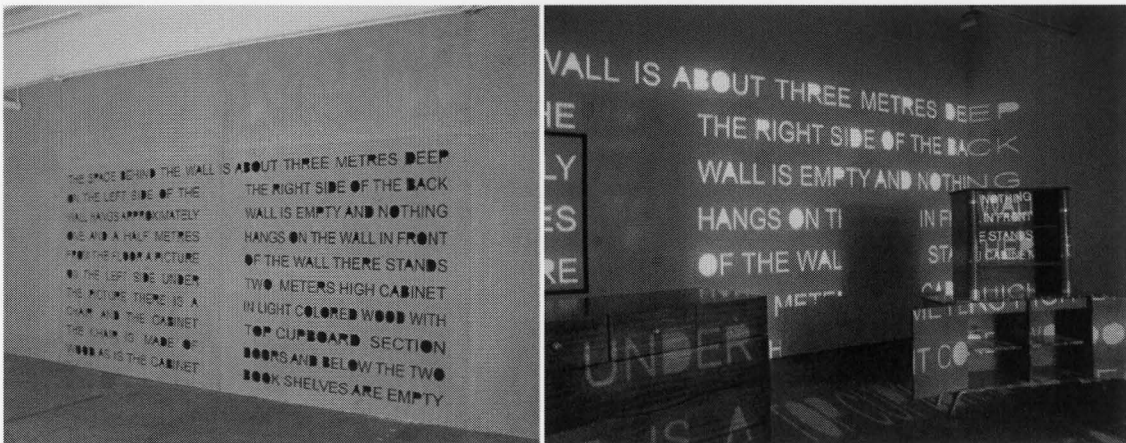
Pro práce Romana Ondáka v posledních letech, se mi jako ideální pozadí pro popis, poněvadž kontrastní, jeví fotografie. Aniž bychom se museli opírat o nějakou konkrétní analýzu „sociálně-dokumentární“ přístup operuje a přímo sugeruje pojmy autenticita, svědectví, spoluúčasti, skutečnost.

Přes syrovost, hrůzu, obdiv i působivost je „svědectví“ sociálního dokumentu –díky osudové distanci fotografa od snímané scény- ale především díky ztrátě kontroly nad kontexty prezentace těchto hodnot svědectvím bezmoci. Pasivity individua ve vztahu k reálnému dění, na nějž si ovšem teoreticky buduje zásadní osvojovací nárok.

Roman Ondák neztrácí intelektuální kontrolou nad prezentací a výsledky své práce. Nevyděluje se (tak jako v případě fotografie snímatel) od reality, ale integruje některé její segmenty. Nepodává svědectví, ale komunikuje, diskutuje, intervenuje do vzorců fungování komunit, médií, uměleckého provozu...

Konkretizujme. Vrátím se k několika Ondákovým pracím z poslední doby, které poněkud neočekávaně spojuje pěstění metody skoro-vědecké, vlastní první vlně konceptuálních přístupů sedmdesátých let ale třeba také novému románu v této době, zvláště v případě Perecově: pozorování. Pozorování není ovšem tématizováno jako metoda o sobě, je složkou strategie, jež nám nezbyvá (přes vícevrstevnatost tohoto termínu) nazvat jako konceptuální.

Ondákova intervence na výstavě *Ausgetraamt...* ve Vídeňské Secession spočívala v zaparkování sedmi aut Škoda československé výroby na dobu trvání výstavy tři měsíců na parkovišti za vídeňskou Secesí. Škodovky na sobě nesly slovenské poznávací značky a symboly SK na zadním skle. Tento výsadek přímo do centra Vídně, kde je tak zatěžko utrhout volně místo, a pokud se nám to poštěstí, musíme za každou hodinu platit pozorného pozorovatele podráždí. Romanova intervence je založena na zjevně srozumitelném postřehu (pochopitelném i



Roman Ondák, Spirit & Opportunity, instalace, 2004
 Jano Mančuška, Prostor za zdí, instalace, 2004

neřidičům), že v centrech metropolí je ztížená možnost parkování a že zde tedy něco nehraje. Podivná invaze slovenských aut nezavádí ani na vteřinu uvažování kolemjdoucích do oblasti „umění“. Tato intervence je funkční v kontextu transformačního westernu: nákupní nájezdy „necivilizovaných“ baťůžkářů s taškami plnými svačin, gastarbeiterů z východu, cesty za levným alkoholem a pouťovou prostitucí západňáků na východ. Je ale také relevantní v souřadnicích kulturně-politických sofistek o soužití, emigraci, rozvoji bilaterálních vztahů sousedních zemí. Jako černé mraky na obzoru se mi vybavují diskuse, které jsme vedli s mým kamarádem o budoucnosti, o tom, co se stane, až všichni ti nuzně žijící lidé východu, především z bývalého Sovětského svazu, Číny a dalších zemí, ti, kteří už nemají co ztratit se zvednou. A jako masa, archaicky, jako nomádi seberou své majetky a vydají se na západ, kde budou nekompromisně požadovat, abychom je nenechali zemřít hladem, poskytl jim životní prostor, protože právo na život je univerzálně uznaná hodnota.

Odlišná v tíze i bodech dopadu je Ondákova práce na výstavě ve Špálově galerii v Praze z dubna tohoto roku, jejíž pointu celkem přesně vystihuje citát hlídače galerie pana Šavrdu (1). Špálova galerie má dvě patra – přízemí a první podlaží, přičemž hlídač, prodejce lístků a katalogů v jedné osobě pan Šavrda, sedí v přízemí. Ondák zkopíroval prostor, v němž sedí pan Šavrda v prvním patře, kam ho taky fyzicky přestěhoval a na jeho místo do přízemí po řadě jednání s rodinou, kurátory a galeristou „posadil“ jeho vnuka. Otevírací hodiny galerie byly posunuty, poněvadž mladý Honza kterému je třináct, ještě chodí do školy.

Projekce jednoho prostoru do druhého, zdvojení a generační posun jsou pochopitelné dvěma způsoby. Na jednu stranu je možno rozdíl mezi dědou a jeho vnukem nevnímat, opomenout ho a chápat je jako jedno, ve své podstatě jako časovou křivku jedné identity.

Na druhou stranu můžeme číst tuto situaci aditivně, jako vzestupnou, tedy generační konfrontaci. Chybí zde jeden stupeň – přímý potomek pana Šavrdu, což dráždí naši představivost. Proč chybí? Co se stalo, co to znamená? A vybízí nás sledování pokračování, k představě, jak by mohl vypadat hlídač v nižším ještě nižším patrech, anebo jak budou vypadat vyšší patra v minulosti.

Dalším projektem, který na této výstavě v jinak prázdném prostoru prvního podlaží realizoval měl spíše charakter „akce“. Ondák našel v sousedství bydlící maminku s malým synem, s nímž se domluvil, že se bude do prostoru galerie podle možnosti každý den vracet a učit tam svého syna chodit.

Roman Ondák v této práci nabízí návštěvníkům svoje vlastní vypracované pozorovatelské místo, nabízí jim metodu pohledu. Nabízí modus studia reality v pohybu.

Proces učení se chození fundamentálně strukturuje náš vztah ke světu, tak jako proces osvojení si řeči. Není nic proměnlivějšího, než stav malého děčka získávajícího s dalším krokem další zkušenost, jež v součtu mění jeho schopnost pohybu. Chození máme vžitě a považujeme je za natolik samozřejmé, že jsme-li účastni obtížím, jež provázejí jeho učení zjevuje se nám, nakolik je tato praxe samozřejmá v souvislostech našeho života, jež nemají se samotným chozením nic společného. Jsme chozeni, aniž o tom přemýšlíme a jen jako chodící bytosti jsme účastni v našem světě.

Právě tyto tři intervence dobře vystihují široké rozpětí Ondákova zájmu o skutečnost, v jejich rozpadající se nejednoznačnosti se rýsuje úloha pečlivého, zaujatého, až drobnokresebného pozorování struktur in-situ, zkoumání možností nového nastavení vztahů, jiného jednání, jež nabízejí.

Velice konkrétní možnosti

Práce Jana Mančušky jsou asi od poloviny roku 2004 silně osobní. Ne ve smyslu nějaké jeho subjektivní zpovědi, ale ve způsobu jakým jedná s publikem – obrací se k publiku jako k individuům, jednotlivcům.

Je zajímavé, že bychom pro jeho práce těžko asociovali jiné adjektivum než individuální. Nejsou totiž ani bezprostředně nějak angažované - politické, feministické, anti-kolonialistické, dokumentární, ani související s nějakým pointovaným společensko-vědným problémem. Obracejí se k základu individua v univerzálním smyslu. Neanalyzují to, v jakých rámcích je individuum zakotveno, ale předpokládají vrstvu zakotvenou v běžném životě osoby – individua, která je univerzální.

To, co se děje, čím jsme žiti i co sami žijeme předkládají práce Jana Mančušky v možnostech. V souvislostech české kultury by bylo možno demonstrovat dva rozdílné pohledy na to zda individuum žije nebo je žito. Kundera ve svých tezích o umění románu mluví o „Monstru historie“ o Kafkovi, Brochovi, Haškovi a o stavu kdy individuum ve dvacátém století ztratilo možnost určovat vlastní osud a stává se obětí „Monstra historie“, jež mu vytváří nepřekonatelné meze jeho možností. Naproti tomu český filozof Jan Patočka formuloval představu života individua jako projektu v němž se individuum formuje rozeznáváním a reakcí na výzvy, jež mu život klade. Rozpoznání a naplnění těchto výzev je autentickým žitím i zároveň naplněním představy o vlastním já.

Celá řada filmů i literárních narácí je fascinována momentem možnosti - co by se stalo, kdybych reagoval v jednu chvíli jinak, než jsem reagoval, život by se pak zjevně ubíral jinak. Okamžik potenciality se díky matematice a fyzice okamžitě převrhává do fraktálního chaosu, teorie butterfly effect ilustrativně ukazují, že mávnutí motýlích křídel v Japonsku může způsobit pobřežní bouři v Karibiku.

O statistické parametry potenciality nám nejde, protože jsou neosobní. „Pouze nejsem-li stále a výhradně v činnosti, ale jsem-li ponechán nějaké možnosti a potencialitě, pouze pokud v mých prožitcích a záměrech jde pokaždé o samo žití a chápání, pokud je tam, totiž v tomto smyslu, myšlení – pouze tehdy se forma

života může stát ve své vlastní faktičnosti a věcnosti životaformou¹³⁰, v níž není možné izolovat nikdy nic jako holý život.“ říká Agamben v textu Životaforma. Ve svém textu Agamben formuluje žití, jeho slovy životaformu jako projekt v němž každý jednotlivý akt, činnost, rozhodnutí jsou vnímány jako potencialita – něco nezávazného. Samozřejmě, že je zde nečíslně pravidel, vžitých kódů, tradice a genetická předurčení, ale Agambenův pohled je osvobozující právě v tom, že je možné vnímat je jako možnosti, nezávazně.

Mančuškovy práce ukazují, že potencialita se realizuje v konkrétnosti. Pracuje s příběhy, jež se skutečně staly. Rozvíjí je narativně a poeticky v souřadnicích jednotlivých životů. Jen konkrétní událost má svoje možnosti v souřadnicích jednotlivého života. Lidské vnímání i paměť jsou selektivní a pro dojmy, nebo vzpomínky je příznačné právě to, že si člověk často všimá něčeho vedle, za, po, nebo před „událostí“, o níž ve skutečnosti šlo, na níž se někdo ptá, nebo o níž je řeč. Právě film, jak se zdá, přestože je to časové a tedy lineární medium má možnosti díky přitažlivosti vizuální i příběhové narace nejpřirozeněji předvádět žité možnosti. Je zajímavé, že Janovy práce, které by se daly formálně popsat jako instalace textů v konkrétních trojrozměrných prostorech se často kina dotýkají nejen v metodě ale bezprostředně, svým narativním obsahem. Práce „*To the cinema*“ a „*First minute of the rest of a movie*“ se odehrávají v promítacím sále. Otázkou je, nakolik by jeho textové instalace mohly být vnímány nebo mohly sloužit jako filmový scénář.

¹³⁰ „forma-di-vita”

STRUKTURY INTERPRETACE

STRUKTURY INTERPRETACE

Náhoda v konzervě

Problematika náhody v české poezii, vizuálním umění a hudbě šedesátých let.

„*Náhoda v konzervě*„, Marcel Duchamp, 1914.

V knize *Hráči z Titanu* (1963) nastiňuje kultovní autor sci-fi žánru Philip K. Dick jeden zajímavý problém, který se zhruba v téže době dostává do centra pozornosti jedné z částí uměleckého světa. V příběhu odehrávajícím se v budoucnosti je lidstvo fragmentalizováno zásadním způsobem na Vlastníky, kteří po vzoru feudálů jako jediní vlastní pozemky a na základě toho mají právo hrát Hru. Zbytek světa žije vyloučen za hradbou Hry, uvnitř níž se odehrávají centrální společenské i soukromé sváry: vášně, napětí, mocenské a finanční přesuny. Smysl světa se koncentroval do Hry a v ní vládne jako jediný zákon významu a distribuce smyslu života náhoda, kterou se hráči snaží svými strategiemi alespoň na chvíli polapit. Prostřednictvím svého hlavního hrdiny Petea Gardena má lidstvo sehrát rozhodující partii o svůj osud s hráči z Titanu - vývojově poněkud nadřazenější rasou vládoucí telepatickými i psionickými schopnostmi. Blíží klíčový okamžik, kdy pozemšťané zasednou na protilehlou stranu hracího stolu proti Titáncům, napětí v herním týmu vzrůstá a hlavnímu hrdinovi vyplouvá z úst otázka „Ale jak budete bluffovat, když hrajete proti telepatům ?“. Na okamžik jsem se při čtení zastavil /jsme v roce 2006/, a napadlo mě, že snad jediným způsobem, jak je možné hrát proti telepatům je navenek hrát jako jindy, ale při samotné hře se nepodívat ani na jedinou kartu a nechat hru běžet, nechat se hrát „přírodou„... náhodou... Jedinou možností jak vyhrát v této situaci je zapomenout a odmítnout všechny známé herní a kombinační strategie a tím svůj osud, s celou váhou a významem svěřit náhodě. -

Náhoda a umění nejsou a asi nikdy nebyly zcela vzdálené jevy ale můžeme tvrdit, že od období prvních útoků na modernistické kánony se s uměním náhody nebo náhodným uměním setkáváme se stále častěji. Tyto průzkumy jsou prováděny se zvyšující se šíří i intenzitou. Chtěl bych poněkud ohledat fenomén náhody v umění a v první fázi především shromáždit český materiál z různých oborů.

Jak již bylo zmíněno, náhodnost není možné chápat osamoceně jako izolovaný fenomén, anebo umělecké hnutí či tendenci. Kromě Cage zde nebyl ani ve světovém umění žádný zjevný mluvčí, ale co je především charakteristické nevznikla skupina děl a koncepcí umění pracujících s náhodou, které by bylo možné nějak stylově anebo formalisticky odlišit

Náhodné umění - historické vymezení

„Náhodné umění,“ nikdy neexistovalo jako skupinový program, jako umělecké hnutí či tendence - ve vizuálním umění může toto rozpětí na jedné straně reprezentovat pozice Daniela Spoerriho, Fluxus umělce, Nového realisty, spolautora jednoho ze významných manifestů „La topologie anecdotique de l'hasard“, na straně druhé například Francois Morellet, jenž bude vždy řazen do souvislostí konkrétního umění. Jde o strukturální problém, který se navíc paralelně vynořil v řadě navzájem izolovaných uměleckých disciplín: v hudbě, literatuře, vizuálním umění. Pro dvacáté století byla v tomto směru průkopnická ranná činnost Duchampova¹³¹ na níž navázal v padesátých letech svými aktivitami nejvýznamnější teoretik i představitel hudební aleatoriky John Cage.

Duchampova virtuální díla z krabiček:

„Náhoda v konzervě.

Myšlenka výroby:

Jestliže jeden metr dlouhý kus provázku v horizontální poloze spadne na vodorovný povrch z výšky jednoho metru, zdeformuje se přitom podle vlastní povahy a dá novou jednotku délky.

Obraz nebo socha

¹³¹ Té se ve Spojených státech dostalo hlubší historicky fundované pozornosti až v polovině šedesátých let - Duchamp měl svoji první velkou retrospektivu ve věku sedmdesáti šesti (1963) a to v californské Pasadeně. Chronologicky tedy Duchamp přichází v širší známost až po Cageových skladbách a textech (např. skladba *Music of Changes* je z roku 1951, text *Indeterminacy* z roku 1958.

Plochá skleněná nádobka - nesoucí na sobě všechny druhy barevných kapalin, kousků dřeva, kovu, chemických reakcí. Zamíchat nádobkou a sledovat z druhé strany skla.

Použít topení a papír (nebo něco jiného) rozhýbávaný stoupajícím teplem.

Fotografie. 3 představení (v originále performances) - pravděpodobně s rámem jako pozadím lépe zviditelňujícím pohyby a deformace.

Možná použít pro cákání.,¹³²

Smysl jaký mělo užití náhody (historie hledání názvu pomocí tahání písmen z klobouku) v Dadaistickém hnutí je spíše epický. Náhoda sloužila v duchu intenzivní individualistické antiúmělecké vzpoury jako jeden z plivanců zamířených na tradiční význam uměleckého díla, na jeho estetické složky, smyslovou kontemplaci apod. Tzarovy náhodné operace měly útočný podtext, napadaly tradiční smysl a obsah uměleckého díla a byly vnímané jako rozkladná strategie (tedy něco vyčerpané v co nedoufáme).

Je zajímavé, že paradigma objevu náhody pro moderní umění, v němž prvenství pravděpodobně skutečně patří Dadaismu plně odpovídá paradigmátům vědeckých objevů, jak je popisuje ve své slavné knize¹³³ T.S.Kuhn. Jak Kuhn prokazuje na objevu kyslíku není důležitý jen samotný fakt objevu, ale co z objevu dělá událost ve vědeckém slova smyslu je „nejen to, že bylo něco objeveno, ale co to je,¹³⁴. Nezbytnou součástí objevu musí být ustavení pojmu a především pozměnění dosavadní paradigmatické teorie. V souvislosti s přizpůsobováním se novým faktům „se i hodnota připisovaná nějakému novému jevu, a tím i objevu tohoto jevu mění v závislosti na hodnocení rozsahu, v něm tento jev překročil paradigmatem určené a očekávané výsledky„. Tzara využil náhodu jako jeden z tvůrčích principů, ovšem jako útočnou antitezi tradice, ne jako novou paradigmatickou teorii.

Hypotézy - příčiny

¹³² Marcel Duchamp, z krabičky číslo 237/300, 1911-1915, Éditions Rrose Sélavy 18, rue de la Paix, Paris, in.:M.Duchamp, Duchamp du signe Ecrits, 1975, Flammarion Paris.

¹³³ T. Kuhn, Struktura vědeckých revolucí, Praha 1997.

¹³⁴ Tamtéž.

itself is an ideal situation, not a real one. The mind may be used either to ignore ambient sounds, pitches other than the eighty-eight, durations which are not counted, timbers which are unmusical or distasteful, and in general to control and understand an available experience. Or the mind may give up its desire to improve on creation and function as a faithful receiver of experience. I have not yet told any stories and yet when I give a talk I generally do. The subject certainly suggests my telling something

32 / SILENCE

irrelevant

but my inclination is to tell something apt. That reminds me: Several years ago I was present at a lecture given by Dr. Daisetz Teitaro Suzuki. He spoke quietly when he spoke. Sometimes, as I was telling a friend yesterday evening, an airplane

would pass overhead. The lecture was at Columbia University and the campus is directly in line with the departure from La Guardia of planes bound for the west. When the weather was good, the windows were open: a plane passing above drowned out Dr. Daisetz Teitaro Suzuki. Nevertheless, he never raised his voice, never paused, and never informed his listeners of what they missed of the lecture, and no one ever asked him what he had said while the airplanes passed above. Any-

way, he was explaining one day the meaning of a Chinese character—Yu. I believe it was—spending the whole time explaining it and yet its meaning as close as he could get to it in English was “unexplainable.” Finally he laughed and then said, “Isn’t it strange that having come all the way from Japan I spend my time explaining to you that which is not to be explained?” (That was not the story I was going to tell when I first thought I would tell one, but it reminds me of another.

