

Konceptuální umění patří k určujícím mezinárodním tendencím druhé poloviny 20. století. Vyhranilo se v polovině šedesátých let ve Spojených státech amerických jako dematerializovaná podoba tvorby, povyšující autorovu ideu nad vlastní dílo: zdálo se také být cestou, jak se v umění vyhnout komercializaci. Mezi jeho tvůrci vynikli například Robert Barry, Hanne Darboven, Douglas Huebler, Lawrence Weiner či Joseph Kosuth. Řada z nich vědomě navazovala na myšlenky Marcela Duchampa.

První předobrazy konceptuálního myšlení¹ se v českém umění objevily u Václava Ciglera, Stanislava Kolíbal, Jana Kubíčka a Karla Malicha. Cigler již od konce padesátých let ve svých projektech uvažoval o vztazích různých materií, o prostředích, do nichž by lidé vstupovali, o zásazích do terénu, o práci se světlem či vodou. Jeho kresebné projekty přitom fungují jako ideové artikulace těchto vztahů. Kolíbal pro sebe objevil geometrickou podobu sochy v roce 1963, kdy se dopracoval minimalistické oprostěnosti a seriální skladebnosti. Další možnou cestu své práce našel ve spojení minimalistického tvaru se skladbou, která má sémantickou povahu. Programovým příkladem je *Labil* (1965), jistě kontrast Calderových stabilů, jehož východiska objevíme již v autorových prvních realizacích v přírodním prostředí z léta 1948, kdy tematizoval labilitu při skladbách z nalezených valounů v říčním korytu. V druhé polovině šedesátých let se pak již pojmová povaha stává trvalou součástí umělcovy práce v podobě lability, znejistění či zafixování procesu, který by vedl ke změně formy sochy. Kubíček od roku 1966 zkoumal základní pojmové operace v těsné souvztažnosti s možnostmi (neo)konstruktivního myšlení – zviditelňoval určité principy, počínaje dělením; principy velice jednoduché, ale o to esteticky i významově průkaznější. Malich se konceptuálním přístupem přiblížil v druhé polovině šedesátých let a na přelomu let šedesátých a sedmdesátých, kdy své minimalizované, intuitivně artikulované geometrické formy začal stále více chápat jako jakési nonutilitární architektury, jako architektonické ideje, a kdy do jeho práce stále více vstupovala potřeba „pracovat v souladu s kosmem a živly“ (to byl název jeho rozhovoru s Jiřím Padrtou, publikovaný roku 1969 ve *Výtvarném umění*)² a formovat proudění energií. Zvláště v kresbách se tyto ideje objevovaly ve vazbě s textovými charakteristikami a určeními, vztahovanými třeba k výtvarné artikulaci vzduchu či světla, což byla velice osobitá podoba dobového uvažování o práci s přírodními fenomény. Evidentní příklady konceptuálního myšlení můžeme, myslím, shledat i v trojrozměrných i klasických malbách Jana Kotíka z druhé poloviny šedesátých let, jejichž tématem je de facto vztah dvou výtvarných jazyků – expresivního a geometrického.

V šedesátých letech, kdy se (kromě jejích naprostých počátků) česká výstavní a publikační scéna otevřela pro všechny typy tvorby, byly i tyto rané příklady konceptuálního myšlení publikovatelné, třeba pod egidou *nové citlivosti*.³ Po roce 1970 se situace postupně, ale rychle proměňovala. Normalizační svaz výtvarníků, tvořený lidmi konzervativními či umělecky vůbec neschopnými, v praxi realizoval a od všech státních institucí vynucoval pouze prezentaci oficiální tvorby, takže v té době velice aktuální konceptuální myšlení a s tím související další podoby aktuálního umění, realizace v přírodě, domácí modifikace land artu a tělové umění, to vše existovalo nezávisle na oficiální umělecké komunikaci jako výsledek částečně izolované, ale o to koncentrovanější tvorby jednotlivých autorů.

536 Stanislav Kolíbal, *Trojí podoba*, 1973, instalace, zrcadla, světlo, kresba na zdi, 70 × 90 cm (plocha se zrcadly)

¹ Souhrnnější literaturu ke konceptualismu šedesátých až osmdesátých let představují tyto práce: Klaus Groh (ed.), *Aktuelle Kunst aus Osteuropa*. Köln 1972. – Lucy R. Lippard, *Six Years: The Dematerialisation of the Art Object from 1966 to 1972*. London 1973. – Igor Zhoř, *Proměny soudobého výtvarného umění*. Praha 1992. – Vlasta Čiháková-Noshiro – Josef Hlaváček – Jiří Padrta – Jiří Valoch, *Nová citlivost*. Katalog výstavy. Galerie výtvarného umění Litoměřice – Východočeská galerie, Pardubice – Oblastní galerie Vysočiny, Jihlava – Moravská galerie v Brně – Muzeum umění, Olomouc, Litoměřice 1994.

² Srov. rozhovor Karla Malicha s teoretikem umění Jiřím Padrtou ve *Výtvarném umění* XIX, 1969, s. 3–14.

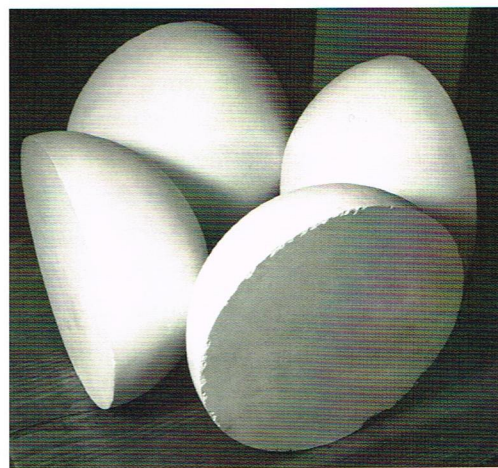
³ Srov. katalog *Nová citlivost* (cit. v pozn. 1).

Také českého umění se dotýkala někdy velice radikální tendence k dematerializaci díla. Takové realizace byly ovšem odkázány na komunikaci v určitém okruhu zainteresovaných účastníků, často v přímém kontaktu s tvůrcem, nebo na publikování v zahraničí. Tam se šťastnou shodou okolností právě v této době a pro takové nové typy umění tvořily různé komunikační sítě, většinou organizované některými autory či zainteresovanými teoretiky, protože mnohé typy těchto děl s tradičním prostředím galerie a uměleckého trhu beztak nepočítaly. Rovněž české konceptuální umění sedmdesátých let představovalo širokou škálu, počínaje těmi, kdož se tradičního uměleckého média vzdávali a pracovali s maximální redukcí na čistou informaci, a konče těmi, kteří naopak chtěli zachovat charakteristiky uměleckého díla s jeho estetickými kvalitami, ale spojit je s novou významovostí.

To byl především případ protagonistů z předcházejícího desetiletí, z nichž práci Jana Kubíčka lze charakterizovat v kontextu s proměnami konstruktivního umění.

Klíčovou osobností té linie českého konceptuálního myšlení, která si zachovávala podobu sochy či instalace, byl Stanislav Kolíbal. U něho můžeme pozorovat, že konceptuální myšlení pro něj neznamenovalo dematerializaci díla, ale naopak významové a pojmové zhodnocení materiálů, s nimiž pracoval. V letech 1964–1965 se u něj objevilo klíčové téma lability, nejistoty, nejen v *Labilu*, ale také například v sestavě *Jedno podpírá druhé*. Obě realizace vytvořil ze sádry, která v té době nebyla vnímána jako definitivní materiál. A právě Kolíbal demonstroval, že existují kvality, díky nimž je sádra nenahraditelná – křehkost, zranitelnost, ale také bělost, která byla synonymem jeho díla až do let 1974–1975. K nejpodstatnějším dílům ze šedesátých let patří *Pád* (1967), de facto zpřítomněný pojmový paradox; je to pád i ne-pád, zastavení se v určitém momentu potenciálního pohybu. V *Pádu* se dokonale uplatňují obě charakteristiky umělcovy tehdejší práce – užívání minimalistické morfologie (v tomto případě redukce na prefabrikované válce ze železa) a díky zvolené skladbě i její sepětí s konceptuální pojmovostí. Velkou kapitolu prací z let 1968–1974 charakterizuje tematizování souvztažnosti pevného, geometrického, striktního na jedné straně a organického, „měkkého“, individuálně artikulovaného na straně druhé. Vztah obou pólů se stává vlastním poselstvím díla. Nikoli jeden nebo druhý přístup, ale jejich vzájemné sepětí, nalezení takové vizuální formy, v níž jsou oba tyto aspekty spjaty. To je samozřejmě zase čistě konceptuální přístup, ovšem vycházející přímo z procesu materializace sochy či kresby.