Years ago when I was studying with Arnold Schoenberg someone asked him to explain his technique of twelve-tone composition. His reply was immediate: “That is none of your business.” (Now I remember the story I was going to tell when I first got the idea to tell one. I hope I can tell it well. Several men, three as a matter of fact, were out walking one day, and as they were walking along and talking one of them noticed another man standing on a hill ahead of them. He turned to his friends and said, “Why do you think that man is standing up there on

that hill?” One said, “He must be up there because it’s cooler there and he’s enjoying the breeze.” He turned to another and repeated his question. “Why do you think that man’s standing up there on that hill?” The second said, “Since the hill is elevated above the rest of the land, he must be up there in order to see something in the distance.” And the third said, “He must have lost his friend and that is why he is standing there alone on that hill.” After some time walking along, the men came up the hill and the one who had been standing there was still there: standing there.

They asked him to say which one was right concerning his reason for standing where he was standing. (What reasons do you have for my standing here?” he asked. “We have three,” they answered. “First, you are standing up here because it’s cooler here and you are enjoying the breeze. Second, since the hill is elevated above the rest of the land, you are up here in order to

see something in the distance. Third, you have lost your friend and that is why you are standing here alone on this hill. We have walked this way, we never meant to climb this hill, now we want an

COMPOSITION AS PROCESS / 33

Náhoda je umělci dvacátého století využívána jako ideální prostředek projekce neosobnosti do základů uměleckého díla. Jako čirá desubjektivizace umění.

Ozývá se v umění ohlas Husserlem pojmenované krize evropského člověka¹³⁵, kterou Kundera ztotožňuje s „paradoxes terminaux“,¹³⁶ moderní doby a říká o ní: „V románech Kafky, Haška, Musila, Brocha příšera přichází z vnějšku a její jméno je historie: už se nepodobá té historii dobrodruhů, je neosobní, neovladatelná, nevypočitatelná, neodhadnutelná - a nikdo jí neunikne.“

Se sílícím využíváním principů náhodnosti atrofuje a ustupuje osoba tvůrce a naopak umění samo, jakoby se na základě náhle se objevivší transparence a objektivizace zákonů vlastního fungování sblížovalo a mnohdy až k nerozeznání rozpouštělo ve jsoucnu. Na jedné straně v přírodě, jako v případě Kleinovy experimentální *Cosmogonie* (1960) vzniklé upevněním modrého monochromu na střeche auta, kde vystaveny přírodním dějům vznikaly ideální „otisky“, na straně druhé v čisté transparenici zákonitostí světa techniky /jako byla třeba Cageova skladba *Imaginary Landcape no.4.* (1951) nebo Sýkorovy *Linie* definované sledem náhodných čísel. Určitým přechodem mezi těmito dvěma extrémy je náhoda intuitivní, techniky surrealistů (*cadavre exquis*, Pollockova akční malba apod.), u nichž bychom museli velice citlivě rozplétat vědomé, nevědomé, archetypální ad. pohnutky od těch neosobně náhodných.

Dalším možným vysvětlením náhlé afinity umění a náhodnosti je prostá vůle definovat umění jako hru.

Další z mocných pohnutek této paradoxní spojení umění a náhody je význam náhody přiznaný náhodnosti exaktními vědami. A funkci, kterou hrála náhoda při největších vědeckých objevech. Jde do jisté míry o narativní figuru. Nemusíme zde myslet jen na apokryfní historku o newtonovském jablku, kterou myslitele přivedlo na objev zemské přitažlivosti: „...objev paprsků X, je klasickým případem typu náhodného objevu, který se vyskytuje častěji, než jak bychom se na základě

¹³⁵ V interpretaci ustálenou výtvarnou podobou této krize je existenciální okruh: art brut, tašizmus, u nás identifikovaný s „jiným“, informálním uměním

¹³⁶ viz Kundera in: M.Kundeara, *L'art du roman*, Paris str. 22 a dále.

standardně neosobních vědeckých hlášení mohli snadno domnívat. Příběh tohoto objevu se otevírá jednoho dne, kdy fyzik Roentgen přerušil svůj normální výzkum katodových paprsků, protože zaznamenal, že platinokyanidové stínítko, umístěné v jisté vzdálenosti od jeho přístroje stíněného krytem, po dobu provozu světélkovalo....¹³⁷

Geneze pojmu náhody

Jak ukazuje zkoumání historie pojmu náhody ve filosofických souvislostech má náhoda v různých systémech různé významy. Je zde především více rovin, v nichž bychom mohli sledovat symbolický význam náhodnosti, od prosté kauzality po metafyzické tázání po prvotní příčině a predestinaci. Budeme se držet kontextuálního sledování tohoto pojmu, ovšem nejprve provedme odbočku k pokusu normativně náhodu vymezit¹³⁸.

Sémantický původ slova náhoda patrně vychází z indoevropských jazykových kořenů: contingens, casí, casus, fortuito (latina), tyché (řečtina)¹³⁹.

Ve filosofii řecké se náhodnost (řecká týché, římská Fortuna) vyskytuje pouze jako síla vystupující s lidským osudem, jako vnější, nevysvětlitelná pohnutka (osud ovšem závisí i na dalších mocnostech). Je to „událost, kterou člověk úmyslně

¹³⁷ v kapitole Anomálie a vznik vědeckých objevů in.:T. Kuhn, Struktura vědeckých revolucí, Praha 1997, str. 67.

¹³⁸ Zde nám je pomocníkem publikace Jaroslava Bartoše, Kategorie nahodilého v dějinách filosofického myšlení. Praha, 1965. S ohledem na stavbu a strukturování filosofických systémů může jít o ontologickou (prvotní příčina, božská příčina), morální (svoboda, možnost) nebo čistě popisnou (kauzalita) symbolickou formu. Např. řecká týché (římská Fortuna) nabývá smyslu pouze v souvislosti s lidským životem, osudem tzn. „jako událost, kterou člověk úmyslně nevyvolal, která se ho však dotkla, zasáhla do jeho života,“. Řecká filosofie neznala pojem nahodilého jako protiklad kauzálního.

Nahodilé jako protiklad teleologického (např. u Platóna nebo Spinozy).

¹³⁹ Pojmy hazard i chance známé dnes z angloamarické a francouzské literatury se objevují až ve středověku a byly převzaty z arabštiny spolu s pravidly her v kostky

nevyvolal, která se ho však dotkla, zasáhla do jeho života,¹⁴⁰. Náhoda je vyšší princip, prodloužená ruka božských záměrů anebo rozmarů. S postupem času dochází k explozi tohoto pojmu do různých rovin filosofického uvažování, nachází svůj koherentní význam v metafyzice, ontologii, morálním diskurzu (svoboda, možnost) nebo jak čistě mechanický pojem (kauzalita).

Podstatné je, že si stále podržuje vnitřní integritu - specifickou schopnost destabilizovat a vnášet nepředvídatelné do systému. Náhoda vstupuje do příběhů, systémů a staveb jako Pandořina skříňka. Jako princip, který je nějakým způsobem nazván, tedy intelektuálně uchopen a ohraničen, ale který tam přináší něco od základu cizího zákonům a pravidlům, na nichž tyto systémy vyrůstají - Pousserova opera *Váš Faust*, kde o pokračování skladby rozhodují posluchači, Radokův *Kinoautomat*, tzv. maze story¹⁴¹. Element náhodnosti je předem ohraničen a spoután pravidly hry, existuje v jejich rámci, meze nepředvídatelnosti v dopsaných příbězích jsou pevně stanoveny¹⁴² a jsou nepřekročitelné.

Náhoda je tedy v tomto případě podtřídou pravidel konstrukce. Má svá vlastní pravidla (tedy jejich absenci), jako vyznávaná a uctívaná subverze, to je základní vlastnost náhody v řádu intelektu.¹⁴³

Historické předpoklady náhodného umění

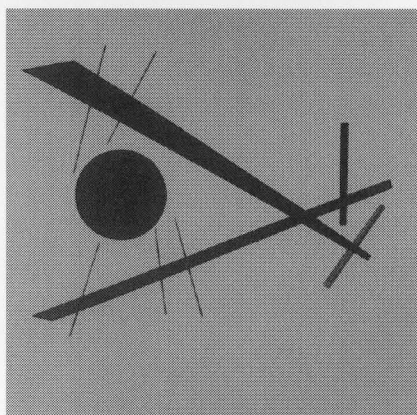
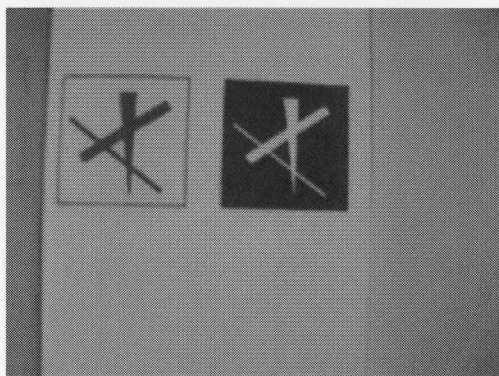
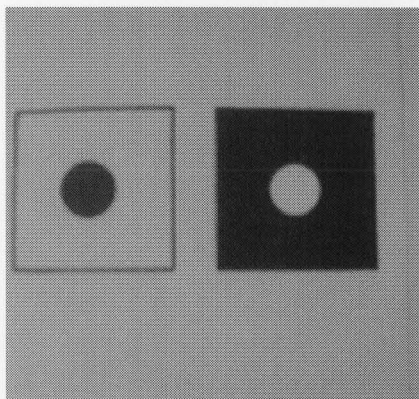
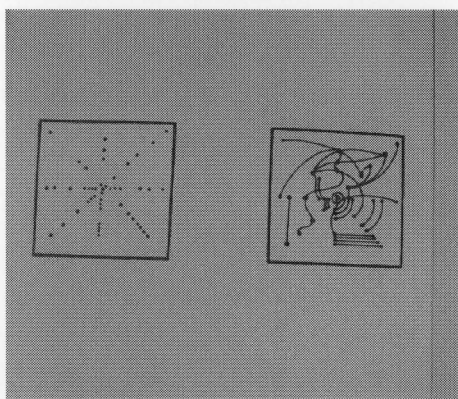
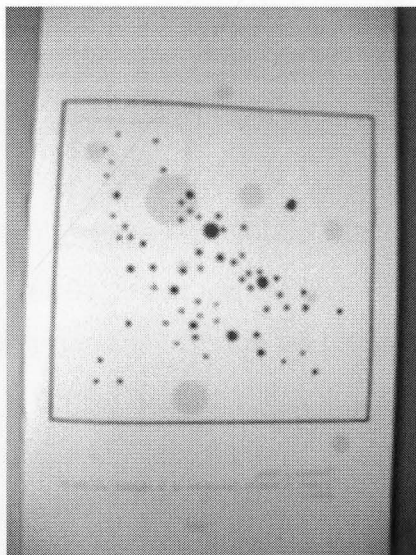
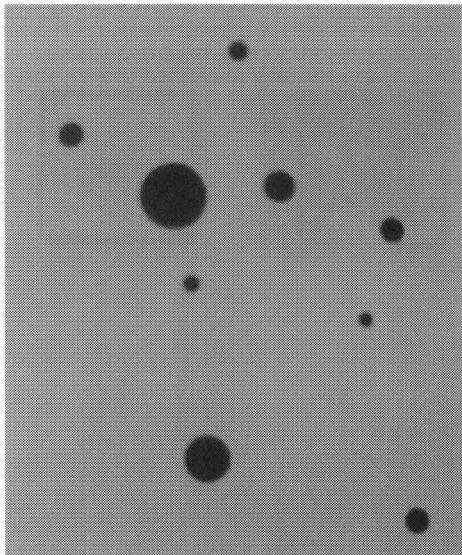
Ve spisech jako byl Kleeuv *Pedagogický skicář /1925/*, nebo Kandinského *Bod, linie, plocha* byl stanoven orientační slovník a mluvnice abstraktního umění. Je pozoruhodné jak rychle a nakolik i z dnešního pohledu vyčerpávající bylo

¹⁴⁰ Jaroslav Bartoš, *Kategorie nahodilého v dějinách filosofického myšlení*. Praha, 1965, str. 21.

¹⁴¹ Knihy, v nichž uprostřed příběhu vznikají křížovatky a čtenář si může vybrat šťastné, dobružné, tragické ad. pokračování

¹⁴² Borgesovskou neúnávnost by vyžadovalo zkoumání role náhody v nenapsaných a přesto jednou existujících příbězích. Je vůbec s podivem kolik pozornosti se věnuje všem knihám, uměleckým dílům a opusům, které byly udělány. Nikdo nenapsal paralelní historii existujících ale doposud nerealizovaných, „fiktivních“, děl.

¹⁴³ Náhoda má vůbec překvapivě blízko k intelektu a racionalitě.



Vasilij Kandinskij, Bod, Linie, Plocha, doprovodné kresby z knihy, 1926

rozměření a teoretické vytyčení a ohledání nového terénu, který se objevil po „vynálezu“ vizuálního abstraktního jazyka.

Kromě puristické analýzy nového pole možností bylo úsilí avantgardy z Bauhausu zaměřeno na přesné naplnění teoreticky formulovaných cílů¹⁴⁴, stanovovaných vůdčími praktiky v jednotlivých oborech. Avantgarda uváděla vnitřní jazyk svého média do externích funkčních, sociálních, etických ad. souvislostí, čímž vytvořila široké pole ideových referencí, které však mělo jeden společný -humanistický- úběžník.

Klee v kapitole *Krédo tvůrce* (bod VII) říká: „Umění je odrazem tvoření. Je symbol, tak jako je pozemský svět symbolem kosmu.

Uvolnění elementů formy, jejich klasifikace do skupin a podskupin, rozmístění tohoto pořádku a rekonstrukce totality ze všech stran zároveň, plastická polyfonie, získání odpovědi na otázku rovnováhou pohybu: přestože to jsou vysoce důležité otázky vědy o formách, není to ještě umění ve vyšším smyslu. V nejvyšším smyslu poslední mystérium umění spočívá nad našimi nejdětalnějšími znalostmi; a na této úrovni světla intelektu smutně skomírají.

...Neboť, v důsledku, skutečnost i zesílená není dostačující. Žádná existující skutečnost, i ta nejvyšší nadřazená nás nemůže uspokojit. Nechme stranou každodenní svět i okultní vědy, zde s nimi nic nezmůžeme. Umění překračuje věci, nese nás za skutečnost ... umělec na okamžik musí věřit, že je Bohem,¹⁴⁵

Cage ve své přednášce *Indeterminacy* (1958), která je „přednáškou o nedeterminované kompozici, s respektem k jejímu provedení, vymezil „strukturu, metodu, materiál a formu,“ jako základní jednotky „kompozice jako procesu,“. Mluví zde o nedeterminovanosti i determinovanosti Bachovy *Umění fugy*¹⁴⁶, Stockhausenova *Klavierstucku XI*, Feldmanovy *Intersection 3*, vlastní *The Music of Changes, Indices* Earle Browna... Můžeme říci, že i Cageovo východisko reflektuje

¹⁴⁴ Prvotní byla teoretická definice smyslu používaného média, stojící na jeho funkčním postavení v současné společnosti - architektura, nábytek, malířství, fotografie...

¹⁴⁵ P.Klee, *Theorie de l'art moderne*. Edition Denoel 1964,1985.

¹⁴⁶ Stejně jako Klee vyzdvihuje právě Bacha pro jeho strukturální kompozice „Mozart a Bach jsou modernější než hudba 19. Století., viz pozn. č. 11

a uznává strukturální jednotky formulované Bauhausem, stejně jako Klee musí při kompozici zcela náhodných skladeb uvažovat za pomoci pojmů, jako je - „struktura, metoda, materiál a forma skladby„.

Jak se v této souvislosti sémantizace forem vyrovnáme s náhodou, de facto antitvůrčím principem, jak si vysvětlíme tento obrat od společensky integrovaného, humanistického tvůrčího diskurzu k ne-diskurzu, k chaosu, k *nic neříkající* , nevýznamové nepředvídatelnosti?

Jaké změny se rázem rýsují v chápání toho, co je tvoření a co je a není uměleckým dílem ?

John Cage

„*Odosobnění*“

„*Ego už dále neblokuje akci.*„

Za Cageovu první skladbu založenou na náhodě /sám říká indetermined/ bývá považována *Music of Changes* (1951)¹⁴⁷. Cage v této skladbě pro určení volby tóniny, délek, intenzity a dalších kvalit zvuku použil hodů mincí, bezprostředně veden přísným a přitom poetickým systémem čínské Knihy Proměn I- Ting.

Během své dlouholeté a neobyčejně různorodé tvůrčí činnosti vymyslel celou řadu náhodných postupů a kompozičních metod (v *Imaginary Landcape no.4.* (1951) se skladba rodí z mísení zvuků vycházejících ze dvanácti rádií hrajících zároveň, které jsou naladěny na různé stanice i technické, *Atlas eclipticalis* (1961-1962) notový záznam byl vytvořen přenosem šablony mapy hvězdné oblohy na notový papír) přírody.

...*Odosobnění, objektivizace.* Cage mluví o „nelidskosti, umění. „*Music of the Changes je objekt více nelidský, než lidský...má alarmující aspekt Frankensteinovy monstra....*„¹⁴⁸

¹⁴⁷ Literatura přirozeně uvádí předchůdce z barokních skladatelů, ve třicátých letech 20. stol. se do styku s náhodou dostali Cowel a Cageův učitel Ives

¹⁴⁸ John Cage, *Indeterminacy*, 1958. In: J.Cage, *Silence*, MIT Press 1964.

Prostřednictvím aleatorického díla jsme uchopeni náhodou, přesněji řečeno jedinečnou náhodností, nadsubjektivní, vědeckým - nebo kosmickým řádem.

Tady a teď. Podstatným rysem je *neopakovatelnost* jakékoliv aleatorické události. Každá událost je součástí nekonečných řad, kde i když se zopakuje výsledek, nastává ve zcela jiných souvislostech. „Provedení nedeterminované kompozice je nezbytně jedinečné. Nemůže být opakováno.“¹⁴⁹

Heslu „Ego už dále neblokuje akci.“ je třeba rozumět jako rozvedení Zenové myšlenky o negativní roli ega v naší západní kultuře, o níž Allan Watts říká: „...člověk uvažuje o sobě samotném jako o „já,-ego. Duševní vnitřní těžiště se tak přesunuje ze spontánní či původní mysli na ego-představu (ego-image). Jakmile k tomu dojde, je samotné centrum našeho psychického života ztotožněného s principem sebekontroly. Potom se stane téměř nemožným poznat, jak „já, (I) mohu volně nechat běžet „sebe, (myself), neboť se stanu právě totožným se svým navyklým úsilím zadržovat sebe,“. Jestliže, jak říká Cage „Music of the Changes byla komponována pomocí náhodných operací tak, aby „ztotožnila skladatele s jakoukoliv okolností...“, Cage má na mysli skutečně jakoukoliv okolnost. Zenová zkušenost otevřela pro naši civilizaci nový pohled na svobodu, jako na situaci, kde „Žádná alternativa nepřináší řešení... Vybírání je absurdní, protože není volby,“. Toto de-facto nihilistické prohlášení produktivním způsobem zasnoubilo zen s euroamerickou estetikou a umění samotné to překvapivě přežilo.

Forma - neforma, mody tvoření

Klee říká, že umělec musí v jeden okamžik tvoření věřit, že je Bohem. Z této metafory je zřejmé, že jako nejtěsnější charakteristiku významu tvoření v hodnotovém systému se mu hodí pyramidální náboženský model, kde nejvýše stojí metaforické ego umělce - Creator. Tento model ztotožnění umělecké tvůrčí práce božským tvořením vody, země, vzduchu, zvíře, vodstva, vegetace-hnětením Evy z žebra Adamova- je v evropské tradici notoricky vžitý.

¹⁴⁹ tamtéž

Náhodnost jako tvůrčí princip buduje nové předpoklady pro pochopení toho, co znamená tvoření. Poslechněme si, co Cageův přítel a respektovaný učitel Zenu D.T. Suzuki říká podstatě věcí a povaze tvoření: „Realita /i pravda sebeuvědomění, pozn aut./ sama o sobě nemá ani formu, ani ne-formu, stejně jako prostor je i ona mimo vědění a porozumění, je tak subtilní, že ji nelze vyjádřit slovy či písmeny. Proč? Protože je za /mimo/ sféru písmen, slov, mluvy, řeči, diskriminační intelektuality, pátravé a spekulativní reflexe; a je mimo sféru porozumění /pochopení/, které je vlastní ignorantům, je mimo /za/ všemi zlými činy, jež jsou v souladu se zlými přáními a touhami. Protože není toto ani ono, tím ani oním, je za /mimo/ všemi „mentation„ ; je beztvará, bez formy, transcendující sílu všech nepravd a lží ; protože setrvává /mešká/ v klidu, tichosti nebydliště, které je sférou všech svatých„,¹⁵⁰ Jakákoliv forma je ustrnutím na cestě k poznání, každá forma nahlížená z perspektivy subjektu usilujícího o osvětlení se jeví jako lpění na věci, které nemá vyšší smysl, poněvadž „ sebeuvědomění nikdy nevzejde z pouhého naslouchání či myšlení„. Cítíme zde, odkud pramenil Cageův odpor k organizaci hudební formy podle existujících pravidel, když díky *knize Proměn I-Ťing* objevuje aleatorický princip. Aleatorika, náhodnost má tu vlastnost, že je /mimo/ za sférou lidských kategorií intelektuity i intuice, je nezpochybnitelným kanálem dotyku s nadosobními zákonitostmi přírody a vesmíru. Jejich přímým vyústěním, bez zprostředkující role jakéhokoliv média (jazyka, řeči, vědění, ...).