Právě u tohoto typu prací začaly kresby tvořit nedílnou součást Kolíbalova díla – a to až do konce devadesátých let. Kolem roku 1973 se postupně objevují další materiály, někdy v kombinaci se sádrou, jindy samotné. Povahu Kolíbalova myšlení v té době jistým způsobem vymezují dvě nejradikálnější realizace. *Ironický pomník* (1973) je ryzím materializovaným pojmovým paradoxem – 249 cm dlouhý stojící úzký železný plát je nahoře naříznut tak, že se část pevného tvaru odchyluje – to je ono měkké narušení geometrické formy. V dolní části je plát provrtán a z obou stran protkнут šroubem, na němž je vždy pevně zafixován provázek, nahoře zdánlivě „prořezávající“ železo. To je jedna z možností, jakou se Kolíbal propracovával od sochařské artikulace až k ryzímu sémantickému paradoxu. *Trojí podoba* (také 1973) patří k nejdůležitějším instalacím v českém umění posledních desetiletí: na zemi těsně u stěny jsou položena tři stejně velká obdélníková

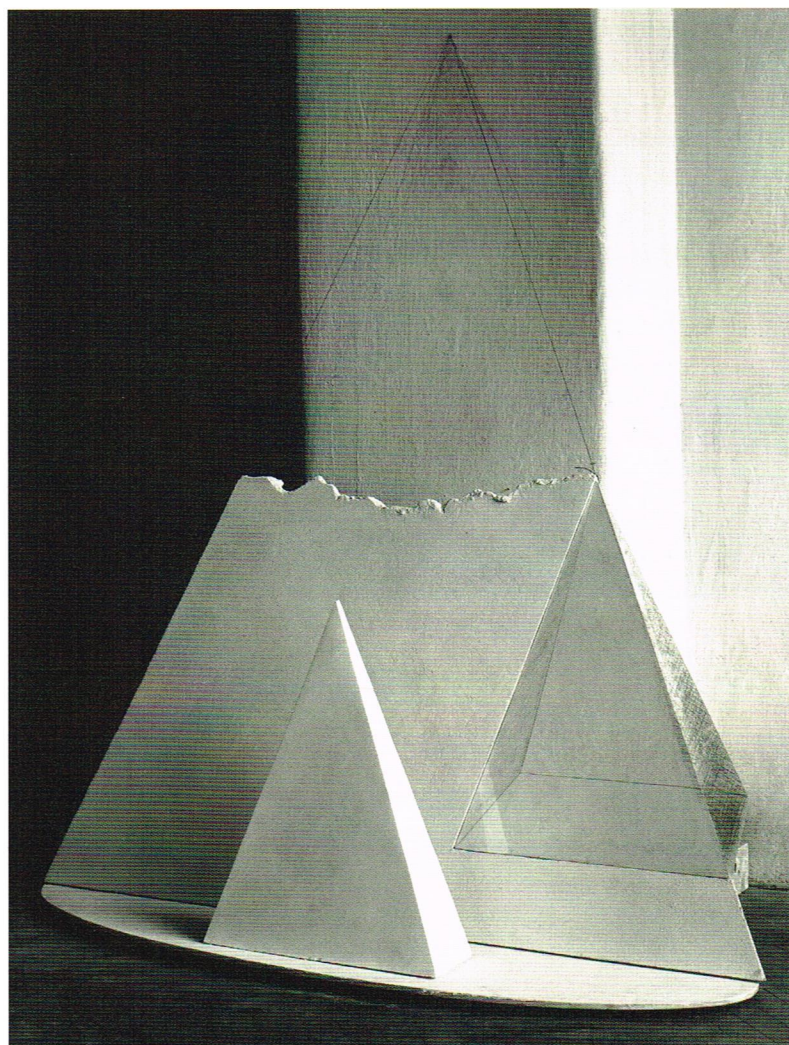


537 Stanislav Kolíbal, *Labil*, 1964, sádra, 53 × 53 × 36 cm (jeden element)

zrcadla (v nichž správně shledáme ozvuky minimalistického řazení), na stěně jsou narýsovány v příslušně kolmé poloze stejné obdélníky. Ale nejdůležitějším faktorem je světlo, permanentně proměnlivé, vlastně vždy přesahující vymezenou formu. Dvě seriální řazení jsou dána, třetí fenomén se stává zdrojem proměn, nejistot. Váhání a nejistota (něco, co vlastně patří ke každé tvorbě) se postupně u Kolíbala tematizovaly (*Co je odkud a co je kam*, 1975), většinou v podobě instalací, v nichž měly své místo prvky ležící a prvky zavěšené na stěně, ale také způsob jejich spojování, nejčastěji zase provázky.

Na konci sedmdesátých let vznikl soubor kreseb, které prakticky vylučovaly jinou konkretizaci než v kresebné iluzi. Jejich tématem je totiž „splnutí na jediný okamžik“: situace, kdy se části dvou prostorových útvarů spojí třeba v jediné linii, samozřejmě jen pro náš pohled, díky naší percepci prostoru a samozřejmě také díky našemu návyku na perspektivní zobrazení. Kresby zviditelňují právě tuto možnost, která je potom na konci sedmdesátých a na počátku osmdesátých let východiskem řady komplexnějších reliéfních a prostorových instalací. Patří k nim třeba *Pomalý a jistý posun k pádu*, 1980, *Dvě krychle*, 1981, *Mezi prostorem a plochou*, 1982, *Obojí*, 1983 – spojení dvou různých geometrických útvarů umožněné přerušením a tedy nejistotou, co je „mezi“. Celé skupiny prací s různými dalšími odkazy a konotacemi se koncentrují na takové téma. Kolíbalovo dílo, po zkušenosti veliké redukce a oproštění, je tedy zhruba o deset let později stále komplexnější, využívá i barevnosti různých materiálů, uplatní se také malířské traktování barvy (*Kruhy a středy*, 1986), opět jako součást materiálové artikulace i jako význam expresivnosti a jako protipól geometrického ohraničení (*Černá duha*, 1986). V okamžiku, kdy se zdá, že do popředí budou vystupovat metaforické existenciální aspekty (které samozřejmě mohou být jedním z potenciálních výkladů celého do té doby vzniklého Kolíbalova díla), jak to naznačuje nejlépe *Šíp proti šípu, tělo proti tělu* (1987), volí však umělec cestu

538 Stanislav Kolíbal, *Krok za krokem*, 1983, sádra, dřevo, plexisklo, provázek, 156 × 90 × 56 cm



ryzího oproštění. Zůstává ovšem věren „své“ tematice zpytování a zvažování, zůstává také věrný jazyku geometrie, která ale již není narušována. Vznikne *Průnik dvojího pohledu* (1988), vlastně pojmové vymezení prostorových vztahů, a začnou vznikat *Geometrická cvičení*. Reliéfy, jejichž subtilní šedobílá barevnost je formována tmely (s nimiž pracoval Kolíbal jako s barvami již v předcházejících letech) a jejichž plocha je rozčleněna určitými operacemi, vycházejícími z jejich vlastních proporcí. Opět se v nich tematizuje možnost volby i potřeba zvolit určitou konstrukci.

V témž roce 1988 vzniká při pobytu na stipendiu DAAD v (Západním) Berlíně soubor kreseb, rozvíjejících problematiku dělení plochy podle určitých jednoduchých pravidel, která pak dovolují dál v ní objevovat vztahy mezi různými elementy či volit z řady možností určitou „codu“. To vše se ovšem odvíjí již v rámci redukce na lineární kresbu. Když pak tyto kresby Kolíbal uchopil jako potenciální půdorys, staly se až do konce devadesátých let základem dalších prostorových realizací, *Staveb. Stavby* jsou zase instrumenty konceptuálního myšlení, ale zbavené jakékoli literárnosti. Nastolují vztahy, které můžeme objevovat mezi různými místy prostorového útvaru; nalézat, kdy se něco zdánlivě spojuje (což nám připomene Kolíbalovy kresby z konce sedmdesátých let), vnímat je z různých míst a tak plně identifikovat jejich prostorotvornou, prostor artikulující funkci. Konceptuální modus Kolíbalova díla se tedy zobecnil do ryzosti geometrických útvarů, ať v ploše nebo v prostoru, aniž by se zbavil tázání po možnostech, zpytování eventualit či souvztažností.