I poslech Cageových skladeb bychom mohli chápat jen jako iniciační aktivitu, u které bychom neměli zůstat, která je pouze vodítkem k samostatnému myšlení a prožívání. Stejně tak pro nás je přednější pochopení Cageových tvůrčích principů a naše vlastní reakce na ně a cesta, na níž nás zavedou, než ustrnutí u finálních zvuků jeho skladeb, které jsou především poukazem a učí nás přemýšlet o pojmech hudby, harmonie, zvuku a jejich skladbě.

Podle Eca¹⁵¹ splňuje kategorie otevřeného díla takové umění, které se vyhýbá „jednoznačné interpretaci svého čtenáře¹⁵²“, je to dílo „otevřené nekonečnu, které

¹⁵⁰ Učitel, přítel, jehož přednášek na Columbijské Univerzitě se Cage účastnil D.T.Suzuki, *Essays in zen buddhism, second series*, London 1970, samizdatový překlad za jehož věnování děkuji Karlu Millerovi.

¹⁵¹ Francouzský překlad U. Eco, *L'oeuvre ouverte*, Paříž 1965

aaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaa
 aaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaa
 aaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaa
 aaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaa
 aaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaa
 aaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaa
 aaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaa
 aaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaa
 aaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaa

Jiří Kolář: Hlas z ticha, Básně 1959-1961
 vydané v roce 1968 v Praze - Nakladatelství
 o. p. s. "KAP" (KAP: 1968) 1968, 220 stran, 22 Kč

Východný nebo ne
 hodný? Nehodný!
 ne východný máto
 dný nshodný vhodně vho
 dný hodně nehodný nevh
 dně nehodný nev
 hodně hodně roz
 hodný hodně roz

do
 du
 šn
 ev

hodný hodně nerozhodný hodně
 nevhodně rozhodně nevhodný
 nehodně hodně nerozhodný roz
 hodně hodně nehodný rozhodně
 vhodně nehodný má hodně
 hodně nehodný roz hodně
 hodně máhodný roz hodně
 hodně máhod máhodně hodných nehodných
 máhod hodně nehod
 ných výhodných má

hodně hodných máhod
 máhodně máhodných n

Jiří Kolář, Zrození slova, z Básní ticha, 1959-1961
 Jiří Kolář, Hodný pohodný, z Básní ticha, 1959-1961

je nashromážděno ve formě,, Různost výkladů a provedení díla má svůj základ v komplexitě, stejně v individuu, které ho interpretuje, jako v díle samém... tyto dvě složky zjevují dílo v jeho celistvosti... Jen otevřené dílo spojuje dosud oddělené postupy estetické (jako symbolické dešifrování obsahů díla) a činnost poetickou (program tvoření). To, co je pro estetiku všeobecná podmínka každé interpretace (symbolická dešifrace) se stává v otevřeném díle programem akce.¹⁵³ Ale !! „Žádné dílo *otevřené a pohyblivé* tak jak jsme ho popsali se nám nejeví jako aglomerát náhodných elementů unikajících z chaosu proto, aby dostali jakoukoliv formu, vždy jde o skutečné dílo.,,

Náhoda a české umění

Básně ticha znamenaly pro českou scénu v tichosti se rodící základy nového, interdisciplinárního oboru - vizuální poezie. Byly převratné i pro vývoj básníka Koláře. Všimněme si zde pouze jejich souvislosti s tématech které sledujeme. Naslouchejme Kolářovu *Zpěvu ticha*, zahajujícímu druhý oddíl *Básní ticha* (Y61). Na ploše papíru¹⁵⁴ vidíme jen interpunkční znaménka /ani jediné písmeno/ rozestá v jakémsi podivném pořádku na několika řádkách. *Zpěv ticha*, jak se dovtipíme z kontextu dalších básní (*Tchoř*, *Nehodný pohodný*, *Zpěv hoře*, *Zpěv smíchu* ad.) pracuje s textem negativním způsobem - důležité, předem zvolené znaky jsou autorem vynechány¹⁵⁵, na pozorovateli-divákovi, tedy je ponechána

¹⁵² tamtéž str. 22

¹⁵³ tamtéž str. 36-37

¹⁵⁴ Je poněkud škoda, že jediná kompletní česká edice *Básní ticha* nerespektovala výchozí formát a podobu originálu. Ten byl psán psacím strojem na jednotlivé listy papíru velikosti A4. Vydání Českého spisovatele, Praha 1994 je zmenšilo na ořízlý A5 formát a znaky jsou tím pádem víc než o polovinu menší, než ve skutečnosti.

¹⁵⁵ Srv s Georgem Brechtem

Tři eventy mezer

-chybějící písmeno

-mezi dvěma zvuky

-opětné setkání

345 6743 106578 945695 901876546 3456 746 9011,
987 5670,98760 6754381 567 540 70 5476 987651,
7816 5 5109865 34572 4 35 6745 3562229 8 6754545.
6447000 654 7899 8674567 8224323 546358 36 123456,
1 678 89,876546,293487 786 4201 191817 43526.
987650 78954380 345980 9876 987654 2346 56 432576,
1234,0967854 480 6547 32578 5674 5437352,65981
- 654 67 98211 - 7 56 4987 43 652 764 3101088 601601,
304 632 7293568 3614 14 8569327 10 8786 5435,
108000657 5243 78 654 2563 71 7 5360 11 8786 4530,
76 5489 65435 0000 3 6529869 98 2341 567893425,
84790158 108761,987456 324 7854,76 45 6574893 1 8070.

Jiří Kolář, 756895 3475720, Básně ticha, 1959-1961,
strojepis na papíře, 29,6 x 21 cm - 756895 3475720,
Poems of Silence, 1959-1961, typescript on paper,
29.6 x 21 cm

345 6743 106578 945695 901876546 3456 746 9011,
987 5670,98760 6754381 567 540 70 5476 987651,
7816 5 5109865 34572 4 35 6745 3562229 8 6754545.
6447000 654 7899 8674567 8224323 546358 36 123456,
1 678 89,876546,293487 786 4201 191817 43526.
987650 78954380 345980 9876 987654 2346 56 432576,
1234,0967854 480 6547 32578 5674 5437352,65981
- 654 67 98211 - 7 56 4987 43 652 764 3101088 601601,
304 632 7293568 3614 14 8569327 10 8786 5435,
108000657 5243 78 654 2563 71 7 5360 11 8786 4530,
76 5489 65435 0000 3 6529869 98 2341 567893425,
84790158 108761,987456 324 7854,76 45 6574893 1 8070.

Jiří Kolář, 756895 3475720, Básně ticha, 1959-1961,
strojopis na papíře, 29,6 x 21 cm - 756895 3475720,
Poems of Silence, 1959-1961, typescript on paper,
29.6 x 21 cm

svoboda, aby si místo nich nějaké znaky představil a doplnil jimi předloženou strukturu. V této souvislosti, i když nás k tomu vede první pohled, asi není možné mluvit o náhodě. I v případě, že jsou interpunkční znaménka rozmístěna na papíře zcela podle autorovy libovůle, zůstává zde stále možnost, že použil nějakou vlastní nebo nalezenou báseň, z níž převzal pouze interpunkční znaménka a vše ostatní zamlčel. Zato v básni Zrození vykřičníku, v níž autor znovu použil pouze abstraktních znamének interpunkce má jejich rozmístění již povahu intuitivně náhodnou. Poetický název básně, nás přenesl do souvislostí nulového bodu - zrození symbolického systému jazyka- tedy do doby, kdy ještě písmena neexistovala, tudíž pořádek na stránce je čistě náhodný. Kolář, pokud je známo, se spolehl na vlastní intuici a nepoužíval pro určení polohy znamének žádné mechanické, ani strojové způsoby. Ke strojovému určení náhody se nejbližší přiblížil v „numerických„ básních jako byla 756895 3475720, 82512476 90517, ad. V nich jsou písmena nahrazena číslicemi. Tyto básně můžeme číst dvěma možnými způsoby. Můžeme dumat nad tím, zda Kolář nebásnil v kódu a nenahrazoval jednotlivá písmena čísly, je spíše pravděpodobné, že tyto básně jsou navrhované k čtení ve své skutečné podobě jako sled čísel, který může být z radikálního pohledu cítěn jako poetický. Tříčtyřipět šestšedsmčtyřitři jednanulašestpětsedmosm ... Je zajímavé, že v této souvislosti je možné číst slova podle různých numerických soustav jako básně v soustavě jednotkové (viz výše) desítkové třicetčtyřipět šedesátsedmčtyřicettři desetšedesátpětsedmdesátosm, setinové ... Stejná báseň tedy může znamenat v naprosto zaměnitelných a stejnocenných čteních něco úplně jiného, což ovšem u slov složených z písmen není (opravdu není?) možné. Zrovna tak by bylo možné na tyto číselné řady uplatňovat i jiné než desítkový číselný systém.

Kolář nerealizoval díla objektivně/čistě náhodně, ale jejich cílem bylo náhodnost evokovat. Systematické rozvedení objektivní náhody provedl Josef Hiršal s Bohumilou Grogerovou.

Šedá struktura (1962-1963) Zdeňka Sýkory uvedla na českou výtvarnou scénu¹⁵⁶ problematiku náhody, náhodnosti skrývající v sobě i její antitezi - systémové umění.

Je známou skutečností, jak Sýkorův první „náhodný„ obraz vznikl: podklad pro organizaci elementů na ploše, jejich barvu formu i pořadí sloužily posloupnosti náhodných čísel, generované podle speciálně vytvořeného počítačového programu. Sýkora pak takto náhodně generovaná čísla převáděl, podle originálního systému do vizuálního jazyka malovaného obrazu prostřednictvím symbolů - základních geometrických elementů (čtverec, trojúhelník, kruh...).

Otázkou je jaké popudy Sýkoru vedly ke změně názoru a přehodnocení vlastní zkušenosti, do té doby nevídané desubjektivizaci tvůrčího procesu. Pojem kompozice rozpracovaný prakticky i teoreticky umělci Bauhausu (Kandinskij, Klee) se byl v této době Sýkorou vnímán jako vyčerpaný, umělec v této době maloval velkoplošné hard-edge obrazy. Abstrakce se v nich proměňovala ve formalismus ztrácející jakékoliv vztahy k realitě, obraz se uzavíral sám do sebe, do ryze osobních a tím i psychologických souřadnic a obohacoval se nanejvýše individuálními přesahy k objevům archetypálně sdílených struktur, forem a motivů. Tato doména existenciální i archetypální psychologizace pro Sýkoru nepřipadala v úvahu.

Zpočátku určoval Sýkora podobu jednotlivých elementů intuitivně, neměl jako Cage k dispozici knihu I-ťing. Cestu k počítači vysvětluje slovy „...Dalším rozvíjením kombinatorických možností ve vlastních a vzájemných polohách výchozích elementů jsme dospěl do fáze, kdy se mi intuitivní práce s elementy zdála nelogická a počítač se přímo vnucoval.,“¹⁵⁷

Tvorba Milana Grygara, v níž se „částečným„ způsobem objevuje princip náhodnosti stojí na pomezí několika disciplin (konkrétní hudba, vizuální umění, happening, instalace) a přirozeně přivádí téma náhody a řádu k jádru, svou

¹⁵⁶ Úmyslně a to z důvodů rozsahu se soustřeďuji jen na československé umělce a ponechávám stranou i srovnání a zhodnocení přínosů jednotlivých umělců v kontextu evropském a světovém.

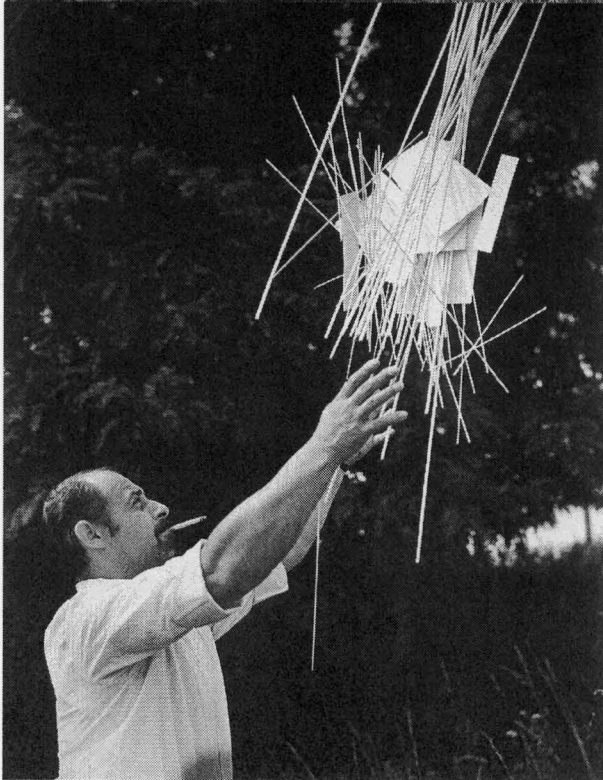
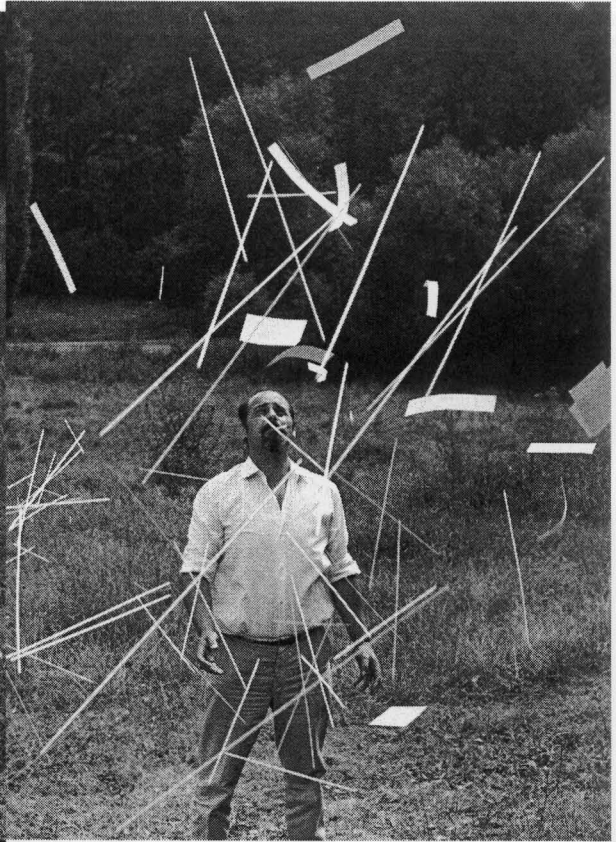
¹⁵⁷ V.Čapek, Rozhovor se Zdeňkem Sýkorou, Zdeněk Sýkora retrospektiva 1945-1995, katalog výstavy Galerie hl.m. Prahy, 1995.

podstatou zasahující celou řadu uměleckých oborů (poezie, vizuální umění, hudba). V *dřívkových kresbách* (1956-67) se Grygar poprvé začal zabývat souvislostí kresby a zvuku vznikajícího během procesu jejího vytváření. Zvuk kresby Grygar nahrál na páskový magnetofon, při jehož zpětném poslechu na vlastní kůži zažil pocity, které John Cage popisuje v eseji *Budoucnost hudebního kréda*: „Ať jsme kdekoliv, to, co slyšíme, jsou nejčastěji hluky. Když se je snažíme nevnímat působí rušivě. Když se do nich zaposloucháme, stanou se okouzujícími. Zvuk nákladního auta při rychlosti 50 mil za hodinu. Hučení a pískot při hledání rozhlasové stanice. Déšť....“¹⁵⁸. Grygar popisuje sám svůj zážitek takto: „Jednoho dne jsem vzal kousek dřeva a začal jsem jím kreslit. Pamatuji si to přesně, přišlo to náhle, ticho a hluk, údery na papíře, prožitek zvuku. Začal jsem znovu, zapojil sem magnetofon, poslechl jsem si zápis a pochopil. Našel jsem to, co bude na příště pro mě silnější než barva, akustickou událost.“¹⁵⁹ V Cageově prorockém eseji jsou novým skladatelům nabízeny nejprostší zvuky znějící každý den ze všech stran světa, ovšem Grygar je zaujat zvuky vznikajícími během procesu kreslení. Tento Grygarem nalezený prostor vztahů mezi kreslením a zvukem kreslení se dále obohacuje - vznikají *mechanické partitury*, při jejichž tvoření používá umělec mechanických hraček, akční partitury, v nichž se sám gesticky propisuje do plochy i zvuku a které jsou jím samotným vnímány jako „happeningy“.

Grygarova práce se zvukem i s jeho vizuální determinací byla od počátku založena na sledování rytmiky. Ať v případě vizuálních partitur, nebo přímo zvukovou akcí je základem časový (tedy lineární, nebo vícevrstevnatý) úsek, nabízející se umělci jako téma ke strukturaci. Klíčový význam rytmu, rytmiky, tedy časové strukturace potvrzuje i J.Cage v závěru již citovaného manifestu: „Přechodem od hudby ovlivněné klávesnicí k budoucí hudbě všehozvuku je hudba pro bicí nástroje . Skladateli této hudby je přijatelný jakýkoliv zvuk; takový autor zhodnocuje pole „nehudební“, akademicky zakázané, pokud je dosažitelné manuálním výkonem hráče. Metody zápisu této hudby směřují především k postižení rytmické

¹⁵⁸ John Cage, *Budoucnost hudebního kréda*, in: Vladimír Lébl, *Elektronická hudba*, Praha, 1966, překlad V.Lébl.

¹⁵⁹ Jean Yves Bosseur, *Le sonore et le visuel*, Paris, Dis-Voir, 1993, str. 93, in: J.Y.Bosseur, *Milan Grygar a zvuk*, Milan Grygar, katalog výstavy, NG v Praze, 1999, str. 13.



Hugo Demartini, Prostorové demonstrace, 1968

struktury.,¹⁶⁰ Grygar stál tedy v případě hledání nových možností strukturace zvuku před stejným problémem, jako Zdeněk Sýkora, když tvořil a kladl elementy na obrazovou plochu. Řešili otázku vztahu umělecké výpovědi zredukované do struktury k současným pocitům a prožitkům světa. A v tomto napjatém vztahu se pro Grygara, stejně jako pro Sýkoru „intuitivní práce s elementy zdála nelogická„. Grygar volil náhodu zprostředkovávanou mechanickými hračkami, nástroji, které sám roztáčel a uváděl do pohybu.

J.Y.Bosseur¹⁶¹ charakterizuje Grygarův přístup jako „zčásti se vymykající výtvarnickově kontrole„, jinde mluví o „neosobních metodách„. Grygar hodnotí svoji kontrolu nad mechanickými hračkami takto: „kolečka jsou poslušna popudů mé ruky„. Jinde ovšem říká: „Během provádění kresby jsem přítomen jako herec, ale také trochu i jako divák. Skrývá se v tom něco téměř magického, nahodilost partitury, řád skrytý v chaosu. Každá z těchto akustických a mechanických kreseb je svého druhu miniaturním happeningem, živou podívanou plnou překvapení a poezie, bohatou na zvukové efekty. Realizace kresby před publikem mi přinášela mnoho podnětů. Byl jsem současně kouzelníkem, výtvarníkem, hudebníkem a choreografem.,,

Práce Huga Demartiniho z první poloviny šedesátých mají se Sýkorou společnou základní geometrický kořen - osnovu rozdělující plochu obrazu, přesněji řečeno pravidelně dělicí obdélník, ať už má povahu obrazu nebo prostorového reliéfu (). Obdélná forma rámu odděluje skutečnost od pravidelné pravoúhlé struktury, v níž podobně jako u Sýkory dochází například k ubývání, otočení koulí. Jsme zde konfrontováni se systémem, podle něhož reliéfy vznikly, anebo jde o chtěnou náhodu?