Tendenci k rezignaci na tradiční výtvarná média a snahu o ryzí krajně dematerializovanou výpověď můžeme pozorovat u tvůrců tehdy mladé generace, kteří však již měli za sebou určité umělecké zkušenosti z předcházejícího desetiletí. Z pražského okruhu je třeba připomenout Petra Štemberu a Karla Milera. Oba pracovali v sedmdesátých letech s lidským tělem, oba se intenzivně přátelili a spolupracovali, ale směřování výpovědi je u každého z nich jiné. Petr Štembera, nespokojen s možnostmi malířství, se s ním rozloučil v roce 1969, asi rok zvažoval své další záměry a poté začal pracovat v přírodě i na proměnlivých instalacích v interiérech. Jeho zásahy mají povahu umělého, lidského, konfrontovaného s přírodním prostředím. Počátkem sedmdesátých let stále více nabývá na důležitosti tělová akce, u níž se pozornost postupně soustředila na její dramatické existenciální exponování. V přechodném období mají ale některé Štemberovy práce výrazně konceptuální povahu. Nejradikálnější jsou v tomto smyslu *meteorologické raporty* z roku 1971, v nichž umělec pouze zapisuje informace, zveřejňované meteorology v určitý den z určitých míst, opisuje je na kartičky a rozesílá svým přátelům a známým. Umění se tak pro něho stává ryzí informací, zbavenou ovšem utilitárního obsahu, protože adresát dostává informaci o něčem, co již bylo, pouhé konstatování faktu. Je důležité, že jde zrovna o základní charakteristiky přírodního prostředí; můžeme je vnímat jako poselství o činnosti přírody. Přenesení mimoumělecké informace do světa umění je jednou z velice podstatných podob českého konceptuálního myšlení, jednou z jeho nejradikálnějších možností, v internacionálním kontextu srovnatelnou především s Bernarem Venetem. Umělcovy práce v přírodě již musíme sledovat v souvislosti s jeho akcemi.

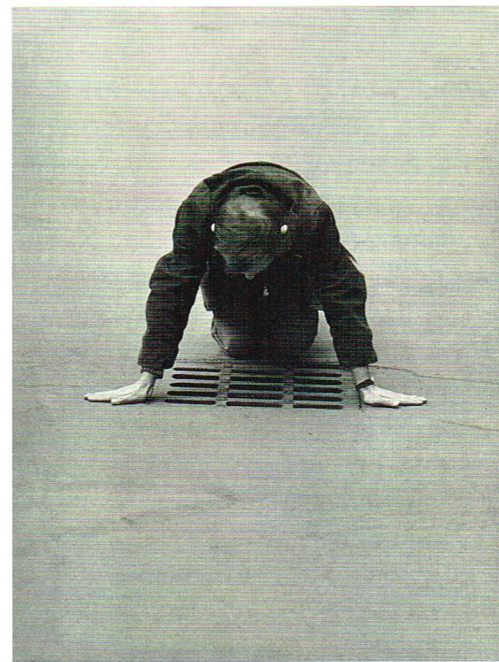
Naproti tomu tvorba Milerova má konceptuální povahu po celá sedmdesátá léta. Jeho východiskem byla vizuální poezie, na konci šedesátých let zcela minimalizovaná

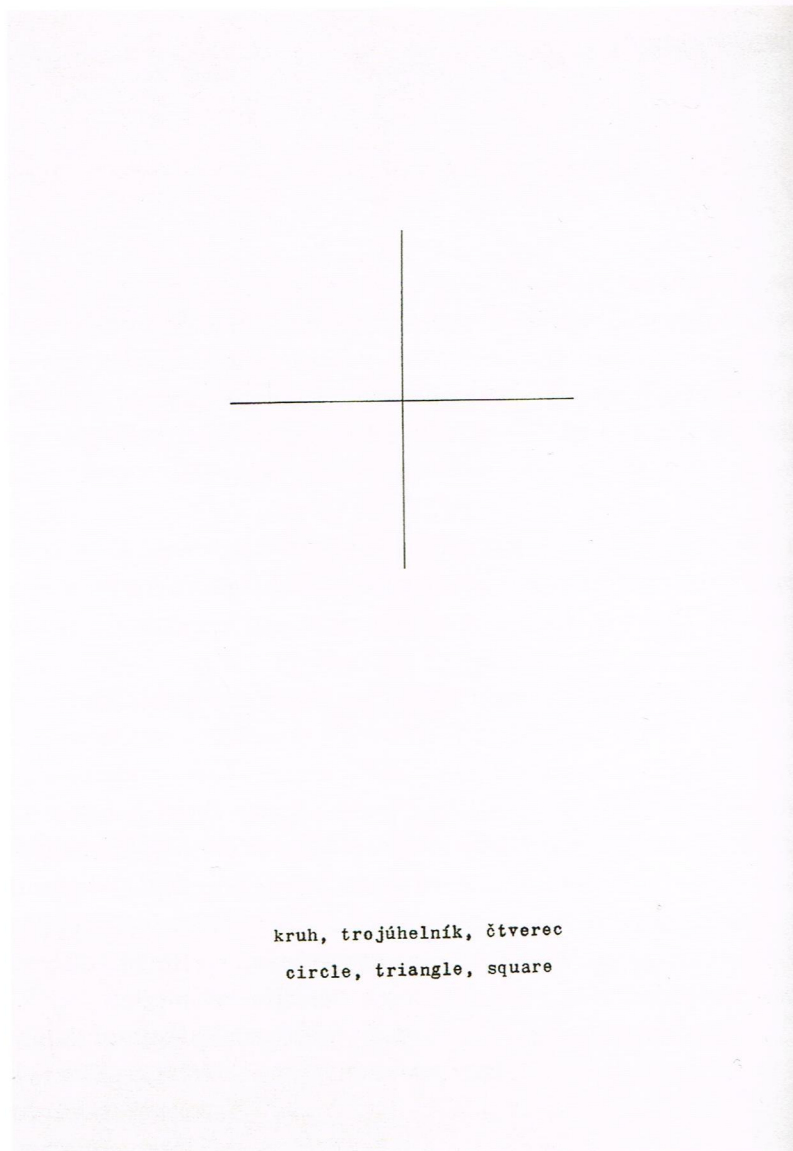
539 a,b,c,d Karel Miler, Měření II –
Mříž, 1974



na konstelace identických významů. Některé z těchto prací mají již povahu konceptů, reflektujících autonomii jazykové formulace. V letech 1970–1972 Milerova práce se slovy vrcholí sériemi razítkovaných textů, v nichž se uplatňuje jednoduchá vizuální organizace a barevné odlišení (červená a černá); tyto texty mají povahu podnětů pro mysl vnímatele, ale působí i jako vizuální estetická kvalita. Přechod k práci s fotografií představují fotograficky dokumentované textové zásahy do určitých situací nebo do jakýchsi minimálních materiálových aranžmá. Poté, již od roku 1972, pracuje Miler výhradně s fotografií a s vlastním tělem. Fotografickým obrazem zaznamenává situace jeho vlastním tělem vymezované nebo k němu vztahované. Jsou to jednoduché pohyby, gesta, doteky, ale také třeba zastavení se v určité situaci, de facto jsou to tedy vše vizualizované pojmy. Textový komentář, stručná deskripce, je součástí díla. V druhé polovině sedmdesátých let pak můžeme pozorovat, že se u Milera postupně objevují realizace lyričtějšího charakteru, kdy tělová akce – většinou v přírodním prostředí – se slovně přehodnocuje do jakési metafory (*Cítěn čerstvou travou*, 1976). V roce 1980 se jeho tvorba, nikdy příliš početná, ale velice soustředěná a patřící k tomu nejpodstatnějšímu, co u nás vznikalo, přirozeně uzavřela vyčerpáním určitého okruhu problémů. Důsledným uplatňováním vlastního těla jako média umělecké komunikace přísluší Miler i do sféry tělového umění, ale důrazem na významovost patří do sféry konceptuální – je to jedna ze vzácných syntéz obou kategorií. V pražském okruhu vynikaly i první konceptuální kresby Jiřího Kovandy, jehož cesta vedla přes minimální akce a instalace k postmoderní polymorfii.