Černá krychle (1965) Huga Demartiniho je první variabilní¹⁶², otevřená socha určená k manipulaci, k tomu, aby divák vstoupil do hry (typická představa diváka přijímacího pravidla hry, nepočítá se s tím, co by se stalo, kdyby koule vyjmul z důlků a začal si s nimi hrát v muzeu, nebo je vyhodil oknem do parku, kde si

¹⁶⁰ tamtéž

¹⁶¹ tamtéž

¹⁶² Princip variability, vzdáleně příbuzný fenoménu náhody, který zde sledujeme najdeme i v dílech řady dalších umělců šedesátých let - Radka Kratiny, Zorky Ságlové, Jarmily Kurandové

zrovna na trávě hrají malé děti). Je zde určitý model abstrahovaného diváka s programovanou ukázněností, hravostí, slušností... Objekt sestává z 36 polokulovitých důlku pravidelně rozmístěných v ploše čtverce a ze 6 (nebo 5) pochromovaných koulí, jimiž může divák manipulovat a generovat kompozice podle vlastní vůle. Ještě důležitější než samotné dílo byl princip variability elementů, plošné matrice možné neurčitosti, prostoru pro hru otevřenou směrem k divákovi, bez jehož aktivní hybatelské spoluúčasti by Černá krychle zmrtvěla.

Demartinio Prostorové demonstrace (1968) prováděné v průběhu asi půl roku znamenaly pro české umění významný impuls, takřka čiré zpřítomnění náhodnosti. Právě pro svoji jednoduchost. Díky tomu, že Demartini prakticky vypustil jakýkoliv přepis náhodných informací do vizuálního kódu, který se třeba u Sýkory zdá jako něco komplikovaného a tajemného (viz kresby a plány k obrazům) Demartini, který se v těchto aktivitách ocitl na pomezí performance poznamenanou prchavostí a dočasností.

Jestliže v černé krychli byl zdrojem generace náhody abstraktní divák (šlo tedy o vztah umělec-divák), v Prostorových demonstracích je náhodným hybatelem zemská gravitace, na lidské vůli nezávisle platící přírodní zákon. Fotografická dokumentace akce nám předvádí Demartinio jako široce rozkročeného, pevně stojícího mírně ironického demiurga s cigaretou zahalující jeho tvář do obláčku kouře. Vyzvedá do pozadí se vkrádající roli samotného umělce, který se sice demonstrace v jejím průběhu neúčastní a nechává ji běžet, ale je to právě on kdo ji zinscenoval a uvedl do pohybu. Toto krátké extempore, dotyk s náhodou a osobní zkušenost s chaosem ovlivnily zásadním způsobem jeho pozdější tvorbu. Reliéfní série *Mimo* vymezené místo z let sedmdesátých je sochařskou koncepcí reagující na integraci přírodních sil do procesu tvorby uměleckého díla. A i kontemplativněji laděná tvorba let osmdesátých vždy jistým způsobem nastoluje otázku náhody a časové prchavosti okamžiku, který se Demartinimu v nejjasnějším světle zjevil právě během krátkého období provádění *Demonstrací*.

Poněkud hraniční polohu ve sledování náhodnosti musí mít Kratinovy *Variability*, u nichž autor počítá s aktivací diváky, jeho variability počítají se vtažením autora a jeho účastí, kterou by teprve učinil ze statické kompozice prvků dílo podle vlastního uvážení. Jeho práce souvisí s tím, co je v hudební teorii označováno jako „mobilní forma„. Té jsou označovány např. ranná Stockhausenova skladba *Klavierstück XI*

(1956) nebo Piano Sonata no.3. Obě tyto skladby obsahují ve svém zápisu několik křížovatek, na nichž se sám intrpret musí rozhodnout, kterou z alternativ zvolit, přičemž ty které nevyužil prostě zůstávají stranou. V Pousserově opeře *Váš Faust* (1960-1967) je do této hry zatahováno publikum určující, stejně jako u Radokova Kínoautomatu, kterou z cest se vydá děj filmu/skladby.

Česká Nová hudba byla, až na výjimky (Rudolf Komorous, Petr Kotík), je silněji orientována na vlivy a souvislosti evropské experimentální školy - postupům Stockhausenovým a Boulezovým. Jako nejradikálnější příklon k radikální aleatorice Cageově byl označován¹⁶³ Kotíkův a Komorousova skladba *Sladká králova*, její první verze.

Již v tuto chvíli je zřejmé, že podřízení umění náhodě muselo s sebou přinášet revoluční proměny v estetických názorech na „umělecké tvoření“, a tím i samotný charakter uměleckého díla. Jde nám o vědomé stavy, během nichž umělci podstatným způsobem narušili hranice i samu integritu dosud platné představy o umění, jako zhmotnění, emanace umělcovy intence, chtění, jeho fantazie, myšlenek, tvořivosti. Umělec byl dosud tvůrce objektů ikonického charakteru s auroou originality.

¹⁶³ Vladimír Lébl, *Elektronická hudba*, Praha, 1966.

Virtuální život architektury.

Inspirace z knihy Jeana Baudrillarda *Simulacres et simulations*, s několika příklady z reklamy a filmu.

„Režie je do značné míry uměním střihu...“¹⁶⁴

Jedno z Baudrillardových východisek v knize *Simulacres et simulations*¹⁶⁵ spočívá v tvrzení, že v dnešní době (rozuměj rok 1981) je nemožné od sebe oddělit realitu a simulaci. Konfúze skutečnosti a jejího modelu už nemá dřívější téměř idylickou povahu reality a jejího zrcadlového odrazu, antipodů, nenalézáme již jakýkoliv patrný rozdíl mezi faktem, jeho modelem a významem. Dnes modely téměř zákonitě předchází faktické události. Jsme svědky procesů reverze skutečnosti v její obraz, anticipace skutečné události jejím mediálním obrazem...

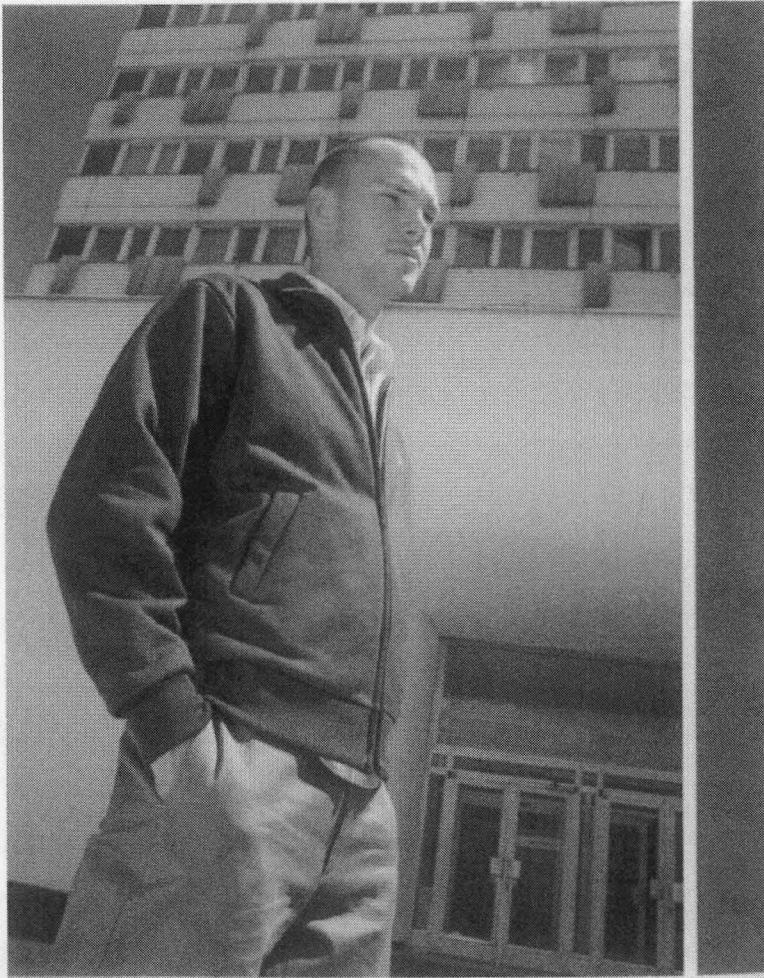
Od dob Barthesových *Mythologii*¹⁶⁶ se reklama stala uznávaným zdrojem semiotických analýz všeho druhu. Rozšiřuje se jejich šíře a prohlubují se pohledy do jednotlivých oblastí. V našem prostředí, v reálném socialismu sedmdesátých a osmdesátých let reklama prakticky neexistovala. Po roce 89 jsme zažili její obrovský - intenzivní i expanzivní průnik do prakticky všech typů prostor: veřejných, virtuálních, soukromých, intimních. A co více, nejde jen o samotnou reklamu, jde o řád, který s sebou přináší: například soukromé televizní vysílání a na něj navázaný celý systém výroby televizních i filmových pořadů jsou možné právě díky řádu reklamy jako hlavnímu zdroji financování. Reklama vtrhla živelně do prostředí, které nebylo na její praxi připraveno množstvím pozvolna vznikajících ukázkujících prostředků.

To jsou jen vnější faktory fenoménu. Chtěl bych zde nastolit určitou hypotézu, jejíž prokázání je nad možnosti této stati, ale bude zde učiněn první krůček k jejímu prozkoumání. Architektura se v době simulaker a simulací stala referenčním systémem par excellence. Prostřednictvím vzrůstajících se médií fotografie a filmu došlo k masovému odpoutání architektury-znaku od architektury-budovy. Zrodil se virtuální svět znaků, v němž stavby nabývají významů, forem i typů na základě

¹⁶⁴ Citát Clinta Eastwooda z blíže neurčeného dokumentárního filmu.

¹⁶⁵ Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*. ed. Galilée, Paris, 1981.

¹⁶⁶ Roland Barthes, *Mythologies*. Paris, 1957.



carhartt®

reklama na oděvy Carhartt

zcela jiných pravidel, než těch, jež platí ve světě „architektury„. To mělo kromě jiného za následek zpětný vliv systému architektury-znaku na tvůrce architektury-budovy, kteří ve svých realizacích reagovali na architekturu-znak, čímž explicitně do vlastního systému integrovali znakový systém. Tak se zrodil systém architektonických simulací a simulaker. V tomto textu bych chtěl na několika příkladech z oblasti reklamy a filmu let devadesátých dokumentovat souvislosti, v nichž se architektura v těchto symbolických diskurzích ocitá.

Carhartt

Podívejme se na reklamu firmy *Carhartt*¹⁶⁷, na níž vidíme mladý model mezi dvaceti a třiceti lety. Oděvy Carhartt - celkem logicky předpokládáme, že je má na sobě, přestože značka samotná není prakticky vůbec patrná - jsou stručně řečeno nevýrazné. Vlastně až vynikají svojí nenápadností. Modrá bunda na zip, bez charakteru, jakási esence bundovitosti, u níž jedinou věcí navíc, jsou kapsy a žluté logo na levé straně, přibližně v oblasti srdce, které není moc vidět. Dále bílá košile, z níž je vidět jen límeček a nenápadné šedé kalhoty připomínající taťkovské tesilky. Celek asi vychází z amerického pracovního oblečení padesátých let a říká: chci mít naprosto nenápadné a přitom funkční dílenské oblečení. Inspirace dělnickou uniformou je zde totiž jasná, nejde o kancelářský styl, protože ten by symbolizovalo spíše sako a něco bližšího kabátu. Letmo nám vytanou v paměti fotografie umělců z Vchutemasu, Bauhausu, Rodčenkovy kombinézy symbolizující programové sepětí umělce s pracující třídou, jednoduše tlumočící nutkavé sblížení umělecké práce s fyzickou prací dělníka-výrobce.

Do této chvíle jsme nechali stranou pozadí - které je ovšem našim hlavním zájmem. Můžeme ovšem říci, že vše čím bychom se snažili co nejpřiléhavěji popsat charakter oblečení, bude platit i pro architekturu v pozadí. Jakási předsunutá přízemní stavba bez oken s několika prosklenými, prefabrikovanými dveřmi a za ní, do výše se zvedající panelák. Rytmus pásových oken rozrušuje pouze simulace balkónů, které slouží zřejmě jako jediné oživení fádňní stavby. S jemně posunutou morfologií bychom řadu takových domů mohli najít u nás, stejně jako v Brazílii, USA, Austrálii, Číně....

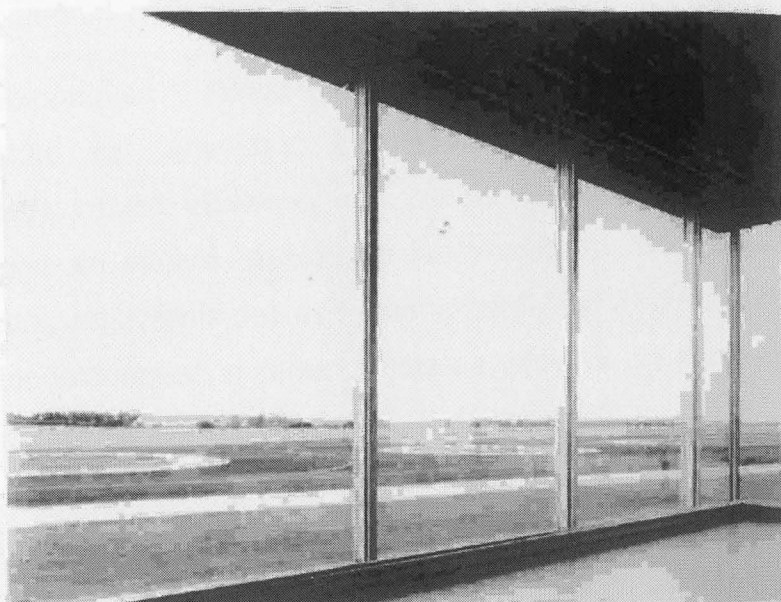
¹⁶⁷ Pramen: časopis I-d, rok 1999.

Co to znamená? Výpověď-krédo značky je čitelné bez velké námahy: člověk nemusí být jedinečně oblečený, aby byl jedinečný. V době konfekčně vyráběné originality bude originální obléct se naprosto civilně, průměrně a obyčejně. Pracovní charakter této ne zrovna levné značky je lehkou retro-afinitou k levici, k historické dělnické profesi, odborům. Aktuální sentiment vůči době „hojnosti eisenhowerovské éry„. Jaký význam hraje v tomto obraze sídliště? Tato programová devíza o originalitě průměrnosti je použitelná nejen při oblékání (konstrukce vlastních postojů i ega), ale také pro způsob bydlení. Nejde zde jen o volbu jednotlivého domu, ale o nabídku řešení postoje k identitě bydlení, přihlášení se k masovosti, k originální rezignaci na snobskou definici originality. Značka *Carhartt* přináší komplexní estetiku, postavenou na jemném dějinném přeformulování hodnot kolektivismu, originality i rovnostářství. Tvrdí nám, že postoj *Carhartt* přináší schopnost prosadit vlastní originalitu v kolektivní mase postojů, domů, těl, která nás ve městech s jistotou každý den obklopují jako záplava pronikající do každého tělesného póru.

Od oblečení jsme došli k tázání, proč bydlet, anebo nebydlet ? na panelových sídlištích?¹⁶⁸ Nejde o otázku čistě komerční, ani okrajovou, jak dokazují architektonické projekty revitalizací starých sídlišť, ale i teoretický diskurz. Historik a kritik architektury Rostislav Švácha odpověděl na otázku „Bydlíte na sídlišti? takto: Bydlím na typickém sídlišti v Praze-Modřanech. Kvalitou sídlišť byla sociální pestrobarevnost. Apeloval bych na lidi, aby se sídlišť nebáli a neopouštěli je. Já tedy ze sídliště neodejdu. Beru to jako kulturní úkol. A byl bych rád, kdyby to tak brali i ostatní.,“¹⁶⁹ Podobně přesvědčený postoj prezentuje i filosof Erazim Kohák, který se pro svůj rozhovor nechal vyfotit s panelovým domem v pozadí. Argumentace těchto obhájců sídlišť, kteří na sídlišti skutečně bydlí (pravděpodobně na rozdíl od reklamního stratéga firmy *Carhartt*) je ovšem v jádru odlišná od strategie značky *Carhartt*. R.Švácha i E.Kohák svými postoji navazují na angažovaný levicový diskurz. Autentizují a oživují raně avantgardistické ideje

¹⁶⁸ Mezi českými filmy se můžeme s estetizací sídliště setkat například ve filmu *Šeptej*, režie David Ondříček, 1996.

¹⁶⁹ Ze sídliště neodejdu, rozhovor s Rostislavem Šváchou, časopis *Reflex* roč. 11. 21.12. 2000.



3. Andreas Gursky, Letiště Schiphol Amsterdam (velkoformátová barevná fotografie), 1994

reklama na Postbank
Andreas Gursky, letiště Schiphol Amsterdam, 1994

vlastním životem. Jejich názory ale už nestojí na sociálně-třídních projekcích, jako tomu bylo v minulosti, ale na individuální platformě osobní zodpovědnosti.

Zákonitě se nabízí otázka, kdy se symbolicky propojené firmy spojí (samozřejmě už se to děje), aby se například na této reklamě podílel *Carhartt* řekněme 20- 40 procenty a developerské a stavební firmy nabízející bydlení na sídlišti zbytkem. To je také směr, jímž se dnes ubírají i televizní produkce. Některé seriály získávají díky skrytým reklamám peníze do rozpočtů a kdyby se tento trend dovedl do důsledků, dalo by se na seriálu-filmu prostřednictvím skrytých reklam vydělat ještě před tím, než by byl prodán jakékoliv televizi a mohl ho vidět viděl jediný divák.¹⁷⁰

Letiště rovná se banka

Pro natáčení reklam jsou režiséry velice často vybírána letiště. Čím to, že architektura tak málo specifická, jako jsou současné budovy letišť, je tak atraktivní? Vezměme si jako příklad třeba reklamu německé Postbank, bankovní odnože Deutsche Post. Na fotografii je anonymní muž, zřejmě střední věk, v obleku, zachycený poněkud rozmazaně v delším expozičním čase. Rozmazaný byznysmen v pohybu. Jako kdyby byznysmeni, stejně jako informace neexistovali ve stavu klidu a pořád někam pádili. Muž kráčí po blíže neurčitelné univerzální podlaze a celé pozadí záběru tvoří prosklená zeď, takže jsme vybízeni sledovat, jak se na odletové ploše připravuje náklad do letadla - zaměstnanci „operátoři“, skládají a rovnají náklad z vozíku na pojízdný pás, který vše vyváží do břicha letadla. V této scéně všechny detaily jen názorně vykreslují fakt, že jsme na letišti. Tato a podobné reklamy spoléhají na jemnou jímavou závrať, jež vyzařují letiště a jíž podlehají všichni: ať už někam letí, nebo jen doprovází samotné cestovatele. Fluidum letiště vychází z několika pramenů. Letiště je technicky nejpokročilejší stupeň¹⁷¹ budovy-brány (s výjimkou kosmické základny) zprostředkující vstup do třetí (vertikála) i čtvrté dimenze (čas). Letecká doprava je nejpokročilejším

¹⁷⁰ Na tento trend tzv. product placement upozorňují i manažeři soukromých televizí, viz. například rozhovor Život po triumfu, rozhovor s programovým ředitelem TV Nova Petrem Sládečkem, Reflex, roč. 12, 27.8.2001.

¹⁷¹ O stupínek níže stojí nádraží.

zkreslením přirozeného vztahu mezi časem a prostorem, který lidská civilizace zná. Letiště je proto brána do technologicky nejpokročilejšího časoprostoru. Fraktura přirozenosti.

Architektura letišť nemá nějakou na první pohled zřejmou typologii, je výrazně horizontálního rozměru a stylově odpovídá strohému, pragmaticky technicistnímu přístupu. Je extrémně vzdušná, prosklená, prázdná, hlavním funkčním zadáním této stavby je vytvořit co největší dobře osvětlený a větraný prostor: zastřešená křižovatka. Nezapomínejme na silný symbolický archetyp křižovatky jako centra světa, skutečného středu světa pro toho, kdo se v něm nachází. Je to místo častých zjevení a osudových událostí (Oidipus začíná svou kalvarii setkáním a zabitím svého otce právě na křižovatce). Ve všech kulturách bývá křižovatka místem, na němž byly vztyčovány obelisky, stavěny mohyly, byly zdobeny nápisy. Křižovatka je v symbolickém významu považována za místo přechodu z jednoho světa do druhého, ze života dál, ze života k smrti.