V brněnském okruhu byli prvními protagonisty konceptuálního myšlení Jiří Valoch, J. H. Kocman a Dalibor Chatrný. Rovněž Valoch patřil k druhé generační vlně české expe-





kruh, trojúhelník, čtverec
circle, triangle, square

rimentální poezie. Od let 1963–1964 se soustavně věnoval poezii vizuální, většinou nesémantické, tvořené pouze optickými, rytmickými a strukturálními charakteristikami strojopisu. Kolem roku 1968 se tato problematika vyčerpala a Valoch hledal možnosti nové práce s významem. Umisťoval texty do přírody: vyrýval je do země nebo do kůry stromu. Psal je na lidské tělo nebo přímo do fotografických negativů či pozitivů – tak vznikaly fotografické texty. V letech 1969–1972 vzniká řada minimálních akcí a přechodných instalací, realizovaných v přírodě většinou kolektivně podle Valochových projektů. Od roku 1970 se zároveň soustřeďuje na práci s oproštěnými verbálními významy, vytrženými z obvyklého komunikačního kontextu. Usiluje o maximální oslabení vazby označující – označované, takže užitý slovní materiál dostává obecnější platnost. Postupně vznikají verbální vymezení, tautologie, sémantické komplikace a další jazykové formulace, které fungují na pomezí minimální poezie a konceptuálního umění. Tato hraniční poloha, autorem programově sledovaná, odlišuje jeho práci, dává jí přes všechnu striktnost i určité lyrické kvality, přičemž ovšem jsou jeho realizace zpočátku redukovány na minimum materiálu, často na jediné slovo. Zároveň s tím vznikají fotografické série, směřující k identifikaci určitého významu (série fotografií artikuluje stejné pojmenování). Postupně se v jeho

540 Jiří Valoch, Bez názvu
(Sémantická kresba), 1975, kresba, tuš,
strojopis, papír, 29 × 21 cm

práci objevuje kresba: 1973–1975 vznikají *time pieces*, kresebné záznamy minimálních časových úseků, determinovaných pouze motorikou ruky a časovým limitem; *concentrations* byly pokusy kresebně reflektovat určitý pojem, na který byl autor soustředěn, bez zrakové kontroly. Postupně se objevily *sémantické kresby*, v nichž se uplatnila vazba slova a barevného či lineárního zásahu. Tato linie autorovy práce se odvíjela po celá sedmdesátá a osmdesátá léta, ale v letech 1984–1985 do ní vstoupily první série textů, tvořených několika sekvencemi hierarchicky a kontextově patřícími do různých rovin. Konceptem se stává sama idea propojení různých kontextů, kterou můžeme vnímat i jako paralelu postmoderních řešení. Zároveň od roku 1970 pracoval Valoch na projektech k instalacím z minimálního, někdy jednoslovného textového materiálu, které však mohl realizovat až v osmdesátých letech.

Jiří Hynek Kocman získal zkušenosti s netradičními materiálovými procesy v druhé polovině šedesátých let. V kontaktu s Valochem dělal kresby, v nichž se uplatnily chemické danosti určitých barev (cyklus *Tinktura*, 1965–1967). Po setkání s Vladimírem Boudníkem rozvíjel podněty strukturální grafiky v procesuálních sériích otisků postupně samotným tiskem transformovaných matic (*sand graphics*, *string graphics*, 1969–1970). Můžeme je již považovat za předstupeň konceptuálního myšlení. Od počátku sedmdesátých let se pak zcela soustředil na samotnou sféru komunikace v médiu umění. Kocman byl průkopníkem českého stamp artu, jako první u nás začal užívat razítkovaného textu jako prostředku komunikace. Zároveň vytvářel konceptuální básně a objekty, knihy-objekty, reporty, projekty a čisté koncepty. Mnohá jeho díla tematizují existenci či přítomnost autora, vymezují se jeho bytím nebo se k němu vztahují. Kocmanovy práce zasahují i do sféry utopických projektů, některé předjímají ekologickou problematiku (*Estetická přírodní rezervace*, 1971). Vzhledem k potřebě maximálně komunikovat svými idejemi – bez ohledu na tradiční podoby umělecké komunikace – užívá Kocman především poštovní sdělení. Stává se protagonistou českého mail artu.

V roce 1977 byl již Kocman znechucen internacionálně bující nadprodukcí banalit, posílaných poštou, a postupně na tuto aktivitu zcela rezignoval. Jeho novým médiem se stává autorská kniha, s níž experimentoval již od přelomu šedesátých a sedmdesátých let; z té doby pocházejí knihy s barevnými zásahy, tematizující proces prosakování a vzliňování. V roce 1977 vznikají jeho první ručně šité vazby – knižní vazbu Kocman chápe jako komunikační i estetickou kvalitu, jeho konceptem je nyní zvládnutí „klasické“ knihařské

541 Jiří Hynek Kocman, *Réserve pour JHK*, 1972, text rytý do plexiskla, 7 × 21 × 7 cm



vazby. O dva roky později se začíná jako hlavním médiem své tvorby zabývat autorským ručním papírem. Klasickou papírenskou technologií transformuje různé tištěné materiály a celé knihy. Své papíry označuje od roku 1979 *paper-re-makings*, aby akcentoval existenci původního sdělení. Někdy papíry prezentuje jako finální díla, jindy z nich vytváří autorské knihy, spojené výchozím konceptem (například transformace materie jedné standardní knihy). Vztah mezi původní a novou knihou je konceptem, který nyní Kocman zhmotňuje. Samostatné celky mezi jeho autorskými knihami tvoří ty, které specifickým přehodnocením materie papíru, textovými intervencemi (tištěnými jednotlivými tiskárenskými grafémy) nebo celkovou koncepcí knihy reflektují dílo Josefa Váchala, k němuž cítil Kocman úctu jako k umělci inovujícímu povahu knihy vůbec. Další závažný soubor tvoří knihy – parafráze básně E. A. Poea *Havran* (1982–1987), která má významné místo v celé české literární i výtvarné kultuře: černé tónování papíru, textové reflexe i manipulace s celým knižním blokem a vazbou dovolují různým způsobem aktualizovat jednotlivé fenomény, odkazující v podobě jakési „objektové metafor“ k výchozímu textu. Kocman se stal pro československé prostředí průkopníkem senzibility papíru, v níž se konceptuální zkušenost prolíná s dalšími, intelektuálními i ryze sensorickými aspekty.

Dalším protagonistou českého konceptuálního myšlení, pracujícím v Brně, je Dalibor Chatrný. Jeho tvůrčí cesta byla nesena potřebou zkoumat autonomní principy tvorby.



542 Dalibor Chatrný, *Mimo*, 1977,
frotáž, kresba, tuš, papír, 24 × 31 cm

V letech 1960–1961 se podobně jako řada jeho vrstevníků propracovával především v li-nořezech a dřevořezech k radikální redukci obrazové skladby, často pod vlivem Josefa Čapka. Vyústilo to v první nezobrazující práce, lapidární, tvořené pouze vztahem několika geometrických ploch. Od roku 1962 do jeho práce proniká zájem o materiálovou strukturu malby či grafiky, ovšem pojímanou jako ryzí estetická kvalita. Dva fenomény předznamenávají konceptuální povahu jeho myšlení: v roce 1963 vzniká soubor jednoduchých kreseb magnety, vlastně první zviditelnění přírodního fenoménu v sepětí s jednoduchým gestem, v roce 1965 uplatňuje proražení roviny obrazu skutečným zásahem, který se stává součástí obrazové struktury. V jiném případě spojuje protržení roviny plátna s vázáním provazů, takže sám vznik otvoru a otevření do prostoru se staly tématem díla. V letech 1966–1970 se uplatňuje geometrická, nekonstruktivní artikulace, ale dominujícím zůstává zájem o faktickou aktualizaci prostoru, ať kovovými plastikami, slepotisky či perforovanou grafikou. Důležitý je též zájem o vztah mezi pravidlem a náhodou, aleatorností, který vyúsťuje do *Osmihodinové výstavy* (Dům umění, Brno 1970), v níž se tyto aspekty zhmotnily do souvztažnosti autorem vymezeného prostoru (seriální řazení stejných kovových válců s dvěma identickými otvory) a intervencemi diváků (průběh bílé šňůry mezi nimi). Pro Chatrného je charakteristická velická šíře vizuálních způsobů artikulace, které spojuje fakt, že zkoumají základní rysy lidské tvořivosti; nejprimárnější zkušenosti, vedoucí ke vzniku estetických či výtvarných kvalit. Jejich východiskem jsou určité koncepty, které bychom mohli verbalizovat, a ty se pak naplňují, zhmotňují v průběhu výtvarné práce.

Od počátku sedmdesátých let se umělcovy realizace – jistě též díky jeho příslušnosti k brněnskému okruhu – nejvíce dematerializovaly. Měly podobu kreslených projektů, konceptů, instalací i akcí. Jejich princip spočíval ve zkoumání základních fenoménů – prostoru a jeho percepce, zrcadlení a jeho vztažení k přírodnímu prostředí (příklad: „svítání na západě“ v podobě transferu vycházejícího slunce pomocí zrcadla), k tomu se připojovaly úvahy o nehmotných plastikách (vymezovaných negativně v Zemi či míněných jako vzdušné útvary na ní) a práce s tautologiemi při pojmenování barev. Důležitým aspektem bylo uplatnění jazyka buď v podobě citátů cizích textů, jež se poprvé objevují v polovině šedesátých let jako součást „informelních“ kreseb, anebo jako jednotlivých pojmů či pojmových sekvencí. Po roce 1974 vznikají textové kresby, frotáže a reliéfy, v nichž se verbalizovaný pojem modifikuje vizuálním zásahem nebo tyto složky vystupují ve vzájemném propojení. Uplatňuje se také frotážové psaní určitého slova přes jiný význam, zhmotnělý reliéfem, takže jeden zaznamenávaný význam de facto „zviditelňuje“ význam další. Slova se stávají konstitutivními složkami kresby. U Chatrného je zřejmé, že celé jeho zkoumání samotné povahy výtvarného umění je umožňováno jednak uplatněním jazyka, ale také uplatněním základních procesů kresebných. Jeho práce vznikají ve velkých skupinách, soustředěných na určitý problém; když se tento problém vyčerpá, umělec se obdobně věnuje třeba značně odlišnému fenoménu. S novými zkušenostmi, třeba po dlouholeté pauze, se k určitému fenoménu zase vrací, aby jej osvětlil poněkud jinak. Například magnetismus se stává tematizovanou daností poprvé v cyklu kreseb z roku 1963. Na konci šedesátých a na začátku sedmdesátých let se objevuje jako fenomén v proměnitelných reliéfech a prostorových instalacích, později dostává oproštěnou podobu zviditelněné

čiré přírodní síly ve válčích s řadou magnetů, držících se nad sebou díky svým vlastnostem, v letech devadesátých se opět objeví v souboru kreseb, v nichž jednoduché gesto je aktualizováno tímto zásahem. Od osmdesátých let můžeme pozorovat, že konceptuální půdorys zůstává zachován, ale artikuluje se někdy expresivnějšími výtvarnými prostředky. To stvrzuje veliký soubor symetrických kreseb, tematizujících tělovou symetrii, zrovna tak jako kresby s překážkami, v nichž se konfrontuje skripturální gesto a jeho limitace. Z přírodních fenoménů Chatrný tematizuje zejména prosakování a prolínání barvy. Do sféry výtvarné tvorby tedy Chatrný vlastně vtahuje jevy, které se jako konstitutivní pro uměleckou výpověď dosud nežívaly, a tak obohacuje celou lidskou tvořivost. Přesahuje hranice pouze estetického. Jako estetické můžeme jeho realizace identifikovat díky tomu, že volí evidentně konceptuálně nosná „pravidla“ a „principy“.

S jemnou, osobitou hravostí uplatňoval konceptuální principy Jan Steklík, který se v Brně objevil na konci šedesátých let, když spolupracoval na výtvarné složce *Hosta do domu*, a potom asi od roku 1976 žil v Brně a ve svém rodišti (Ústí nad Orlicí). Jako zajímavý autor se projevil již od počátku šedesátých let, kdy měl blízko k okruhu pražských *Konfrontací*. Tehdy vytvořil osobitou podobu informelu ve své práci s papírem, jehož propalováním, přelepováním a vrstvením, postupnými „opravami“ a proměnami v čase vznikala díla, u nichž vystupoval do popředí moment časovosti a procesualnosti. Ten vlastně předznamenával konceptuální myšlení, které můžeme shledat již v raportovém charakteru koláží, na nichž se v průběhu šedesátých let objevovaly stále autentičtější záznamy hospodských situací s pivními tácky, účtenkami a podobně. Od roku 1970 dělal

543 Jan Steklík, Zamalovánka –
Hnědé a černé uhlí, sedmdesátá léta
20. století, kresba, barevné tuše, ruční
papír, 30,2 × 21 cm

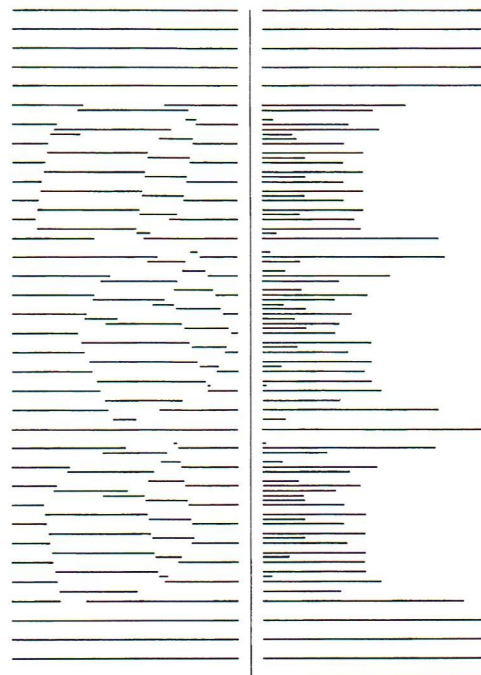


Steklík také akce v přírodním prostředí, při nichž se zase uplatnila jeho senzibilita k papíru i metaforické ekologické působení. Nejryzejší podobu Steklíkových konceptuálně artikulovaných prací ale představují od počátku sedmdesátých let kresby, utvářené jako jakési mentální hry. Umělec jim dává názvy, které tuto jejich podstatu ještě zdůrazňují: *odstřihovánky* dovoluují část kresby odstřihnout, *zamalovánky* je možné skutečně zamalovat, *nastřihovánky* lze nastřihnout – ale provedeme-li akci skutečně, de facto ji zrušíme jako potencialitu, jako výzvu. Neboť její neadekvátnější uplatnění spočívá právě v podobě mentálního podnětu k našemu rozhodování; dokud akci neprovedeme, zůstává kresba zhmotnělým podnětem k domýšlení. A umělci záleží právě na tom, aby jako takový podnět fungovala.

V osmdesátých letech pak v jeho práci dominují početné série *Střihů na krajinu*. Steklík v nich zase rozehrává možné způsoby, jak evokovat krajinu či její detaily v kresbě, jejíž struktura je hravou parafrází krejčovského střihu. Hra v myslí, to je vlastně společný jmenovatel všech Steklíkových prací z těchto dvou desetiletí, samozřejmě ve vazbě s křehkostí a subtilností kresby. Sám princip hry jako interakce dvou partnerů se u Steklíka také uplatňuje – jsou to kreslené *Šachy* a další jeho objevy, kresebné akce, kdy dva či tři partneři reagují střídavě na své kresebné záznamy na jednom papíře.

S brněnským okruhem navázal na konci šedesátých let kontakt Jan Wojnar, spolu s Karlem Adamusem pracující v izolaci severomoravského Třince. Soustavnou tvorbu v duchu *nové citlivosti* u něj shledáme od roku 1967 (drobné koláže z tištěných materiálů, bílé monochromní obrazy s jednoduchou geometrickou skladbou, někdy s kontrapunktujícími písmovými prvky). První podobu Wojnarova konceptuálního myšlení představují *Přesýpací básně* (od roku 1968 dodnes), de facto zasklené schránky s různými pevnými černými strukturami, jejichž vizuální podobu lze měnit, protože jsou částečně naplněny bílým práškem. Objekt diváka přímo provokuje k manipulaci, k proměnám stavu – a právě tyto proměny působí jako podněty pro mysl vnímatele, nikoli pouze jako estetická zkušenost. Na tom se podílí také uplatnění písma, řazení otisků drobných předmětů určitého druhu a podobně. Od roku 1974 pak dominují *Mřížkové básně*, což jsou vlastně dvě struktury, které mají něco společného a něčím se liší. Jejich podobu Wojnar zkoumá ve škále od koláží nalezených struktur přes strojopisy a kresby až po reliéfy z nalezených útvarů. *Mřížkovou básní* míní autor právě nehmotný vztah mezi těmito dvěma vizuálními strukturami, který vzniká v myslí diváka, objevujícího povahu jejich vzájemnosti. Dalším umělcovým tématem je vizuální podoba různých útvarů, která vzniká v procesu proměny útvaru jasně ohraničeného a identifikovatelného v amorfní strukturu se zanikající významovostí.

Od počátku osmdesátých let nabylo na důležitosti médium fotografie – nejdříve v kombinaci s kresbou jako příležitost ke konfrontaci dvou podob vizuálního záznamu, poté v čistě fotografických sériích. V nich Wojnar tematizoval jednak některé danosti fotografie jako média, ale také výchozí verbalizovatelný koncept. Postupně se stala důležitou i tělovost, sepětí fotografického procesu s tělovou akcí a její zhmotnění v procesu vzniku série několika fotografií. Wojnar aplikoval na sféru konceptuálního myšlení i metodu fotogramu – v jím objevených *Autofotogramech* zaznamenával na fotografickém papíře stopy



544 Jan Wojnar, *Mřížková báseň*,
1986, kresba, tuš, papír, 42 × 29,6 cm

velice jednoduchých procesů, jako postupné skládání, probodávání či prořezávání. Světelný záznam pak vnímáme jako podnět k myšlenkovému uchopení procesu, který předcházel. Jan Wojnar podstatně přispěl k podobě českého konceptuálního umění, třebaže jeho tvorba se mohla v době svého vzniku objevit jen na některých neoficiálních akcích. Intenzivně se snažil komunikovat s okruhem vnímatelů a rozšiřovat jej i v klauzuře, v níž působil.