Letištní křižovatka je prostorem sociálně přechodným, v němž se setkávají lidé „na cestě“, mluví spolu ti, kdož by se za běžných okolností nemohli spolu setkat, což má za následek, že pro letiště (stejně jako kupé ve vlaku) platí vlastní specifická sociální pravidla, je možné oslovit zde svého souseda, porušit jinak pevně vžitou neprostupnost v sociální hierarchii, dnes už méně patrnou než třeba před sto lety. Proto byly cesty obecně a speciálně nádraží a vlaková kupé tak oblíbeným prostředím pro seznámení platící vlastně v celé historii románu.

Díky vystupňované efektivitě technologií je letiště výrazně multietnickou křižovatkou. Stejně jako nádraží je dimenzováno horizontálně k procházení - spěch. Objektiva: vše je přizpůsobeno velkým spěchajícím masám, maximální otevřenost, přehlednost. Na letištích by se dlouhodobým pozorováním daly zachytit základní siločáry pohybu¹⁷², ale není možné ho interně organizovat jako malé město (nemá centrum) vše navazuje na decentralizovaný model jednotlivých odbavovacích stanišť. Předpokládá se chaotický, těžko usměrnitelný pohyb spěchajících jednotlivců.

Jaké jsou souvislosti celé této letištní mytologie s bankovníctvím. Reklama na banku přirozeně zrcadlí ty symbolické významy, jež mají pro její kontext smysl. Postbank se v této reklamě stává transparentní, životaplý, vzdušný, zdravý

¹⁷² viz. například filmy *Koyaanisqatsi*, *Baraka*, režie Ron Fricke.



4. Reklama na automobily, 2001



5. Záběr z filmu Crash, režie David Cronenberg, 1995

reklama na automobil
záběr z filmu Crash, 1995, režie D. Cronenberg

organismus. Jeho základy stojí na nejvyspělejší technice a technologiích, přičemž technologiím se v souřadnicích letecké dopravy plně důvěřuje. Mraveniště, letiště a informace nejsou nikdy v klidu, banka je křižovatka informací. Tato reklama zároveň sugeruje pozorovateli pocit, že banka „brána do světa financí,“ je lidsko-technologickým konglomerátem síly ovládajícím sterilní, nelidský prostor informací. Kyberprostor finančních toků¹⁷³, nelidskou informační dálnici. A kdo by nechtěl této moci, tohoto potenciálu síly nad kyberprostorem využít a probudit se jednoho dne jako rozmazaný byznysmen pádící příjemným spěchem letištní budovou? Hrdý, sebejistý, dobře upravený obklopený dynamickým a přitom spolehlivým pláštěm. Cílovou skupinou takové reklamy tedy jsou všichni vnímající svoji profesi jako rutinní prostředí s nízkou dávkou mírou stability.

Reklama na mostě rovná se pořádný rozjezd

Všimněme si jednoho detailu. Pronásledování a honičky v autech, jež důvěrně známe z desítek akčních filmů i detektivek často, téměř povinně vedou přes mosty, kde někdy i kulminují. Je také velká skupina reklam na nová auta, která se odehrávají na mostech¹⁷⁴.

V prvním případě akčních filmů a detektivek by se daly mostní scény popsat vztahem mezi drážděním a erekcí. Rychle se řítící auto po mostě je intenzivním drážděním mužského libida, s rychlostí vzrůstá i v kině nebo před televizí adrenalin, eskalovaná biochemická reakce nutně bude hledat svoje vyvrcholení. A pokud hybný pud mužskosti nemá zůstat neuspokojen a frustrován, bude hledat své vyvrcholení. To se dostaví se v podobě bouračky, skřípění drceného plechu a křiku oběti, výbuchu auta, nebo alespoň šíleného rozjezdu po dlouhém molu a pádu do vody nebo hromady písku ... *Crash!*¹⁷⁵. Zdá se, že všechny scény kolem bouraček, výbuchů, drcení, řezání, pádů aut ze silnice, mol, mostů ad. do propastí,

¹⁷³ viz například film *Matrix*, režie A&L. Wachovski, 1999.

¹⁷⁴ Hlavní dvě lokace reklam na nová auta: panenská příroda, anebo most, prakticky nikdy městský provoz, kde ve vzduchu bez ustání visí nebezpečí zácpy anebo bouračky, škrábance..

¹⁷⁵ *Crash*, režisér David Cronenberg, 1995. „Blood, Gore, Sex, Cars...“

údolí, lomů atd. jsou diktovány nutností ukojit mužské libido vydrážděné mnohdy až medově vyklidněnými záběry auta jedoucího po mostě.

Jsou ovšem v takovéto bezprostřední souvislosti s erekcí i nevinné reklamy na nové vozy, v nichž auta se sametovou hladkostí přesviští z jedné strany mostu na druhou? Most je symbolem duchovního přechodu od nižšího stavu k vyššímu, ve východních náboženstvích se s přechodem mostu spojují iniciační rituály. I titul Pontifex, který udělil římský císař papeži znamená stavitel mostů, tedy mediátor mezi nebem a zemí. Samotná forma mostu, jež v moderní posteiffelovské době bývá stále častěji zavěšenou konstrukcí - tedy bez výrazných hmotných podpěr, má tendenci viset, levitovat v prostoru mezi vodou /zrcadlem, nestabilitou, prchavostí proudu, neopakovatelností, časem/ a nebem /nadčasovostí, metafyzikou/. Most je vypjatá levitující¹⁷⁶ lávka, symbol vítězství rozumu nad hmotou ve službách duchovnosti.

Most je konstrukce a po něm se rychle žene automobil - sám o sobě průmět libida svého majitele. Duchovnost je v takovém případě poražena primitivním pudem a most zde spíše symbolizuje ženský element. Svým horizontálním rozměrem, jistou rozložitě vyčkávající neagresivností, stabilitou a spolehlivostí v protikladu k de facto zbytečně se ženoucímu stroji, který úpí a chrlí žhavé výfukové plyny a roluje povrch mostní konstrukce.

Dá se říci, že všechny reklamy na nová auta mají harmonického ducha a přímo hladí. Fakticky mezi koly auta a mostním tělem dochází k silnému napětí, výměně energií, vzájemnému prolnutí (prchavému a jen do jisté míry). Pocit dráždění navozený medovým spotem je jen polovinou příběhu, jehož konce se dočkáme až o něco později - v akčním filmu, v němž auto havaruje, roztříští se, rozseká se, narazí, anebo jako kapka semene dopadne na vodní hladinu.

Black Rain

Ridley Scott ve filmu *Black Rain* odehrávajícím se v nočním labyrintu japonské Ósaky jen málokdy využívá jako pozadí otevřené pohledy na velkou architekturu, většina scén se odehrává v pološeru, v zadním osvětlení kontrastních interiérů.

¹⁷⁶ Připomeňme psychoanalytickou interpretaci, podle níž snová levitace odpovídá v bdělém stavu erekci.



6. Záběr z filmu Black Rain, režie Ridley Scott, 1989



záběr z filmu Black Rain, 1989, režie R. Scott
záběr z filmu Lost Highway, 2001, režie D. Lynch

Když ale něco takového udělá - jako ve scéně, kdy americký komisař (Michael Douglas) jde navštívit svého japonského antipoda komisaře Macušitu (nosí stejné obleky jako jeho americký kolega), má v rámci Scottova uvažování architektonické pozadí zcela jednoznačnou funkci symbolické charakteristiky. Vysoké domy blízké našim panelákům -ale -s pavlačovým systémem nás vedou k minimalizovaným bytům, v nichž se Evropan nebo Američan může jen stěží postavit, a které znamenají malou chodbičku kuchyně vedoucí do malé komůrky pokojíku. Stručně řečeno spolu s Michaelem Douglasem v rychlosti dvou tří stříhů prožijeme (projde po stíštěné pavlači, rozhlédne se po sousedních domech které vypadají všechny stejně, zazvoní na Macušitovy dveře a vejde do jeho minibytu, kde už se odehraje v podstatě akční zápletky), podstoupíme, aniž bychom si to museli nutně uvědomit, několik lekcí a soudů o japonské kultuře: Japonci žijí v jiném systému hodnot. Jak ukazuje záběr japonského sídliště mají jiné standardy pohodlí a z toho pramenící představu o spokojeném životě, zábavě, jiná měřítko trpělivosti, pokory, morálky

Japonsko přitom znamená budoucnost (tzn. že avantgarda předznamenává, jak to bude v Americe za nějakou dobu vypadat), takže nám takový pohled nabízí příležitost uvažovat o světě, k němuž se ubíráme. Ve dvou záběrech japonského standardu bydlení je zašifrován (nejen R.Scottem, ale Japonskem samotným) celý diskurz jeho odlišnosti.¹⁷⁷ Povrchní diskurz nadhozený očima Američana.

Popis víceméně periferní scény ze Scottova filmu nás přivádí k zajímavému postřehu: periferní scéna má mnohem větší hloubku i smysl, než celý v podstatě konvenční příběh akční detektivky. Není to ale proto, že bychom se upínali k pozadí z nudy - proto, že hlavní téma rozvinuté v centru pozornosti by bylo bez šťávy. Je šťavnaté, napínavé, ale naprosto bez vztahu s realitou, umělé, banální uzavřené ve filmovém napětí. Nejde o něm prakticky moc říci.

Zato o podprahovém uchopení Japonska prostřednictvím pozadí v detektivce lze napsat dlouhý esej.

Nesupluje tu akční film žánr dokumentárního pořadu o Japonsku? Zdálo by se, že ano, ovšem mezi těmito dvěma formami sdělení je z pohledu konzumenta hluboký předěl. Zde se kondenzovanou informací o povaze japonské kultury dozvídáme

¹⁷⁷ srv. s Roland Barthes, L'Empire des signes. Geneve, 1970.

v proudu zábavy - relaxace - televizního otevření se proudu - entertainment - jako kdyby na ubrousku v *Mc Donaldu* byly vytištěny citáty Foucaulta nebo Derridy. Běžný dokument o Japonsku by byl informačně mnohem plnější, než to, co dostaneme z pozadí Scottova filmu. Ovšem samotná dikce běžného dokumentu je překážkou, jež si ihned a automaticky diktuje změnu běžného (entertainment) diváckého chování. Apriorně konzumní uvolněnost diváka k informacím se v případě dokumentárního pořadu mění v ostražitou nezúčastněnost (zase nějaké mentorování)¹⁷⁸. Sdílené napětí prázdnotou by měl nahradit postoj k informacím, který mají lidé odstupňovaný podle tréninku (vzdělání).

The Madison House - jako škvíra a kukla.

Lost Highway. Příběh Lynchova filmu z roku 1997 se začíná odvíjet za minimalisticky ponuré atmosféry jako komorní vztah míjení, odosobněnosti a vášně mezi atraktivní ženou *Renee Madison* - Patricia Arquette a mužem – jazzovým saxofonistou *Fred Madison* – Bill Pullman. Tento pár je zrcadlově převráceným obrazem běžné dvojice: Fred Madison je plný senzuální a emotivní energie, intuice a divokosti, které expandují v jeho hudebních performancích na jevišti, *Renee* připomíná angorskou kočku s povahou femme fatale: svůdnou a citově téměř netečnou tygřici uzavřenou ve vlastním světě, neproniknutelnou, duchem neúčastnou. Dlouhé scény, v nichž se prakticky nic neděje, dynamizuje pouze náznak osudového ohrožení - pár je sledován v nejintimnějších místech domu, tajemnou postavou vypadlou z béčkového thrilleru.

Prvních asi dvacet minut tohoto filmu odehrávajících se v *Madison House*, Lynchově vlastním domě stojícím v *Hollywood Hills* je něčím naprosto fascinujícím a intenzivním, a protože ani děj, ani dialogy výjimečné nejsou, poměrně rychle pochopíme, že charisma vyzařuje práce kamery ve strohé minimalistické stavbě. U Lynche nezvykle střídá scéna. Stavba stojící ve svahu je poměrně členitá a jak

¹⁷⁸ Televize má paradoxně roli aktivátoru, pokud si uvědomíme rychlost a množství informací, jimiž zaplavuje obývací pokoje všech domácností. Diváci se zapnutím televize podprahově připojují ke komunitě ostatních diváků, o nichž ve skrytu duše ví (fascinace masovým sdílením).

se dozvídáme z internetu,¹⁷⁹ natáčelo se pouze v její prostřední části. Celek je naprosto strohý, bez náznaku jakékoliv dekorace, ornamentu, barevnosti. Úzká, dlouhá okna vzbuzují dojem nepřístupnosti a introvertnosti jeho obyvatel. Interiér domu, svou neosobní šíří může pojmout vše, odpovídá povahám obou hlavních postav, nakonec je smiřuje i s temnou postavou jejich sledovatele z jiného světa. Interiér tlumí Fredovou emotivní nabušenost, tlusté syrové stěny i podlaha pokrytá šedým šustícím kobercem ztišují každý pohyb, jako zvukové izolace hudební zkušebny a vytváří zcela přirozený kočičí ráj pro nudící se, pomalu se pohybující elegantní Renee. Přes silně vyvinutou vnější izolovanost stavby se komusi podaří pár zvenčí sledovat a jediná reálná přístupová cesta pro oko kamery vede přes prosklený strop ložnice.

Kdybychom měli postihnout, jaký smysl má Madison House v „ději,“ tohoto filmu, zdá se, že jeho androgynní povaha nerozvíjí ani nepopírá žádnou ze dvou hlavních postav. Dům jakoby postrádal lidské vlastnosti, okázale zdůrazňuje nepřístupnost a uzavřenost svých obyvatel. Vlastně nejvíce nás překvapí skutečnost, že dům skutečně existuje, že to není jen kulisa, v tak dokonalé symbióze se sžívá s kamerou, tak přesně je přizpůsoben jemnému tkanivu nálad tohoto filmu¹⁸⁰. Nemáme tušení, jak se v něm ve skutečnosti žije, ale jakoby by byl postaven proto, aby se v něm natáčel film. Je to kulisa, která předchází film. Nevím jaký architekt ho vymýšlel, ale pokud při modelování nepoužíval kameru jistě používal 3D programy, které vlastně kamerovou optiku přejímají, takže domy vznikající v počítačích jsou kompatibilní a předem předurčené k symbióze s pohledem kamery. Architektura domu se zrodila jako film a k tomu, abychom to odhalili, v ní někdo musel natočit film.

¹⁷⁹ <http://www.geocities.com/~mikehartmann/lhlocate.html>, On Location-Lost Highway

¹⁸⁰ Lynch i v něm podléhá stejně jako v dalších filmech nutkání fenoménu černých děr: hrdinové odcházejí ze světla na druhý konec chodby do tmy, kde se objeví sametový zřasený závěs vedoucí do dalšího světa. Dům má povahu paradoxní pevnosti, dokonale izolované od světa (včetně nejnovějšího typu alarmu) přesto průchodného pro oko paranoidní kamery.

Závěr

Architektura budova, architektura znak. Původně jsem myslel, že se mi podaří najít průsečíky, v nichž se stýkají a vztahy, do nichž se dostávají. Ukazuje se, že asociativní a sebezrcadlící svět architektury znaku, už k samotné architektuře budově (teorii, historii, technologii) odkazuje velice nezřetelným odkazem.

Svět znaků v architektuře je od svých reálných předobrazů odpoután, odvolává se a čerpá ze světa mediálních reprezentací, na architekturu stavbu zapomněl.

Film, fotografie, digitální obraz - to, co Flusser nazývá univerzum technických obrazů je prostředí mimořádně bujících a spleťtých symbolických vztahů. Je zajímavé, že aniž by to bylo mým záměrem, analýza několika příkladů z reklamy, filmu a fotografie se týkala výlučně pozadí. Pozadí v těchto médiích svým významem překrývá děj, i význam odehrávající se všem na očích v popředí.

„Většinou nás obklopují redundantní fotografie“.¹⁸¹

„...fotografický snímek nelze přetvořit (vyslovit) filosoficky, je zcela přeplněn nahodilostí, jejíž je průhlednou a lehkou obálkou.“¹⁸²

Pokud bych navázal na tyto dva citáty a dal je do souvislosti s několika mými postřehy o virtuální architektuře, zdá se, že běžné fotografie i film jsou z pohledu popředí a děje „redundantní“ a „přeplněné nahodilostí“. Ovšem pokud obrátíme priority a jako hlavní předmět zkoumání si vezmeme pozadí ukazuje se, že často právě v pozadí přeplněném nahodilostí a redundancí (z pohledu primárního příběhu nebo děje) spočívá mnohem přesvědčivější svět symbolů a významů. Technologické obrazy generují „senzibilitu pozadí“, v níž nositeli smyslu jsou nahodilost a redundance.

Znamenají, a to bez autorského úsilí a vědomí, aniž by jejich autor tento význam do nich vědomě kódoval.

Pro čitatele to znamená nenechat se oklamat nabízejícími se příběhy, ději a funkcemi.

¹⁸¹ Vilém Flusser, *Za filosofii fotografie*, Praha, 1994, str. 58.

¹⁸² Roland Barthes, *Světlá komora vysvětlivky k fotografii*, Archa, Bratislava, 1994, str. 10.

Idea díla YK ve Východní Evropě 1959 – 1971 jako idea

Tato stať vznikla na základě vnějšího impulsu – byl jsem vyzván napsat text pro katalog Yvese Kleina, jehož retrospektiva bude v roce 2007 v Centre Pompidou. . Téma zadání sledovalo běžná klišé „Yves Klein a východní Evropa.“ Navádělo tedy k tomu, aby autor sledoval Kleinův stínový vliv ve střední Evropě. Snažil jsem se najít jiný klíč.

Sledovat představy a z nich pramenící postoje k tvorbě Yves Kleina v politicko-geografickém prostoru Východní a střední Evropy bude zprvu vyžadovat rekonstrukci historických podmínek, které tento proces provázely.

Samotné vymezení sledovaného prostoru jako „Východní Evropy“ je dnes diskutabilní a je tzv. východoevropany, jichž se týká, dekonstruováno v podstatě pokaždé, kdykoliv je termín použit¹⁸³. Prostor tzv. Východní Evropy nebyl a stále není kulturně jednotný, proto budeme v textu sledovat jednotlivé konkrétní případy bez nároku na zevšeobecnění.

To, co by mohlo být pro některé země střední, východní a jihovýchodní Evropy blízké je, že recepce Kleinovy tvorby v letech 1959 - 1971 probíhala z větší míry na základě nepřímých ohlasů – textů, reprodukcí a zprostředkovaných svědectví. K nim se až později připojilo seznámení se s autentickým dílem prostřednictvím výstav¹⁸⁴, anebo na základě cest. Přičemž výstavy se odehrály až po Kleinově smrti, na sklonku šedesátých let, takže i samotné výstavy můžeme považovat za sekundární ohlas již hotového díla. Recepce ohlasů zprostředkovaných v textech nebo ústně provázely diskuse mezi umělci a teoretiky, publikované texty byly sporadické.

¹⁸³ Pojem Východní Evropy je politicko-geografickým důsledkem rozdělení vlivu mezi vítěznými mocnostmi po druhé světové válce. Posléze se vžilo i jeho používání v historii umění. Jak dovedil Igor Zabel je použití termínu Východní umění v souvislostech dějin umění startérem “etnizace”, tedy přístupu, který apriori předpokládá uměleckou tvorbu jako aktivitu svým základem závislou na politicko-kulturních podmínkách a vývoji. Viz například Igor Zabel, *Haven't we had enough ? BAK, baasis voor actuele kunst*, Utrecht, 2004

¹⁸⁴ Praha 1968, Belgrade 1971, Zagreb 1971.

Jak vyplývalo ze společensko-kulturních podmínek doby, nejnázne dnes zachytíme reflexi Kleinova díla v textech a dílech. Díla i diskuse probíhali v okruhu umělců a jejich známých, bez vazeb na výstavní prostory, medializaci a vztahy s publikem. Celý tento do jisté míry hermetický v některých případech skupinový proces posiloval konceptuální pochopení Kleinova díla, které v tomto prostoru neexistovalo po dlouhou dobu jako dílo Yves Kleina, ale jako idea o Kleinově díle – *Art as Idea*¹⁸⁵. Právě přítomnost Kleina jako konceptuální reference mně vedla k pokusu sledovat na několika případech ideu o Kleinovi v dílech umělců konceptuální generace.

Pokud bychom sledovali historii poválečné kulturní výměny, mezi zeměmi střední, východní a jihovýchodní Evropy a většinovým uměním vytváří se v těchto zemích jako reakce, která nemá veřejnou platformu v zemi svého vzniku a nemá ani dost možností na to, aby prošla skrze „železnou oponu“. Umělecká událost má povahu děje slyšitelného jen ve svém bezprostředním okolí¹⁸⁶.