Nesmíme zapomínat, že všichni protagonisté českého konceptuálního umění dělali tyto věci v době, kdy jejich prezentace byla možná pouze mimo oficiální sféru. Snad to mělo alespoň jednu výhodu, že se soustředili na imanentní problémy své práce, nerozptylování věcmi mimo. Jako umělci se ovšem příliš deklarovat nemohli. Přestože standardní způsoby umělecké komunikace jim byly uzavřeny, zůstávaly ty nové – a o to větší radost z publikací v cizině. Nemohu opomenout tu první a nejdůležitější. Připravil ji německý autor a teoretik a organizátor v jednom Klaus Groh. Vyšla roku 1972 pod názvem *Aktuelle Kunst aus Osteuropa* v tehdy asi nejrenomovanějším západoněmeckém výtvarném nakladatelství DuMont v Kolíně nad Rýnem. Poskytla také českým a slovenským tvůrcům přehled, co dělají jejich kolegové v ostatních zemích „východního bloku“. Bylo možné s nimi navázat kontakty i rozvíjet společné projekty nebo si alespoň vyměňovat, co kdo dělal. I v této složité situaci se kupodivu objevili nejmladší tvůrci, kteří přinášeli své vlastní problémové okruhy a obohacovali škálu konceptuálních projevů v českém prostředí. Nebyli považováni za profesionální umělce a z hlediska dobových normativů jimi ani nebyli. Několik z nich ale vytvořilo dílo skutečně impozantní; z těch, kdož pracovali v brněnském okruhu, to byli Zdeněk Sedláček, Pavel Holouš a Marian Palla.

Sedláček se s tradičnějšími způsoby výtvarné tvorby seznámil během let na Lidové škole umění. Když jej tyto způsoby již neoslovovaly, pracoval intenzivně dál – sám pro sebe. Že dělá „konceptuální umění“, to se dozvěděl ve chvíli, kdy soubory svých prací snad roku 1973 přinesl ukázat tehdejší ředitelce brněnského Domu umění Gertě Pospíšilové a Jiřímu Valochovi, který tam byl též zaměstnán. Sedláčkova díla, tvořená vždy několika sekvencemi, se zaměřovala na zviditelnění proměny určitého významu jednoduchou vizuální operací. Někdy používal základní geometrické útvary – kruh, čtverec a podobně –, nalepené nebo narýsované, ale jeho práce neakcentovaly estetický charakter, byla to ryzí zpodobení idejí. Jindy užíval třeba razítka jednotlivého grafému nebo například razítka s motivem vlaštovky, protože razítkováním mohl optimálně dosáhnout seriálního opakování určitého prvku. Jedním z jeho velkých témat se stalo utajení, hra s ukrytím jednoho či několika elementů přelepením. O skrytém jsme se mohli domýšlet ze syntaxe celku, ale nebylo možné si skutečnost ověřit. Prostými vizuálními zásahy proměňoval Sedláček určité pojmy – vznikaly sémantické komplikace či paradoxy. Soustředoval se na zkoumání relativnosti kodifikovaného významu, což ověřoval určitou vizuální operací. Všechny jeho práce měly pojmovou povahu, přestože byly artikulovány ryze vizuálním materiálem.

Důstojně Sedláčkovu tvorbu zveřejnila výstava *Grafické modely* v brněnské Galerii mladých v roce 1979. (Předcházela jí druhá Kocmanova konceptuální výstava v sice menší, ale také oficiální brněnské výstavní síni – Malé galerii Československého spisovatele.⁴ Oba autory zachránila „neumělecká“ občanská profese.) V roce 1984 odešel Sedláček z Brna, kam se přestěhoval z Žabčic, kde původně žil, do německého exilu. Tam uvažoval

⁴ J. H. Kocman, *17 motýlků*, 1978. Autor na této výstavě předvedl soubor kreseb barevně variujících základní motiv motýlka – textilní ozdoby mužského oděvu – a reflektoval přitom jeho podobnosti se stejnojmenným hmyzem.

jaro
léto
podzim
zima

o velice komplexních dílech, která měla shrnout jeho konceptuální zkušenosti, třeba o sto metrů dlouhé malbě, jejíž každá část by byla tvořena jinak, jiným jazykem moderní malby. Tak vlastně umělec spojoval konceptuální princip s tehdy aktuálním postmoderním citováním „moderní“.

Pro Mariana Pallu bylo vždy charakteristické uplatnění psaného textu. Na počátku sedmdesátých let ovšem ještě v obrazech a kresbách kombinoval záměrně naivně stylizovaný motiv se stejně neestetizovaným písmem. Výsledek byl někdy humorný až groteskní, jindy záměrně „obyčejný“, těžící z napětí mezi neumělostí výtvarného záznamu a jeho pojmenováním. V průběhu sedmdesátých let se konceptuální akcent Pallových prací zpřesnil a zpřísnil: stávaly se z nich čisté tautologie, vztahující se k procesu vzniku obrazu, k jeho vizuální podobě či k jeho funkci (*Přemalovaný obraz*, *Obraz do rohu* a jiné). Postupně začal Pallu zajímat proces v čase. Osmého listopadu 1980 ve svém ateliéru realizoval *Čtyřadvacetihodinovou malbu*. Seděl na zemi a nesmírně pomalým pohybem štětce v pravé ruce vytvořil za 24 hodin záznam – čáru o délce několika decimetrů. Jeho přátelé jej mohli navštívit, ale mluvit se s ním nesmělo, nechal si pouze podávat čaj nebo nočník. Touto akcí skončila série časově limitovaných maleb, lišících se prakticky

545 Karel Adamus, Lyrická,
sedmdesátá léta 20. století, strojepis,
papír, 29,7 × 21 cm



546 a,b Milan Knížák, Nucené
symbiózy, 1977

NUCENÉ SYMBIOSY

1977

Být připatán k někomu(k něčemu) po dlouhou dobu.
 2 stromy svázané k sobě.
 Dělat vše 2x. Třikrát. N-krát.
 Mít vše " " "
 Být " " "
 Svázat 2 hlavy, 2 lahve, 2 kameny, 2 lidi.
 Spojit 2 myšlenky, 2 bílé plochy, 2 ohně, 3 bílé plochy,
 3 ohně, atp.
 Svázat ~~2 kameny, 2 lidi~~, 3 auta, 3 kameny, 3 lidi, 3 slova. Atp.
 Slepit chleby, stroje, papíry, mraky, chutě.
 Šaty pro dva, pro tři, pro dav.
 Atp.....

Připoutáním věcí, osob, jevů, ^{atp.} k sobě samozřejmě jejich společný život(ve fyziologickém smyslu) nezačíná(a ani nemůže, neboť mnoho z toho co bereme v úvahu ani tento typ života nevěde), ale přesto v tom okamžiku začínají pro nás existovat jako jedinec, jeden, ~~jáno~~. Do té doby dokud bude pouto fungovat, budou dvojice, trojice, n-tice nuceny ~~sys-~~tupovat společně - tedy jako jediná(byť i rozporná) existence. Alespoň v tom smyslu, že jsou navzájem nuceni akceptovat toho druhého stejně jako sebe.

Snažme se přemýšlet o 2 jako o jednom, o třech jako o jednom, o mnoha jako o jediném.

Kdy dech vchází do větru : 24.6.1984 jsem vystoupil na kopec, obrátil se po větru a pokračoval v dýchání.

Když roztaje sněhulák, nevznikne voda, ale něco, co bylo sněhulákem.

Hledání : 8.8.1984 jsem zanesl kámen do zahrady a potom jsem ho šel hledat na pole.

Prostor mezi kamenem a dřevem je jiný, než mezi dřevem a kamenem. Prostoru se dotkneme tak, že strčíme ruku tam, kde nic není.

Pochopení znamená přizpůsobení a přizpůsobení znamená nepochopení.

Plot : přešel jsem těsně vedle plotu.

Pokládání : v mém okolí je spousta věcí, na které jsem nikdy nepoložil ruku. Nyní se pokusím vytvořit alespoň několik okamžiků, které na mne ostatně čekají již dávno.

Pouze jsem a proto musím něco dělat.

Krása ani modernost v umění není to podstatné. Důležité je POKRAČOVAT

Vždy po několika dnech jsem vzal do ruky kámen a přenesl ho kousek vedle /asi půl metru/. Začala vznikat nová hromada kamení. Po jejím vytvoření jsem kameny opět vrátil na původní místo. P.S. Bylo mi naznačeno, že kamení přenášeli již jiní lidé. Na to mohu odpovědět jen jedno - člověk svou situaci musí řešit stále znovu, nikdo to za něj neudělá.

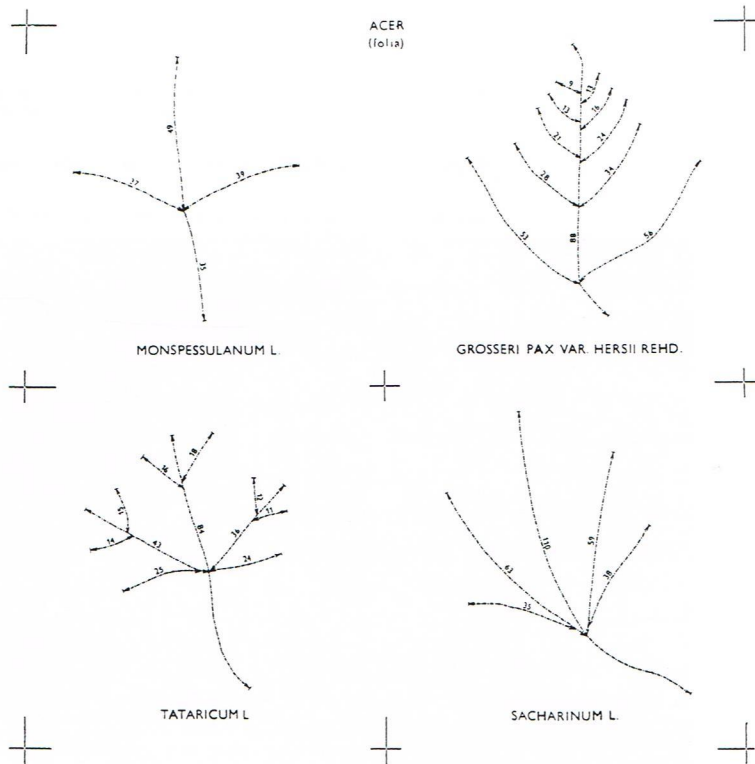
Hrnc, voda, tři kameny a pes : vzal jsem starý hrnc, naplnil ho vodou a položil do něho tři kameny, potom jsem vzal psa a šli jsme na procházku.

Cesta za dotykem : 15.5.1983 v 22.30 hod. jsem vyjel autobusem z Erna na Slovensko. V ranních hodinách jsem vystoupil na hlavní hřeben Nízkých Tater, dotkl se kamene a vrátil jsem se hned domů.

Skoro všemu jsem již přisoudil nějaký ten smysl, ale vlastně nevím proč.

Možná, že dnes roste tráva : položil jsem kámen do trávy a napil se čaje.

jen uvedeným údajem o postupně narůstajícím čase, potřebném ke vzniku obrazu. Poté se již Pallovy akce zcela dematerializovaly. Byly velice nenápadné, bezprostředně spjaté s jeho životem v Rousínově a vázané ke každodenním zkušenostem a činnostem. Palla se pracoval do jedné z možných krajních podob umění vůbec a doklad o tom vydával v podobě textů. Většinou to byly minimální raporty, rozšířené přátelům. Občas záznamy za nějakou dobu shrnul. Intenzivně tak zkoumal, jak dalece lze ještě do sféry umění vtáhnout nejelementárnější zkušenosti a činnosti, jak je lze verifikovat jako umělecké dílo. Sama autorova existence se díky zkušenosti konceptuálního a tělového umění reflektovala prizmatem umění, zároveň se dostávala třeba do blízkosti meditace či zenové praxe. V druhé polovině osmdesátých let se Palla vrátil k obrazům a kresbám, ovšem k těm nejelementárnějším. Vytvářel pouhé záznamy čajem nebo hlínou; šlo jenom o proces nanášení, zpočátku synchronizovaný s rytmem jeho dechu, tedy zase záměrně jen o ty nejelementárnější prožitky, svou neúčelností jen nepatrně (ale přece) přesahující svět ne-umění. Pozdější malby hlínou zase reflektovaly okolnosti svého vzniku prostřednictvím vepsaného textu, poslední pak byly jen zhmotněným nejelementárnějším možným procesem.



548 Pavel Holouš, *Topografie*
(Javory – Listy), 1985, kresba, tuš, papír,
propisoty, 20 × 20 cm

První Holoušovy kresby byly spřízněny se Stanislavem Kolíbalem, kterého ale umělec tehdy ještě neznal: tematizovaly kontrast přímé a měkké, zvlněné linie. Poté Holouš realizoval a projektoval akce v přírodním prostředí i v interiérech. Jeho specifikem se stala percepce přírodního prostředí různými smysly. Objevné téma pro sebe našel v podobě partitur, často jazykových, případně kombinovaných s jednoduchým vizuálním lineárním prvkem a chápaných jako nejminimálnější vymezení limitů zvukových realizací. V roce 1978 začaly vznikat *Topografie*, Holoušův hlavní příspěvek českému konceptuálnímu umění a bezpochyby jedna z jeho skutečně originálních podob. Výběr z nich se potom podařilo vystavit zase v Galerii mladých v Brně (1986). *Topografie* byly kresebné záznamy určitých přírodních detailů a později situací. Jejich východiskem bylo proměňování konkrétního a jeho transpozice do formalizovaného jazyka nákresů a plánů. V letech 1978–1979 vznikaly *Topografie* jednoduchých přírodních detailů v měřítku 1 : 1 (listy trav, bylin a stromů, kořeny, větvičky), od roku 1980 přibývaly celé *Situace*, na nichž umělec v určitém měřítku zachycoval skupiny stromů, cestu se stromořadím, výsek lesa, meandry potoka či obrysy louky. Od roku 1983 Holouš pracoval na *Kamenech* a *Skalách*: prezentoval v nich divákovi vztah mezi skutečnou přírodní situací a její transpozicí do abstraktního, tedy vztah mezi individuálním, nezaměnitelným, a umělým, lidským, formalizovaným. Podklad k několika kresebným cyklům tvořily již existující mapy či plány – detaily nebo vztahy na nich zachycené autor předkládal jako svébytnou informaci i estetickou kvalitu (*Horizonty*, 1984, *Cesty*, 1985). V interiérech uskutečnil Holouš rekonstrukce určitých přírodních situací, například pomocí stojánek s tabulkami označujícími názvy stromů – jedna se uplatnila také při jeho brněnské výstavě.

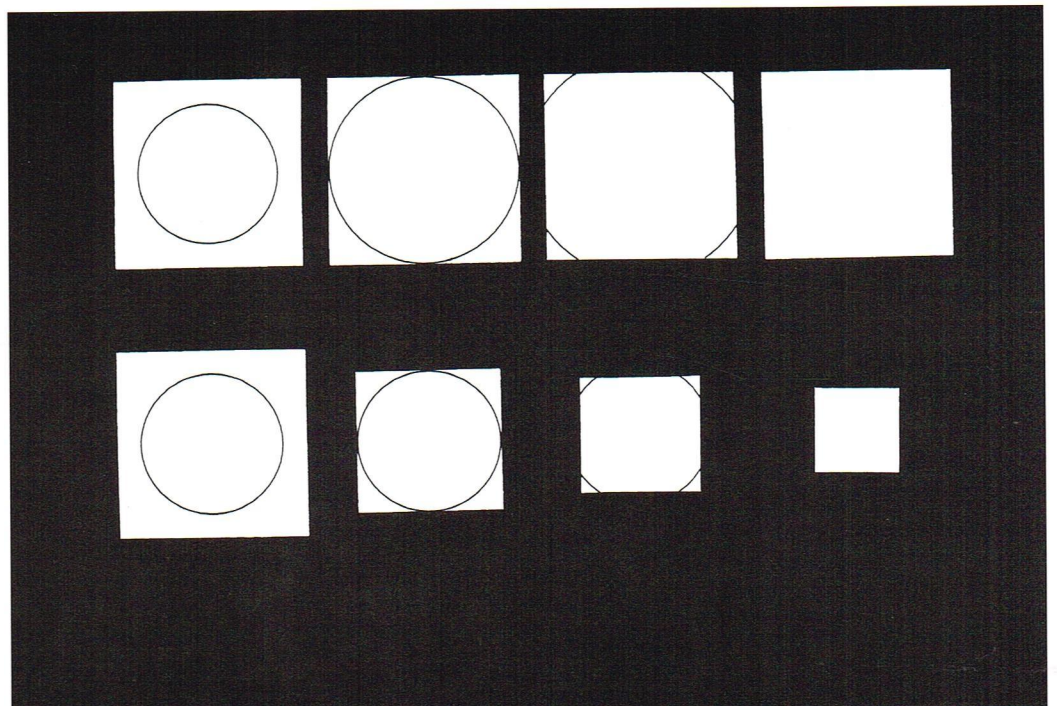
Z tvorby umělců reflektujících vztah k přírodě se přínosem českému konceptuálnímu umění staly také práce Milana Maura. Jeho východiskem byla krajinomalba, kterou ale Maur důsledně přehodnotil. V roce 1983 vystavil v pražském Ústavu makromole-