V případě teorie probíhá navíc reflexe převážně verbálně a pokud je teorie psaná je dnes přístupná v lokálních jazycích, přičemž až na výjimky nemáme k dispozici¹⁸⁷ její překlady. Odříznutost a syndrom „ozvěny“ ovšem nevedly ke skepsi a totální deziluzi. Přes kulturně-politickou situaci ve východních zemích jednotlivci i skupiny, o nichž zde bude řeč, sebe sama nikdy nepřestali definovat jako součást dějin západního umění.

Jestliže recepce amerického umění ve zemích bývalého socialistického bloku byla pozvolná, vázaná na ojedinělé osobnosti a v podstatě do současnosti fragmentární, pak historie vazeb předválečné avantgardy na Paříž a německou avantgardu zůstala i po válce bez velkých změn zachovaná, i když byla citelně poznamenána nemožností cestovat a neprůchodností časopisů a katalogů přes střežené hranice.

¹⁸⁵ Joseph Kossuth, *Art as Idea as Idea*.

¹⁸⁶ To neplatí pro celou oblast, například pro země bývalé Jugoslávie.

¹⁸⁷ L. Hoptman, T. Pospiszyl, eds., *Primary Structures, A Sourcebook for Eastern and Central European Art since the 1950s*, The Museum of Modern Art, New York, 2002. *Scene polonaise*, École nationale supérieure des beaux-Arts, Paris, 2004.

Protože východní umění vnímalo svoji existenci a jako součást tzv. univerzálního umění můžeme dnes bez traumatické obavy z odvozenosti sledovat jak probíhala recepcce v některých výjimečných pracích autorů z prostoru východní Evropy.

Manifest Happsoc, 1965 autorů Stana Filka, Alexe Mlynárčika a Zity Kostrové bývá považován za konstitutivní dílo konceptuálního umění na Slovensku. Jednalo se proklamaci, v níž si nás autoři „ pozvat k účasti na HAPPSOC Bratislava 2.-8. květen 1965“. „Realizace“ tohoto manifestu naplánovaného na sedm za sebou následujících dní byla „první“ až „sedmá skutečnost Bratislava“. Přílohou manifestu byl jmenný seznam – výčet „Objektů“, dnes bychom řekli spíše skutečností nebo realit, k jejichž účasti byli účastníci vyzváni, byly jimi: Ženy 137.936, Muži 128.727, Psi 48.991, Domy /včetně provizorních/ 18.000, Balkóny 103.236, ...Pračky 35.001, Televizní antény 128.726, Tulipány 1.000.001, atd. Je zajímavé, že tento pseudo-statistický výčet realit města měl do jisté míry reálný základ - autoři oslovili statistický úřad, aby zjistili přesné počty kvantifikovatelných objektů. Ten posléze doplnili smyšlenými odhady skutečností města. *Manifest Happsoc* souvisel s Restanyho prvním *Manifestem Les Nouveaux Realistes* z května 1960. Manifest Happsoc byl reálnou kvantifikací jeho požadavku uchopení sociální reality Nového realismu v její celistvosti „C'est la réalité sociologique tout entiere, le bien commun de l'activité de tous les hommes, la grande république de nos échanges sociaux, de notre commerce en société, qui est assignée a comparaitre.“¹⁸⁸ Manifest Happsoc nebyl doprovázen žádnými zpřesňujícími pokyny nabízel realitu v její totalitě a byl „La passionnante aventure du réel percu en soi et non a travers le prisme de la transcription conceptuelle ou imaginative“¹⁸⁹.

Na sklonku roku 1965 vzniklo pokračování Happsocu, které mělo název 7 dní stvoření, nebo Happsoc II a kombinovalo se vněm časově i místně přesně definované účastenství na realitě s ready-made (lístky na striptesové představení v paříži). Stano Filko, jeden z autorů manifestu pokračoval v ideji Happsocu a uskutečnil *Happsoc III*, 1966, *Akce Universál*, v němž nás zve k účati na „Životě, situacích, vztazích, životních pocitech ... v neomezeném čase minulém i budoucím

¹⁸⁸ Pierre Restany, *Les Nouveaux Realistes*, preface du catalogue, galerie Apollinaire, Milan, 1960, citováno z 1960 *Les Nouveaux realiste*, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1986, str. 265.

¹⁸⁹ tamtéž.

na území Československa“. V *Happsocu IV Vesmírné cestování 1968-1971* Filko zve na vesmírné cestování psychické a fyzické. Filkův *Happcos IV Vesmírné cestování* dovedl ideu účasti na totalitě vesmíru v neomezeném čase, psychickém i fyzickém cestování k hranici vyslovitelného. V tisku *Asociace XII*, 1968-1969 pak tuto verbální quasi-totalitu převedl do formy kruhu, v jehož centru figuruje slovo člověk, které je ze čtyř stran obklopeno termíny čtyř základních zemských elementů – zemí, vodou, ohněm a vzduchem¹⁹⁰, přičemž celý kruh je tvořen slovy kosmos v šesti jazycích. Archetypální topos čtyř zemských živlů, který smyslově i intelektuálně aktivoval Klein, v této Filkově práci nabývá ryze jazykové podoby může být chápán jako jeho převod do konceptuálního artefaktu. Zdá se, jakoby Filko nechtěl ztratit ambici být univerzálně srozumitelný a tuto kvalitu, která v Kleinových pracích zprostředkovávala barva v tomto případě přebírá fakt, že všechny termíny jsou ve Asociacích v šesti světových jazycích.

Přímá rezonance Kleina ve slovenském prostředí měla vlastní historii, která vycházela z Restanyho přátelství s Alexem Mlynářčíkem, s nímž se setkal poprvé v Paříži v roce 1964 a s nímž byl od té doby v intenzivním přátelském kontaktu¹⁹¹.

Práce dvacetipětiletého Jaroslawa Kozlowského nesoucí název *Zóna Imaginace*, 1970 spočívala v umístění 21 plastických nebo kovových tabulek s nápisem Zóna Imaginace na „jakákoliv“ místa - v bytech, institucích, kancelářích, na soukromých nebo státních budovách, industriálních objektech, na moři, na zemi, na oblohu... Tabulka „Zóna imaginace“ je Kozlowskim doporučena k „masové produkci a univerzální distribuci“. V této akci Kozlowski nabízí vnímat jakékoliv místo jako prostor, který se konstituuje prostřednictvím aktivace vlastní imaginace publika.

¹⁹⁰ Fenomén živlů by bylo možné sledovat širěji, zde bych chtěl zvláště upozornit na práce umělců ze skupiny OHO Marko Pogačnika, Rodina ohně, vody a vzduchu: oheň – voda dynamika, 1969, Marka Neze Projekt. Kapačka spouští kapky vody ve stejnoměrných intervalech na horký hliníkovou desku, Milenko Matanoviče Totální environment „Dým“, 1969. Viz OHO, Retrospektiva, ed. Zdenka badovinac, Igor Zabel, Moderna Galerija Ljubljana, 1994.

¹⁹¹ viz Pierre Restany, Inde, Alex Mlynářčík, katalog výstava, Galerie Lara Vincy paris, Slovenská národná galéria, Bratislava, 1995.

Kleinova „La Specialisation de la sensibilité a l'état matiere premiere en sensibilité picturale stabilisé“, 1958 v *Gallerii Iris Clert* spočívala ve vyklizení galerie a vystavení čerstvě nabílených zdí galerie jako „Prázdná“. Stejně jako u jeho dalších akcí bylo klíčové to, že zahájil proces „senzibilizace“ prostoru, v tomto případě bílou barvy. V tomto směru bychom měli chápat i *Happsoc* a Kozlovského *Zónu Imaginace* jako intelektuálně-intuitivní proces senzibilizace světa v jeho celkovosti a totalitě, kterou v *Manifestu Nového Realismu* teoreticky proklamoval Restany.

Abstraktní umění je pitoreskní literatura psychologických stavů. Je to patetické. Jsem rád, že nejsem abstraktní umělec. Yves K. citováno z : Josip Vaništa, *Myšlenky pro únor*, 1964. Chorvatská skupina Gorgona¹⁹² vyvíjela svoji činnost v letech 1959-1966, po jistou dobu zároveň s Kleinem. V pracích i zmínkách členů skupiny můžeme najít několik přímých odkazů ke Kleinovi. To, co je spojovalo hlubší souvislostí bylo hledání východiska z vynořující se krize modernistické kauzality mezi formou a smyslem v umění. John Cage stejně jako Yves Klein tuto krizi svou tvorbou překlenuli, protože se jí vyhnuli a založili své myšlení na neevropských nebo mytických základech jako byl zen, rosenkruciánská mystika a holismus. Gorgoně, jejíž existence vyvěrala z přátelství, spíše než z potřeby prosadit se v uměleckém systému šlo o „duchovní porozumění“ spíše, než o materiální výsledky spolupráce. Jedním z úhelných bodů diskusí vedoucích k hledání „duchovního porozumění“ byla otázka malby – konstrukce a smyslu obrazu. Čtyři z členů Gorgony byli malíři - M. Jevšovar, J. Knifer D. Seder a J.Vaništa. Právě proto, že se malba stala předmětem diskusí setkáme se v Gorgoně s řešeními malování jako procesu veskrze intelektuálního, dnes bychom řekli konceptuálního.

Tento přístup vedl na jedné straně k verbální negaci malby u J. Knifera „Anti-malba“¹⁹³, na straně druhé k sublimaci jejího materiálního „těla“, které bylo

¹⁹² Dimitrije Bašičević Mangelos, Miljenko Horvath, Marijan Jevšovar, Julije Knifer, Ivan Kožarič, Matko Mestrovič, Radoslav Putar, Duro Seder, Josip Vaništa

¹⁹³ V této souvislosti je zajímavé, že v podstatě zcela identický negativní výraz - Antiobraz používá od poloviny šedesátých let Julius Koller. Používá ho i pro označení jedné ze svých akcí – Antihappening, 1965. Knifer ale chápe funkci anti-

nahrazeno slovním popisem - například práce Josefa Vaništy, *Stříbrná Linie na bílém pozadí*, 1964: „Horizontální formát obrazu široký 180 cm, vysoký 140 cm celý povrch plátna je bílý stříbrná linka křížuje plátno uprostřed dlouhá 180 cm, široká 3 cm.“

Pro Gorgonu vždy typický moment jednoty intuice a racionality vedl v jedné z jejích akcí k donesení a následném opuštění obrazu *Linie* Josefa Vaništy v lese zapadaném sněhem. Není si snad možné představit explicitnější způsob, jak upozornit na nutnost opustit tradici závěsného obrazu.

Gorgona se ke Kleinovy v několika textech přímo odkazuje. Například Radoslav Putar ve svém dopise z Paříže (1962) sice Kleina kritizuje za to, že „prohlašuje že všechny problémy modernistické formy vyřešil a že tudíž rozhovor o formě je dnes jednoduše masturbací protože nic jiného se dnes v ateliérech nemůže vzniknout přičemž zjevně sám je hned připraven obhajovat formy které sám produkuje ve svém ateliéru a draze je prodává“ ovšem hned dále přichází s vlastní interpretací Kleinovy tvorby, říká, že ji prodává, jen „takovému člověku který nevidí že forma už opravdu neexistuje a že to co se prodává je všechno okolo plátna a ne samotné plátno na kterém dokonce ani to magické nemůže být vidět“... Putar zde přichází se zajímavou interpretací Kleinovy tvorby, zjevně opačně definující význam, který sám Klein připisoval smyslové kvalitě barvy a bezprostřednosti svých objektů. Podporuje svou interpretací dematerializovaný a konceptuální ráz Kleinovy tvorby vůči hmotě. Tento přístup se projevil i v práci *Sticker for Gorgonian black*, 1961. Pruh „gorgoniánské“ černé na papíře je doprovázený tištěným textem. Tato práce je přímou referencí na Kleinovu *IKB*, ovšem s typicky gorgoniánským přístupem – černá je barva tištěného slova na papíře a jako taková je spíše pojmem a konceptuální konstrukcí, než smyslovou entitou, která by mohla mít na publikum transcending účinek.

V podobně melancholickém duchu popisuje J. Vaništa své setkání s Yves Kleinem: „Viděl jsem Yves Kleina právě před začátkem léta 1961: instaloval svá díla v úzkém okně malé galerie na pravém pařížském břehu: zlaté listy na kovových podstavcích which quivered in the draught made by a hidden fan. Díval se ven svými velkýma očima.“

obrazu jako čistou vizualitu, kdežto Koller jako negaci – antiobraz jako intelektuální konstatování, Antihappening jako konstatující oznámení.

Na ulici nebyl nikdo, byl večer, obloha byla ještě plná světla, zlatá, jak někdy v létě v Paříži bývá. Pařížané byli surrendering nad delights of food.

Putar s Yves Kleinem mluvil tři dny před jeho smrtí.“

Několik zde zmíněných příkladů jistě nevyčerpalo nastíněnou otázku recepce Kleinovy tvorby v polovině Evropy. To ani nebylo její snahou. Při hledání přímých ohlasů a vlivů, které je zajisté možné sledovat kdekoliv a nejsilněji asi právě v zemích Kleinovy přímé působnosti se dostaneme do problému sledování vlivu samotného bez ohledu na kvalitu sledovaných prací. Proto jsem se zaměřil na sledování ideje o Kleinově tvorbě a to v dílech generace konceptuálních umělců, tedy ideu o díle Yves Kleina jako ideu.

Dokumentární ontologie¹⁹⁴ forem v zemích transformace

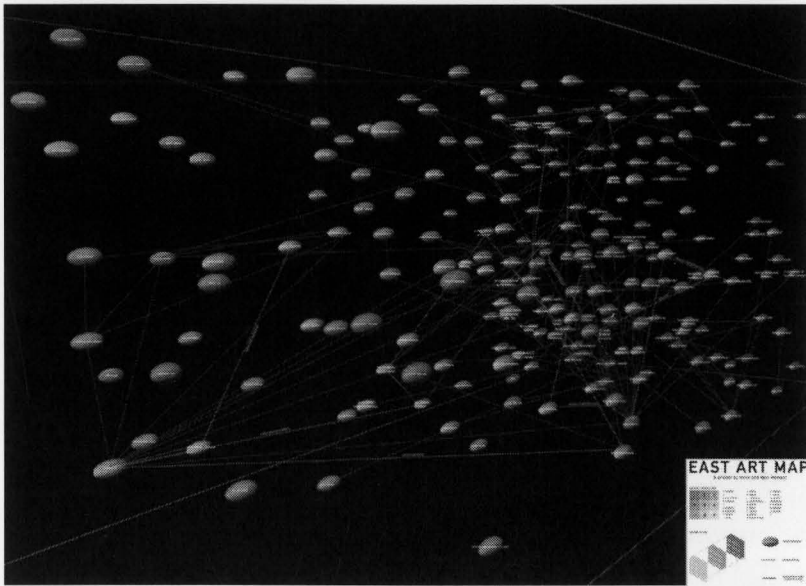
Wild East

Ve střední Evropě, na Balkáně, v zemích procházejících tzv. transformací ze systému komunistického socialismu jsme byli svědky jednoho historického zlomu. Tento zlom se dá metaforicky ilustrovat na vývoji počítačových technologií. Představte si, že jste v životě nepracovali s počítačem. Objevíte ho v roce 2000 a seznámíte se s ním. Naučíte se s počítačem pracovat, používat internet, přijímat a odesílat emaily. Je logické, že dostanete k dispozici současnou technologii, *pentium, Windows 2000 a současný Microsoft Office*. To je vcelku banální situace. Je samozřejmé, že takový uživatel (pokud se nezačne zabývat computery jako svým hlavním oborem) nepátrá po tom, jak se technologie dostala do bodu, v němž se ocitla, jak pracovali starší počítače, jak fungovaly *Commodory, Attari, Dos, Windows 98*. Historie jakoby byla v současnosti plně obsažena. V této situaci se ocitly společnosti v tzv. Východní Evropě v roce 1989, kdy padla berlínská zeď. Dostali jsme k dispozici tehdy relevantní a fungující ekonomické, umělecké, společenské a morální vzorce chování. Přirozeně jsme byli vybaveni jistým typy performativnosti a reaktivnosti a zkušenostmi z minulosti.

¹⁹⁴ pojem ontologie zde používám ve smyslu definice Toma Grubeho z knihy *What is an Ontology ? "Ontologies as a specification mechanism*

A body of formally represented knowledge is based on a *conceptualization*: the objects, concepts, and other entities that are assumed to exist in some area of interest and the relationships that hold among them (Genesereth & Nilsson, 1987) . A conceptualization is an abstract, simplified view of the world that we wish to represent for some purpose. Every knowledge base, knowledge-based system, or knowledge-level agent is committed to some conceptualization, explicitly or implicitly.

An **ontology** is an explicit specification of a conceptualization. The term is borrowed from philosophy, where an Ontology is a systematic account of Existence. For AI systems, what "exists" is that which can be represented. When the knowledge of a domain is represented in a declarative formalism, the set of objects that can be represented is called the universe of discourse. This set of objects, and the describable relationships among them, are reflected in the representational vocabulary with which a knowledge-based program represents knowledge. Thus, in the context of AI, we can describe the ontology of a program by defining a set of representational terms. In such an ontology, definitions associate the names of entities in the universe of discourse (e.g., classes, relations, functions, or other objects) with human-readable text describing what the names mean, and formal axioms that constrain the interpretation and well-formed use of these terms."



cesta z letiště do centra města, Bukurešť, 2004
IRWIN, East Art Map, 2000

Realita stejně jako technologie se vyvíjí skokově. Realita, již jsme rázem byli vystaveni se řídila pravidly, o nichž jsme neměli tušení. Měli jsme zkušenosti s realitou jiného typu a z minulosti jsme měli o této realitě virtuální představy, jež měly svůj původ ve snech sněných v minulosti.

Nástup spektakularity a „entertainment industry“ do východní Evropy byl nesen filmovými distribucemi, vznikem komerčních televizních stanic, reklamou a marketingem. Jako nejmarkantnější se jevil nástup reklamy do veřejného prostoru. Do roku 1989 v těchto zemích reklama prakticky neexistovala. Neexistoval ani statut veřejného prostoru, jak ho známe dnes. Pokud jedete dnes z bukureštského letiště do centra, nebo pokud se autem pohybujete po městech nebo dálnicích českou krajinou i pro člověka ze západu, který je na reklamu z domova zvyklý v těchto nových zemích zarazí, že reklamy jsou mnohonásobně větší, viditelnější a intenzivnější (nepodléhají regulaci). Reklama (stejně tak jako dimenze nákupních center) zde skokově zaplavila prostor v kapacitách svých současných možností.

Reklama a marketing mají vlastní systémy pravidel, jejich primární funkcí zůstává služba prodávajícímu nebo výrobcí zboží nebo služeb, cílem reklamy je vzbudit potřebu u cílové skupiny, jež bude uklidněna nákupem výrobku. Cílem reklamy je všemi prostředky, jež jsou k dispozici zvýšit prodej výrobků.

Zdá se, že nespoutaný vstup reklamy do veřejného prostoru transformujících se zemí v devadesátých letech vytvořil mentálně-vizuální kód, jehož skrytý ale nejhlavnější specifika bylo etické vakuum. Reklama podřizuje veškeré mediálně-vizuální prostředky komunikace i kreativitu jedinému postulátu: zvýšit prodej výrobku. Ve volné polemice s expanzí reklamy, jež má k dispozici silné ekonomické prostředky, ale kromě zakotvení v ekonomickém řetězci funkcí nemá žádný pevný bod v oblasti etické vznikala v oblasti vizuálního umění koncepce jeho vlastní pozice, již nazývám „dokumentární postoj“.

Dokumentarismus v současném vizuálním umění

V oblasti fotografie a filmu, s nimiž máme dokumentaristický přístup tradičně spojený, se poměrně snadno dopátráme definice jednotlivých dokumentaristických žánrů. V komplexu těchto žánrů je poměrně neseadné nalézt substantiální definici

dokumentarismu. Diskusí ale prolíná tušení rozpoznatelné gramatiky dokumentaristického jazyka.

Dokumentarismus ve filmu a fotografii bychom mohli popsat jako žánr, v němž režisér, autor uskutečňuje přenos cizích, nebo vlastních lidských znalostí, postojů, zkušeností prostřednictvím vlastní artikulace média a technologií.

Rozhodnutí věnovat se dokumentu je přijetím podmínky definovat svoji kreativitu v přímé vazbě na komplexy společensko-historických problémů, jež autor dokumentuje, protože to, co nám umožňuje nazývat práci dokumentární je vztah dokumentujícího k dokumentovanému. Rozhodnutí pracovat dokumentárním způsobem tedy primárně situuje do centra myšlení a jednání tvůrčího subjektu ne-já, jiné osoby, tvůrce, díla, společenské fenomény apod. I veškeré metafyzické horizonty a estetické operace se v dokumentarismu rodí a vznikají ve vztahu s reálným společensko-historickým matrixem.

Dokumentaristický postoj vytváří v oblasti vizuálního umění kauzální souvislost mezi společenskými postoji subjektu a tvůrčími operacemi ve specifických médiích. Estetická rozhodnutí a normy mají v dokumentarismu společensko-politický rozměr a naopak. V dokumentu není možné nahlížet izolovaně formu a estetiku bez vztahu k tématu a tento vztah se definuje v kategoriích etických.

Tato vztaženost jednotlivých složek nutí vizuální umělce ve svých pracích vytvářet etiku formálních přístupů. Dokumentaristické práce definují etiky forem. Nejde mluvit o podřízenosti estetiky etice, ale zajímá nás sledování jejich provázanosti a pochopení toho, jak se etické názory realizují v konkrétní estetice a naopak. Jak vizuální umění připisuje jistým formám etickou hodnotu.

Hito Steyrl v textu *The articulation of Protest*¹⁹⁵ srovnává dva rozdílně natočené filmy pojednávající o protestních politických hnutích. Jak v textu dovozuje politická message je obsažena v promluvách aktérů, ale artikuluje jí v první řadě samotná stavba filmu. Mediální gramatika, kterou režisér ve filmu používá a míra schopnosti experimentovat modifikuje politickou účinnost výpovědi. Analogicky v případě žurnalismu má kapacita „écriture“ již novinář vládne politický rozměr. Etická

¹⁹⁵ Hito, Steyrl, *The articulation of Protest*. *Tester*. Ed. Fundación Rodríguez, Arteleku. (Gipuzkoazko Foru Aldundia). Donostia, San Sebastian. str. 34-41.

zodpovědnost dokumentaristického postoje generuje i zpětné uplatňování etického kritéria v pohledu na historii vizuálních disciplín.

Zadavatel

V jednom z prvních kroků, jež se jeví být na pozadí výše naznačené polarity s reklamou jako logický se dokumentární postoj obrací ke svým vlastním východiskům. Reflektuje fakt kdo je „zadavatelem“, kdo je iniciátorem jednotlivého umělecké díla, instituce i regulátorem celého systému. Z tohoto důvodu je jedna skupina dokumentárních prací soustředěna na umělecký provoz. Na základě předcházejících výzkumů mapujících vektory moci a zájmů (Hans Haacke, Andrea Fraser) dokumentarismus zaostřuje na subjektivní výpovědi. Analyzuje vztahy, do nichž se dostává umělec s producentem, administrátorem umělecké produkce. Tyto práce se také soustředí na analýzu pozic, jež zaujímají konkrétní instituce současného umění ve společenském poli. Práce Pawla Althamera, Romana Ondáka, Deimantase Narkeviciuse a dlouhé řady dalších umělců vizualizují, tematizují a problematizují vztahy umělců s uměleckým provozem. Jejich operace jsou prakticky vždy zaměřené na sledování subjektivních dopadů a pocitů aktérů. Proto často kombinují dokumentaristický postoj s řízenými akcemi, takže jejich práce spojují fiktivní postupy s dokumentárními. Jejich práce vznikly na základě scénářů, ale nepřítomné publikum o nich mluví jako o dokumentu.

„... shooting must take place where the film takes place“

Ve slavném manifestu *The Vow of Chastity* dánského kolektivu Dogme 95 se mimo jiné říká: „ Shooting must be done on location. ... shooting must take place where the film takes place. The film must not contain superficial action.“ Manifest Dogme 95 reaguje na systémově-ekonomickou situaci, v níž se ocitla kinematografie. Postuluje zde (v historii filmu poněkolkáté) důležitá východiska: návrat kinematografie k reálnému časoprostoru, zvuku a přirozenost natáčené akci.

Roman Ondák ve své práci *Antinomádi* (2000) vyfotil portréty jeho příbuzných a známých, kteří necestují nebo cestují neradi. Vyfotil je v jejich domácím prostředí, v místech, kde běžně pobývají v pokojích, bytech a nechal je samotné aby si vybrali místo, kde budou foceni a aby si zvolili gesto i pozic, jež na fotografiích budou zaujímat. Fotografie přenesl na pohlednice. Pohlednice mohou cestovat kolem světa a uvidí je spousta lidí, ale dokazují, že reálný kontext fyzické bytí tohoto kontextu je nepřenositelné, je tam, kde je.

Stále rostoucí mobilita umožňuje tyto kontexty měnit a vytváří nové cestovatelské kontexty, postavené na instantních vztazích. Mobilita vytváří v nomádech chtění být na všech místech, která znají a do nichž pronikli najednou. V životopisech umělců nebo kurátorů často vídáme, že žijí na více místech. To není jen důkaz úspěchu, ale vyjadřuje to jejich touhu být součástí dvou, třech i více kontextů najednou. Je to možné a díky emailu a mobilnímu telefonu je dokonce možné vyměňovat si permanentně s lidmi na těchto místech informace. Letecká doprava nevídaně vystupňovala nesoulad v toku času, takže když po hodině a půl letu vystoupíme ve vzdálené cizí zemi, našemu mozku trvá adaptace několik následujících hodin. Díky popularizaci teorie relativity víme, že čas neubíhá všude stejně a pokud jsme v letadle, stárneme pomaleji.

Podstata místa jeho obsahová i funkční vícevrstevnatost je již delší dobu významným teoretickým problémem především v americké prostředí (historicky trpícím syndromem „non-site“¹⁹⁶). *The Vow of The Chastity* má v souvislosti s vizuálním uměním význam v manifestační definici neoddělitelnosti tématu dokumentu a jazyka i gramatiky, který jeho autor používá. Stejně tak jako Hito Steyrl postuluje tomuto vztahu jeho ontologickou bázi a etický kánon.

Kontext

Marina Gržinić ve svých textech zpochybňuje „*enterpriced-up*“ genealogy, praxi velkých (ale asi i malých výstav) klonujících díla ze druhého a třetího světa do internacionální světové arény umění. Definice takového faktu je potřebná, Gržinić ovšem nenabízí žádné východisko. Zdá se, že umělci dokumentární umělci, citliví

¹⁹⁶ Z dlouhé řady knih a textů připomeňme např. Lucy Lippard. *The Lure of the Local: Senses of Place in a Multicultural Society*. New Press. 1998.



Roman Ondák, Antinomádi, 2000
Zbyněk Baladrán, Jano Mančuška, Vide, 2003

na tuto praxi své východisko našli a postavili se proti procesu tvorby uměleckého simulakra zplošťujícího dílo v limitovanou reprodukce sama sebe, hodnot exotiky, politické korektnosti, k němuž dochází. A proto dokumentární přístupy zavzali lokální kontext (v mnoha jeho úrovních) do korpusu díla.

„... shooting must take place where the film takes place“ Integrace reálného časoprostoru, jeho psychické i mentální dimenze znamená vycházet z lokálních situací. To zní jako klišé, ale v době nomádismu jsme si osvojili postupy, jak vniknout do lokálních kontextů, takže nejsme odsouzeni k reprezentaci místa, v němž jsme se narodili. Proniknutí do společensko-kulturního matrixu může být opakovaně prožívanou zkušeností. Živá, tvůrčí archeologie kontextu se může stát dokonce až opojnou a pro někoho návykovou obsesí, která nějakým způsobem souvisí s hledáním nesmrtelnosti.

Historie

Poměrně urputný boj o „úspěch“ v nových podmínkách spojený s koncentrací na užití a reprezentaci úspěchu, jež charakterizovali devadesátá léta transformačních zemích provázelo vytěsnění minulosti, za posledních patnáct let vedoucí až k jakési společenské amnézii. Společnost vytěsňovala historickou paměť jako negativní stigma, které se jevilo pro nové poměry bez užitku. Minulost mohla dezintegrovat „tržní“ kompetence a profesionalitu, které byly od ekonomických aktérů požadovány. Jedním z nových faktů, s nimiž se musí transformační země vyrovnávat je trend ekonomizace individua jako výrobního nástroje¹⁹⁷ Fungování v ekonomických strukturách nezajišťuje individu u naplnění jeho duchovních potřeb, které se odehrává sekularizovaně od ekonomické role¹⁹⁸.

¹⁹⁷ Tento komentář se objevuje například ve zpovědích zaměstnanců z maďarského Dunajvárosze v projektu *Big Hope Talking about economy*, 2003.

¹⁹⁸ Tento postřeh má zajímavé souvislosti s novým trendem v ekonomii, překonávajícím tuto dualitu. V populární podobě o něm mluví knihy jako například: David Brooks. *Bobos In Paradise: The New Upper Class and How They Got There*. Simon and Schuster. 2001. aj. Konstatují nárůst nových typů podniků v terciálním sektoru, v nichž jejich zakladatelé realizují výrobu nebo služby vycházející ze současných názorových trendů (ekologické zemědělství, multikulturalismus v oblékání, zábavě, podávání jídel a nápojů atd, atp.)

**CONTRA
MONUMENT CATHEDRAL**



**AVATÁS HÓDMEZŐVÁSÁRHELYEN
2005. FEBRUÁR 25.**

V reakci na společenskou amnézii umělci v posledních několika letech začali systematicky se rozmáhající zapomínání nedávné národní historie revokovat. Jano Mančuška, Zbyněk Baladrán, Little Warsaw, Deimantas Narkevičius, Tamas St. Auby, subreal a celá řada dalších umělců prostřednictvím individuální rekonstrukce skupinové paměti nabízí vlastní verze toho, co většina jejich spoluobčanů považuje za „objektivní“ doménu historické vědy.

IRWIN v projektu *East Art Map*¹⁹⁹ reviduje politický model dějin umění, postavený na polarizaci a sekularizaci Východního umění ze západního kontextu dějin. IRWINi dali pojmu východní umění poprvé v jeho historii adekvátní obsah a provedli tak de-facto operaci podobnou trojskému koni – do původně prázdné politické konstrukce vložili svoji „neznámou“ historii východního umění.

Je zajímavé jak „profesionalitu“ definuje dokumentarismus v opozici k tomu, jak profesionalitu definuje spektakularita a Entertainment industry. Řada českých současných umělců se živí tím, že si vydělává peníze u filmu²⁰⁰. Umělci většinou pracují jako patiněři, dekoratéři – jedno z koleček filmového průmyslu. Pracují tam jako profesionálové, kteří umí čistě umyté auto napatinovat tak, „aby vypadalo, že jelo 50 mil suchou pouští“. Jsou zde aktéry v mechanismu profesionalizace, který spočívá v tom realizovat přesně to, co je poptáváno. Profesionál, jeden z článků dlouhého produkčního řetězce nemá vliv výsledný smysl celku, na němž se spolupodílel.

Hloubka ostrosti

Když sledujeme díla autorů dobývajících zpět ztracenou, nebo neexistující historii vidíme, že se tak děje na základě zdůraznění individuální pozice autorů. Historie je vždy arbitrerní a vypovídá o pozici, kontextu a situovanosti individua v dějinách.

¹⁹⁹ IRWIN. *East Art Map. A (Re)construction of the History of Art in Eastern Europe*. New Moment Magazine. Ljubljana, 2002. Internetová verze na: <http://www.eastartmap.org/>

²⁰⁰ ČR se stala oblíbeným místem natáčení pro desítky zahraničních produkcí, byly zde natčeny např. filmy *Alien 5, Hart War, Triple X, Blade 2, From Hell, Zoo Keeper, Mist of Avalon, Liga vyjíměčných, Denník Anny Frank, Charles II, seriál Komisař Maigret* a řada dalších.

Pro dokumentární přístup je symptomatická operace ostření známá z oblasti fotografie a filmu.

Výsledkem ostření je i tzv. hloubka ostrosti, což je taková hloubka v záběru fotografie/filmu, která zůstává ostrá (závisí na zaclonění). Proces ostření je v těchto médiích základní, protože jsou fatálně pasivní v zrcadlení prostředí a proces ostření vyděluje, označuje v totalitě záběru to, co fotograf považuje za důležité a co vyděluje, považuje za nutné vydělit z pozadí. Akt ostření je aktem fotograficko/filmové signifikace. Dokumentarismus nastavuje malou hloubku ostrosti. Počínaje *Intervista* (1998) Anriho Saly jsme svědky procesu ostření v čase historie. Umění v těchto pracích hledá a nastavuje malou hloubku ostrosti – je schopno historii dobývat skrze osobní zkušenosti svých blízkých, rodiny, přátel nebo žijících osobností. To znamená angažovaně, ale při vědomí toho, že angažovanost a individualizace má jako druhou stranu mince rozostření dějů, objektů a krajin na pozadí. V dokumentarismu panuje nedůvěra k pozadí - desubjektivizované historické zkušenosti a jakýmkoliv velkým vyprávěním.

Práce Omera Fasta *Spielberg's List*, 2003 o natáčení filmu *Schindler's List* (1993) je dokumentem o fikci. Při sledování tohoto dokumentu o výrobě simulakra v některých chvílích nevíme, jestli zpovídaný aktér mluví o skutečných událostech – o tom jak nacisté zacházeli s deportovanými, nebo jestli popisuje scénu natáčení z filmu. Fikce má díky pokrytí a zábavnosti větší vliv na realitu než skutečná svědectví. Analýza konstruovanosti fikce nabízí nástroje a výzvy k otázkám jak vlastně vzniklo naše osobní i skupinové vědomí o událostech, jichž jsme nebyli svědky.

Ontologie vědy

Co vyznačuje dokumentaristický přístup, je fakt, že autor přistupuje k realitě s etikou formy a s jistou metodou. Podobně jako vědci, pracují autoři s prameny.

Orientace v pramenech, jejich klasifikace i volby metodologických postupů, jimž se v práci s prameny nevyhneme, vyžadují alespoň základní teoretický fundament. Vyžadují přístup ke světu v distanci i obeznámenost se základy vědeckých

metodologií, což dobře dokazuje například text Zbyňka Baladrána²⁰¹. Jeho text je ryze teoretický a kdybychom nevěděli kdo je jeho autor, nepoznali bychom, že je to umělec. Dokumentarista, poněvadž je nucen používat při práci s prameny metodologii situuje sebe sama v metodologickém poli, ať již implicitně nebo explicitně. Tím vytváří pro sebe i své práce kontext, v němž budou čteny.

Jedním z horizontů, v němž se chce dokumentarismus uplatňovat je veřejný mediální diskurz. Projekty Pierra Huygha v devadesátých letech přinesly modelovaly scénáře a využití dokumentu v médiích (*Mobile TV* (1995, 1998), *Rue Longvic* (1994), billboard, promítání home - videa komunitě svých sousedů v kině). V transformačních zemích si v některých svých projevech klade dokumentarismus za cíl vyplnit vakuum subjektivity ve volbě témat i mediální artikulaci dokumentu v prostředí masových médií.

Dokumentarismus svým zakořeněním situuje vizuální umění do pole společenských a historických věd. To je, jak se zdá, jeden z důvodů rozvoje a úspěchu tohoto přístupu v současném umění. V bohatých zemích se současné umění dostalo do převisu nabídky a řešilo problém, jak kvantitativní i teritoriální expanzi svých institucí obhájit ve společenské diskuzi, prostřednictvím politicky relevantních argumentů. V této diskuzi se společensky angažované umění (urbanismus, socio-teritoriální krize, rasismus, menšiny, feminizmus apod.) stalo argumentačním nástrojem, což mělo na druhou stranu v některých momentech za následek nebezpečné ztotožnění politické angažovanosti s morální nebo politickou korektností.

V posledku, anebo možná hned od počátku by ze zkušeností, jež máme, nemělo umění plnit společenskou objednávku, ale mělo by mít podmínky proto, aby si vytvořilo prostor, v němž si svoji společenskou platnost definuje samo.

*Laboratorium*²⁰² působí i dnes jako stále živá metafora umělecké kreativity, pro potřeby dokumentarismu by mělo být jistým způsobem demokratizováno. Proces

²⁰¹ Zbyněk Baldrán, Ruins, Archaeology, and the Gap between Images. in: The Need to Document, ed. V. Havránek, S.Schaschl-Cooper, B. Steinbrugge, halle fuer kunst, kunshaus baselland, tranzit, jrp-ringier, 2005, str. 179-186.

²⁰² Hans Ulrich Obrist, Barbara Vanderlinden, *Laboratorium*. DuMont. 2001.

stále rostoucí dostupnosti vědeckých přístrojů i metod a fakt, že se dokumentarismus sám sebe situuje do prostoru společenských věd, čímž transformuje vlastní kořeny a přesunuje iniciační fázi procesu z laboratoře, do bezbariérového on-line office, produkční kanceláře s archivem. Svou otevřeností i důrazem na metodu klasifikace informací je dokumentarismu bližší Kossuthův model *Information Roomu*. Ten byl institucionalizován a de-estetizován (Manifesta Archive ad.) . V projektu *Re:route* (2002) skupiny Big Hope dokumentovali čerství emigranti žijící v italském Torino subjektivní geografie tohoto města. Směsici nejrozličnějších materiálů vzešlých ze setkání s aktéry se Big Hope rozhodli vizualizovat formou komplikované, ale přitom amatérské prostorové koláže. Způsob takové prostorové prezentace polemizuje s konceptualistickou estetikou čisté knihovnické nebo galerijní formy.

Jak zde bylo řečeno dokumentarismus přináší na jedné straně pevné provázání současného vizuálního umění se společenskými procesy, na straně druhé ze své podstaty je nahlíží pomocí silně subjektivních matic. Nastoluje dějovou jednotu času a místa, čímž zbavuje viny globální nomády. Kontext prostředí se různými postupy stává uměleckým dílem, takže globální výstavní strategie mohou dále existovat bez hrozby vyprázdnění. Dokumentarismus je ve vizuální oblasti nově se ustavující metaforou, jejíž naplnění je i naší šancí.

AUTENTICKÉ STRUKTURY SLOVNÍK

namísto závěru, který by mohl podat kondenzované shrnutí práce zde navrhuji jiný typ uzavření. Z textu jsem vydestiloval něco jako náčrt slovníku autentických struktur, který bych chtěl v budoucnosti zpracovat do solidní hlobky a šíře. Chtěl bych především rozšířit jeho teritotriální záběr v tuto chvíli omezený na ČR a Slovensko.

antihappening /Július Koller/

Demonstrativní proklamace Juliuse Kollera z roku 1965. V univerzální rovině chápaná univerzálně jako negativní vyvázání se tvůrčích stereotypů (viz například Anti malba Julije Knifera)

biohistorie

Akademicky chápané dějiny i politické aplikace dějin jsou v současném umění zpochybňovány. Dějiny a jejich metodologie v něm prochází zkouškou své smysluplnosti ve vztahu k životu individua. Foucault nazval biopolitikou politické procesy, které zasahují do integrity individuálního těla (zdravotnické systémy,...). Pokud na jeho terminologii navážeme, v prostoru současného umění /ale nejen vizuálního/ se již nějakou dobu prosazuje nutnost postavit proti akademické nebo politické aplikaci historie biohistorii.

Biohistorie je vyhledávání příběhů i historických pramenů o historii v nejbližším rodiném okruhu autoru, v rodinách jeho přátel. Biohistorie poněkud nečekaně reviduje význam rodiny v dnešním světě, využívá ji jako základní konstrukce jejíž prostřednictvím re-konstruuje nebo dekonstruuje systém znalostí o historii. Viz práce A, Saaly, skupiny IRWIN, P. braily, Z. Baladrána, Little Wrsaw a řady dalších.

ego /Stano Filko, zen/

konstrukce/rekonstrukce/vymizení ega v současnosti, ale také progresivně směrem do minulosti. V případě Stana Filka ego podléhá nesutále rekonstrukci, přeformulování a přeměn. Stan Filko, 1937-1977, FYLKO 1978-1987, PHYLKO 1988-1997, PHYS 1998-2037. Cageův přístup formuje polaritu takovému uvažování „Ego již nadále neblokuje akci“

evidence je neviditelná /Jiří Kovanda, Kateřina Šedá/

Strategie pohledu na každodennost blízká situacionistickému „détournement“. Automatismy spojené s uspokojováním základních potřeb ale i základní sociální vzorce chování jsou tak zjevné, že se vymykají pohledu. Evidentní je nejméně viditelné. Tematizace evidence je procesem odkrývajícím neviditelné struktury každodennosti.

chybění (Jano Mančuška)

„Okolí se v realitě nevyskytuje ve své celistvosti. Člověk pojímá skutečnost selektivně a instrumentálně. Pokud se soustředíme na povahu věcí ve významu chybějící, otočíme-li se ne k obsahu, ale k chybění, může to být nejpřesnější popis našeho bezprostředního okolí.“

Pojem chybění se odlišuje od slova prázdnota. Pokud je prostor prázdný, znamená to že tam nic není. Pokud však někde určitý předmět chybí, odkazuje to k jeho neuskutečněné přítomnosti. Tedy k tomu, že by tam měl být. Pocit chybění je v tomto ohledu aktivním uvědoměním si obsahu skrze jeho absenci. Chybění je okolím obsahu.

Možným příkladem je popis místa na stěně, kde kdysi visel terč. Jeho bývalou přítomnost můžeme rozpoznat podle střel, které kdysi terč minuly. Nyní však přesně opisují místo, kde terč visel a jeho tvar. Přesnost tohoto opisu je mnohdy zarážející. A to i v tom ohledu, že jednotlivé střely neopisují terč zcela dokonale. Mezi zásahy mohou být větší či menší mezery. Možná díky této volnosti jsem schopni si uvědomit tvar terče daleko přesněji, než pokud by jsme jej jen obkreslili tužkou.

Zvláštní úlohu má na tomto příkladě konkrétní střela.

Detailní charakteristika konkrétní jednotlivosti je antonymem celku. Pokud se takovýto popis použije na několika sobě blízkých jednotlivostech, vzniká prostorová (plastická) definice celistvosti ve smyslu chybějícího. Detail je antonymem celku.

V kontextu této myšlenky vzniká velký prostor pro užití intuice, jako prostředku orientace a rozpoznávání svého okolí. Princip chybění, jako způsob zkoumání však intuici poskytuje nový rozměr. Intuice je zde podepřena novým druhem přesnosti. Soustředění na chybějící je postojem, díky němuž je možné uplatnit princip intuice v rámci racionálního zkoumání. Ze racionálního je možné označit zkoumání jednotlivostí a jejich vztahů z důrazem na moment chybění.

Celou toto téma však lze i otočit. Pokud obrátíme chápání smyslu chybění, jako prvotního východiska, které samo podněcuje vznik toho co chybí, získává chybění význam spíše existenciálního pocitu.“ V. Havránek a J Mančuška, Chyb ní.

happsoc, sociální happening /Stano Filko, Alex Mlynárčik, Zita Kostrová/

Happening jehož proklamovaným účastníkem je celá společnost. Poprvé byl manifestačně proklamován na celé město Bratislavu (1965), později na celou ČSSR, vposledku Stanem Filkem byl happsoc rozšířen an celý vesmír. Happsoc souvisí s principem apropiace, který definoval Restany, blízký přítel Mlynárčika.

každodenní život /Girgion Agamben, Hakim Bey, Jiří Kovanda/ Agambenova „Forma di vita“ „Pouze nejsem-li stále a výhradně v činnosti, ale jsem-li ponechán nějaké možnosti a potencialitě, pouze pokud v mých prožitcích a záměrech jde pokaždé o samo žití a chápání, pokud je tam, totiž v tomto smyslu, myšlení – pouze tehdy se forma života může stát ve své vlastní faktičnosti a věcnosti životaformou, v níž není možné izolovat nikdy nic jako holý život.“ říká Agamben v textu Životaforma.

normální život /Jiří Kovanda/

Ano, my jsme žili normální životy. Nemyslím, že bych díky tehdejší situaci žil méněcennější život, než bych mohl žít ve svobodnější společnosti. Myslím tím komunikaci, vztahy mezi lidmi, mužem a ženou, soukromé, to politika nemůže radikálně ovlivnit. Pokud ti tedy nejde o krk. Ale my jsme takhle ohrožení nebyli a politika je tam proto spíš mimochodem“

náhodná forma je beztvář /zen/

„Protože [realita pozn. aut.] je za (mimo) sféru písmen, slov, mluvy, řeči, diskriminační intelektuality, pátravé a spekulativní reflexe; a je mimo sféru porozumění /pochopení/, které je vlastní ignorantům, je mimo /za/ všemi zlými činy, jež jsou v souladu se zlými přáními a touhami. Protože není toto ani ono, tím ani oním, je za /mimo/ všemi „mentation,, ; je beztvář, bez formy“ D.T. Suzuki

čistý otisk, fyzický i psychický otisk /V. Boudník, E. Kmentová/

Psychická materie je připravena pro příjem mentálních otisků reality (abstraktních). Mentální otisky Boudník přenášel na plochu desky a předával, otiskoval dále. Splu s mentálními otisky se na desku dostávají i bezprostřední otisky tělesné, jako například otisk Boudníkova prstu, ruky, nebo fotografie jeho posmrtné masky. Otisk ruky i nohy patří v lidské kulturní historii k jednomu z nejranějších znaků, můžeme ho najít již v jeskyních z doby kamenné. Ovládnutí území bylo označováno otisky nohou vlastníka, podobně jako položení nohy na tělo protivníka symbolizovalo porážení nepřítele a konec boje. Ruka, která je výrazem kontaktní magie, je v symbolice nejčastěji se vyskytující část lidského těla. Přiložením ruky se světilo, léčilo, na člověka se přenášela síla i požehnání.

polyvize /Josef Svoboda/ polyekran

Scénický útvary skládající se z několika paralelně spuštěných filmových projekcí (polyekran) anebo obrazovek (polyvize) v prostoru. Polyfonický vizuální zážitek vytvořil nové vzorce vnímání. Dnes jsou polyfonické vizuální projekce v televizi (např zprávy na CNN spojují několik obrazových sekcí a běžící texty), filmu a videoartu zcela běžné.

roh (S. Kolíbal, J. Kovanda, J. a Květa Válovy, E. Krasinski, M. Erdély a řada dalších) V různých podobách a kontextech se navracející téma, repsektive spíše topos rohu. Objevuje se také v souvislosti s chůzí (land art, akční umění) a tělesností v dílech dlouhé řady umělců (S. Beckett, B. Naumann, R. Serra, Bas Jan Ader).

system subjektivní objektivity (Július Koller)

schizofrenie mezi soukromým a veřejným (A. Erofjev, I Kabakov)

Dichotomie institucionálního a „volného“ umění, které bylo automaticky veřejně považováno za marginální, je základní osnovní strukturou této doby. Pokud se v socialistickém systému umělec rozhodl tvořit volné umění, situoval sám sebe do pozice neveřejného, anti-oficiálního, marginálního outsidera, který se svou činností zodpovídá ne veřejně kontrolovaným a sociálně interaktivním hodnotám, ale subjektivně definovanému absolutnu. Andrej Jerofjev mluví o „paranoidním chování, mentální schizofrenii“, jež tato dualita způsobovala. Koller proces individuální definice vlastních kritérií tvorby přilehavě pojmenoval „system subjektivní

objektivitu“. Komar a Melamid výstižně mluví v jednom svém textu o „prostoru autentické existence“. Faktickým rozhodnutím jít cestou volné tvorby umělec polarizoval svět. Vydal signál o své nezávislosti, na nějž oficiální kultura reagovala přerušením kontaktů a nezájmem, a v důsledku toho se umělec ocital v neutrálním myšlenkovém prostoru, jenž obydlel a vytvořil si rámec vnitřní svobody. Svě umělecké vazby na veřejný prostor přerušil, de facto oboustranně byly omezeny na nulu a s reálným životem ho spojovaly „jen“ vazby existenční. Ty se u některých umělců, o nichž zde byla řeč, zpětně ocitaly v centru pozornosti, protože byly tím jediným, co zůstávalo. Byly materiálem i nástrojem k navázání vztahu s realitou.

V této schizofrenii určované „monstrem historie“, jak říká v jedné knize Kundera, vznikala díla sice možná do jisté míry společensky interaktivní, ale jejich horizontem nebyla skutečnost, a to ani v utopickém horizontu, ale subjektivně definované horizonty světa.

Podpůrnou roli ve východních zemích hrála bezprostřední komunita obklopující a do malé míry suplující společnost. Hledání definic absolutních hodnot probíhalo v malých uzavřených komunitách, zónách svobody. Proto mluví Koller o „objektivitě“ a Komar a Melamid o „autenticitě“, a mohli bychom citovat řadu dalších.

sublimace autora /Zdeněk Sýkora/

v náhodném umění nahrazuje na centrálním místě autora, ego, subjektivní představu světa soubor objektivních zákonitostí, jako jsou například fyzikální zákony kapalin, zemské přitažlivosti, magnetismu atp. Souvisí s Barthesem proklamovanou „smrtí literárního autora“.

POUŽITÁ LITERATURA

Giorgio Agamben, Prostředky bez účelu. Slon, Praha, 2003.

Giorgio Agamben, We refugees. <http://www.egs.edu/faculty/agamben/agamben-we-refugees.html>

akce slovo pohyb prostor. katalog výstavy, Vít Havránek ed., Galerie hlavního města Prahy, 1999.

Jean Baudrillard, Simulacres et simulation. ed. Galilée, Paris, 1981.

Roland Barthes, La mort de l'Auteur. Le bruissement de la langue. Paris 1984.

Roland Barthes, L'Empire des signes. Geneve, 1970.

Roland Barthes, Mythologies. Paris. 1957.

Roland Barthes, Světlá komora vysvětlivky k fotografii, Archa, Bratislava, 1994.

Jaroslav Bartoš, Kategorie nahodilého v dějinách filosofického myšlení. Praha, 1965.

Hakim Bey, TAZ Dočasné autonomní zóny. tranzit, Praha, 2004.

Thomas Bernhard, Rozrušení, Praha, 2001.

Max Bense, Teorie textů. Odeon, Praha, 1967.

Jean Yves Bosseur, Le sonore et le visuel. Paris, Dis-Voir, 1993.

Nicolas Bourriaud, Esthetique relationelle. Dijon, 2000.

Nicolas Bourriaud, Formes de vie. Denoel, 1999.

Nicolas Bourriaud, Postproduction. Lukas and Sterneberg, New York, 1999.

Vladimír Boudník, Corpus delicti, (kresby a dopisy 1965–1957). Spolek přátel Vladimíra Boudníka 1974 a Corpus delicti. Praha 1990.

Vladimír Boudník, Mezi avantgardou a undergroundem, Zdenek Primus, ed., Gallery, Praha, 2004.

Vladimír Boudník, Hana Larvová (ed.). Katalog výstavy, Galerie hlavního města Prahy. 1992.

Vladimír Boudník, Z korespondence II (1957–1968), Vladislav Merhaut – Marcela Turečková – Václav Kadlec (edd). Praha 1994.

Pierre Bourdieu, De la télévision. Paris, 1989.

Pierre Bourdieu, Questions de sociologie. Minuit, 1984/2002.

Pierre Bourdieu, Misere du monde. Paris, 1993.

David Brooks. Bobos In Paradise: The New Upper Class and How They Got There. Simon and Schuster, 2001.

- Benjamin H.D.Buchloh, Neo Avantgarde and Culture Industry. The MIT Press, 2000.
- John Cage, Silence. MIT Press, 1964.
- Vít Čapek, Rozhovor se Zdeňkem Sýkorou, Zdeněk Sýkora retrospektiva 1945-1995, katalog výstavy Galerie hl.m. Prahy, 1995.
- Arthur C. Danto, Beyond the Brillo Box: The Visual Arts in Post - Historical Perspective. Farrar Straus & Giroux (T), 1992.
- Jacques Derrida, De la gramatologie. Paris 1967.
- Stanislav Drvota, Osobost a tvorba. Praha 1973.
- Marcel Duchamp, Duchamp du signe. Ecrits.Flammarion, Paris, 1975.
- Umberto Eco, L'oeuvre ouverte. Paříž 1965.
- Stano Filko, Obydlí skutečnosti – současnosti. Výstavu připravil a text v katalogu Zdeněk Felix, 3.2. 1967 – 5.3. 1967, Galerie na Karlově náměstí, Praha.
- Stano Filko, Alex Mlynářčík, Happsoc II. Sedem dní Stvorenia. Bratislava, 25.12.-31.12.1965, Bratislava 1965.
- Stano Filko, Happsoc III. Oltár súčasnosti. Bratislava, 1966.
- Stano Filko Tvorba II. 1965-1969. Bratislava 1970.
- Vilém Flusser, Do universa technických obrazů. OSVU Praha, 2001.
- Vilém Flusser, Za filosofií fotografie. Hynek Praha 1994.
- Hermine Freed, Time of Time, Arts Magazine, June 1975.
- Dan Graham, Letter to the Author. August 1976. cit z: H.D. Buchloh, Moments of History in the Work of Dan Graham.
- Dan Graham, Sol LeWitt-Two Structures. in: End Moments. ed. by Dan Graham, New York, 1969.
- Jan Grossman, Divadelní úlohy filmu. Divadlo, 1959, roč. X, s. 363- 417.
- Jan Grossman, O kombinaci divadla a filmu, Laterna magika. Filmový ústav Praha, 1968.
- Jan Grossman, Výtvarné hledisko Laterny Magiky a polyekranu, Výtvarné umění, 1961, č. 5. s. 208.
- Milan Grygar a zvuk, Milan Grygar, katalog výstavy, NG v Praze, 1999.
- Toma Grube, What is an Ontology ? Genesereth & Nilsson, New York, 1987.
- Helmut Heisenbuttel, Prohlášení nosorožce. Praha, 1968.
- Helmut Heisenbuttel, Texty. Praha, 1965.

- Josef Hlaváček, Sýkororovo malování jako natura naturans, v: Zdeněk Sýkora, Katalog výstavy, Retrospektiva 1945-1995, Galerie hl.m.Prahy, 1995.
- J. C. Holmes, This Is The Beat Generation. The New York Times Magazine, 1952, November 16.
- L. Hoptman, T. Pospiszyl, eds., Primary Structures. A Sourcebook for Eastern and Western Art, Plateforme, Flammarion, 2001.
- Central European Art since the 1950s. The Museum of Modern Art, New York, 2002.
- Bohumil Hrabal, Něžný barbar. Praha 1990.
- Jindřich Chaloupecký, Experimentální umění (Happeningy, events, de-koláže). Výtvarná práce XIV, 1966, č. 9., s.1,7.
- Jindřich Chaloupecký, Na hranicích umění. Praha 1990.
- Internationale situationniste, Reedition de la revue IS. Fayard, Paris 1997.
- IRWIN. East Art Map. A (Re)construction of the History of Art in Eastern Europe. New Moment Magazine. Ljubljana, 2002. Internetová verze na: <http://www.eastartmap.org/>
- Ivan M. Jirous, Otevřené možnosti (Danuvius 68). Výtvarná práce, 1968, č. 22-23, s. 6.
- Vasilij Kandinskij, Punkt und Linie zu Fläche, 1925.
- Jack Kerouac, Satori v Paříži. (1967) Olomouc, 1994.
- Paul Klee, Pedagogisches Skizzenbuch, Munchen, 1925.
- Paul Klee, Theorie de l'art moderne. Edition Denoel 1964,1985.
- Milan Knížák, Vít Mach, Jan Trtílek, Soňa Švecová, Jan Mach, Manifest. Tvář, 1965, č.1, s. 39.
- Július Koller, nepublikovaný rukopis textu vznikl u příležitosti výstavy Po jari. Museum of Contemporary Art, Sydney, 1994.
- Jaroslav Kořán, Happening včera a dnes aneb poněkud opožděný úvod do činnosti, kterou nelze poměřovat estetickými názory, natožpak, aby vyhovovala uměleckým kritériím. Sešity pro mladou literaturu, 1966, č. 4, s. 2-7.
- Rozhovor s Jiřím Kovandou. Vyjít s tím, co je. Vít Havránek, Umělec č. 3/2004.
- Vincenc Kramář, Několik slov o objektivitě. (1937) O Obrazech a galeriích, Praha, 1983.

Josef Kroutvor, Nulová zkušenost. Výtvarné umění, 1970, č. 2, s. 75. – Čas a rozpad prostoru. Výtvarná práce XVI–II, 1970, č. 19–20, s. 14. – Zanikání i pokračování. Výtvarná práce XVI–II, 1970, č. 3, s. 1.

Thomas Kuhn, Struktura vědeckých revolucí. Academia Praha 1997.

Milan Kundera, L'art du roman. Éditions Gallimard, 1986.

Milan Kundera, Le rideau. Gallimard, Paris, 2005.

Milan Kundera, La lenteur. Gallimard, Paris, 1994.

Vladimír Lébl, Elektronická hudba, Praha, 1966.

Segolene Le Men v katalogu výstavy Segolene Le Men, Lanternes magiques tableaux transparentes. Katalog výstavy, Musée d'Orsay, Paris, 1995.

Lucy Lippard, The Dematerialisation of an Art Object. New York, 1970.

Lucy Lippard. The Lure of the Local: Senses of Place in a Multicultural Society. New Press. 1998.

Jann Matlock, Voir aux limites du corps: fantasmagories et femmes invisibles dans les spectacles de Robertson. v: Segolene Le Men, Lanternes magiques tableaux transparentes. Katalog výstavy, Musée d'Orsay, Paris, 1995.

Marshall McLuhan, Jak rozumět médiím. Praha 1991.

Mikuláš Medek, Texty. Praha 1995.

Vladislav Merhaut, Zápisky o Vladimíru Boudníkovi. Praha 1997.

Rober E.Mueller, Idols of Computer Art. Art in America, 1972, Mai - June, s. 73.

Stanislav Nevole, Úvod do Rorschachovy psychodiagnostiky. Příloha moravskoslezského referátového výboru, 1977, 9, č. 1.

New Catholic Encyclopedia. Gale 2003, volume 13, s. 530.

Les Nouveaux realiste, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1986.

Hans Ulrich Obrist, Barbara Vanderlinden, Laboratorium. DuMont. 2001.

OHO, Retrospektiva, ed. Zdenka Badovinac, Igor Zabel, Moderna Galerija Ljubljana, 1994.

Jiří Padrta, Stano Filko. Výtvarná práce, 1967, č.5.

Georges Perec, What a man ! Le Catrol astral, 1996.

Georges Perec, W ou le souvenir d'enfance, Paris.

Frank Popper, Art of the Electronic Age. Thames and Hudson, 1993.

Tomáš Pospiszyl, Paxisté, explozionalisté a aktuálové v boji za mír (mírové manifesty českých umělců a psychotiků). Revolver Revue, 2004, č. 54, leden 2004.

- Michel Ragon, Kde budeme žít zítra ? Doslov Dalibor Veselý, Mladá Fronta, 1967.
- Pierre Restany, Bratislava – une leçon de la relativité. Domus 472, 1969, č.3, s. 49.
- Pierre Restany, Inde. Alex Mlynárčik, katalog výstava, Galerie Lara Vincy Paris, Slovenská národná galéria, Bratislava, 1995.
- Alfréd Radok, Inscenační principy Laterny Magiky, Divadlo 1961, roč. XII, s. 525.
- Alfréd Radok, Zrod Laterny Magiky a její inscenační principy. Laterna magika, 1968, Filmový ústav Praha.
- Pavel Říčan – Michael Šebek – Jan Ženatý – Milan Morávek, Úvod do Rorschachovy metody. Bratislava 1981.
- George Sadoul, Les lettres francaises. Paris, 1958.
- Jean Paul Sartre, Existencialisme est un humanisme. Nagel, Paris, 1970.
- Jeanne Siegel, Painting After Pollock, Structures of Influence. G+B Arts International 1999.
- Scene polonaise. École nationale supérieure des beaux-Arts, Paris, 2004.
- Georg Schoellhamer, Auf einen Anruf warten, Springerin, Band 4, Heft 4, Dezember 1998 – Februar 1999, str. 52–55.
- Anne Whiston Spurr, The Language of Landscape. Yale University Press, 1998.
- Karel Srp – Lenka Bydžovská, Emila Medková. Praha 2001.
- Hito Steyrl, The articulation of Protest. Tester. Ed. Fundación Rodríguez, Arteleku. (Gipuzkoazko Foru Aldundia). Donostia, San Sebastian.
- Daisetz T.Suzuki, Essays in zen buddhism, second series, London 1970, samizdatový překlad za jehož věnování děkuji Karlu Millerovi.
- Daisetz T.Suzuki, Zen and Japanese Culture. Princeton, 1973.
- Josef Svoboda, Tajemství divadelního prostoru. Praha 1990.
- Šestdesiate roky, ed. Zora Rusínová a kol.. SNG Bratislava, 1995.
- Jiří Ševčík – Pavlína Morganová – Dagmar Dušková, České umění 1938–1989, programy, kritické texty, dokumenty. Praha 2001.
- František Šmejkal, Vladimír Boudník. Katalog výstavy, Galerie na Karlově náměstí, Praha 1965.
- Jiří Valoch, Partitury, Jazzpetit, 1970 Praha.
- Petr Wittlich, Možnosti integrace. Výtvarné umění XX, 1970, s. 254.
- Igor Zabel Haven't we had enough? newsletter 2004 num. 3., BAK, basis voor actuele kunst.