kulární chemie první práce, které svědčily o tom, že se propracoval ke konceptuálnímu myšlení. V obrazech formuloval vztahy vznikající různým zpracováním plochy: nepravidelným tónováním, přísnou organizací rastrem a rastrem, narušeným doteky prstů. To byly pro výtvarníka tři sémantické roviny, které konfrontoval a spojoval do nové jednoty. Od roku 1984 navazovaly záznamy přírodních procesů, vytvářené přímo na místě kresbou na veliký papír nebo vrýváním do vrstvy bílé barvy na desce – zde tedy šlo o *sui generis* obrazy. Maur tak zaznamenával procesy v čase. K jeho nejvýznamnějším cyklům patří záznamy proměn tvaru stínu, vrženého nějakým přírodním objektem, třeba větví stromu. Nedílnou součástí díla tvoří textový komentář, který přesně lokalizuje místo a čas, kdy záznam vznikl.

Maur ovšem zároveň dělal i mnohem méně hmotné realizace, také vázané k přírodním procesům v čase. Dominuje mezi nimi cyklus numerických zápisů, zachycujících následnost padání určitých listů na stromě, který si autor vybral a jehož listy nejprve očísloval. Každá kresebná či obrazová realizace je přitom vlastně zároveň stopou určité tělové aktivity. Nejvýrazněji se však Maurova tělová přítomnost uplatnila při *Putování za Sluncem*. Výsledek celodenního sledování Slunce představuje pouhá kresba na mapě, záznam umělcovy cesty v podobě části trochu nepřesné kružnice. Postupně se škála Maurových záznamů rozšířila o nejrůznější další přírodní procesy. Na sklo zakresloval pohyb mouchy či motýlů ve vymezeném úseku, zviditelňoval u říčního toku proměny výšky jeho hladiny. Tak se mu podařilo tematizovat procesualnost přírodních fenoménů a zároveň je převést do podoby, která je vizuálně vnímatelná a pro diváka svým způsobem i atraktivní. Následující kapitolu jeho práce pak tvoří volnější kresebné variace na pohyb přírodních objektů, často spjaté s užitím pigmentu z místa vzniku realizace.

Konceptuální myšlení určitým způsobem modifikovalo i tvorbu některých umělců, jejichž dílo bychom mohli sledovat také v jiných souvislostech. To platí především o Milanu Knížákovi, u jehož akcí jsme mohli na konci šedesátých let pozorovat, že se stávají stále oproštěnější, koncentrovanější na velice jednoduchý, ale intenzivní prožitek. Připomeňme si třeba *Lying Ceremony*, jejíž účastníci se měli velice dlouho zdržovat vleže v jedné místnosti, ale nesměli spolu promluvit. V průběhu sedmdesátých let se u Knížáka stále více uplatňuje mentální kvalita akce, která existuje pouze jako představa v mysli, což koneckonců navozovalo i čtení některých jeho komornějších návodů z let šedesátých. Postupně tento aspekt začal převažovat, takže i to, co lze jako akci realizovat, nabývá podoby především myšlenkového konceptu. To může demonstrovat třeba idea *Nucených*

549 Zdeněk Sedláček, *Bez názvu*, 1977, tuš, bílé papíry lepené na šedém podkladu, 31,5 × 45 cm

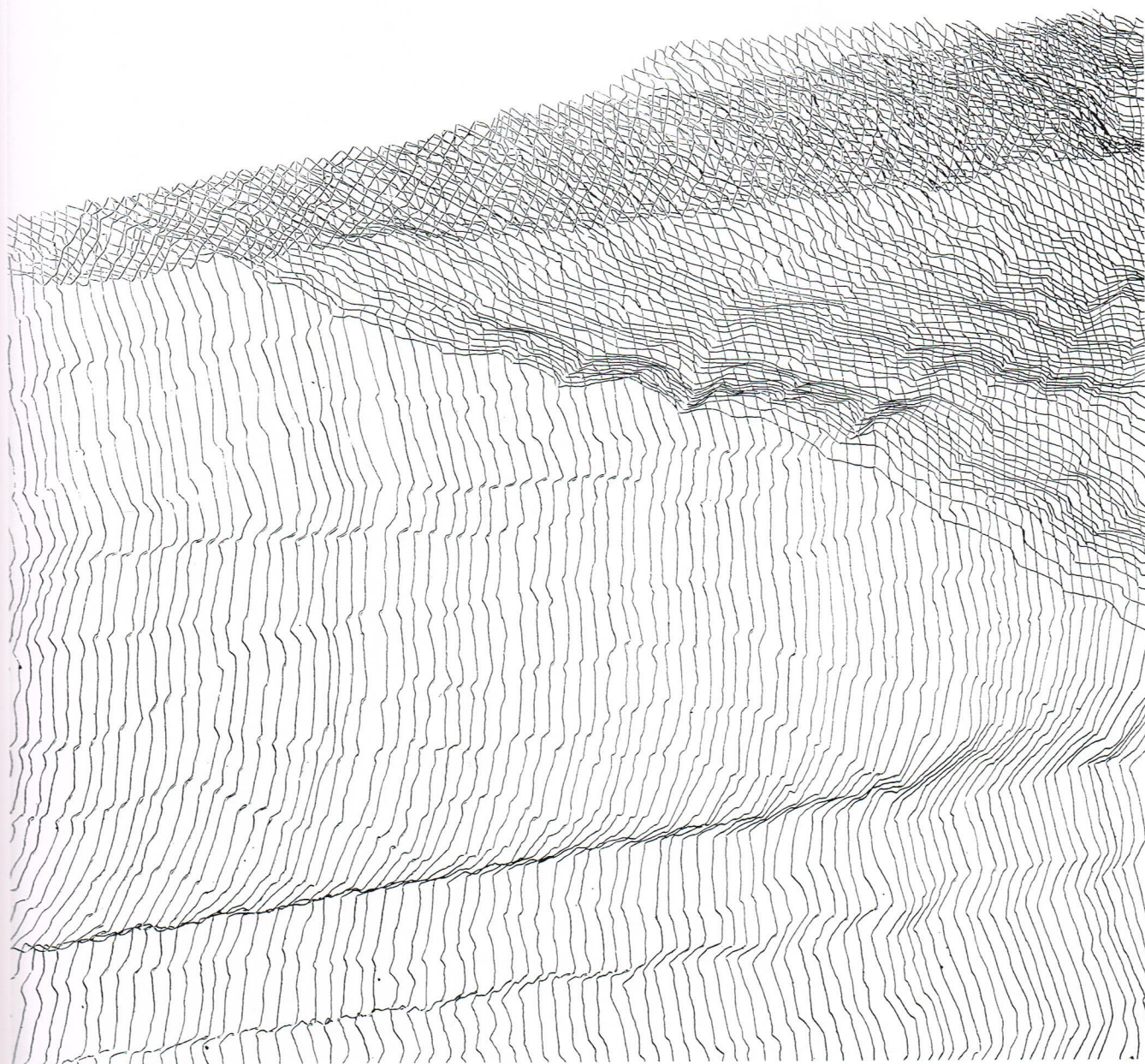


symbióz, kdy realizace je de facto na prvním místě demonstrací ideje. Soubor textů příznačně nazvaných *Procesy (hlavně) pro mysl* autor dokonce sám na začátku osmdesátých let vydal jako samizdatovou knížečku, protože mu šlo o prezentaci práce právě v této podobě. Byly to samozřejmě koncepty knížíkovsky překvapivé, vycházející z operací a činností, které ozvláštňoval autorův specifický přístup, ale odehrávaly se v rovině textového podnětu, který pak máme myšlenkově zpracovávat. Optimální forma percepce Knížíkových prací tohoto typu spočívá totiž právě v tom, že si jeho neobvyklé, ozvláštňené, ozvláštňující i „divoké“ myšlenkové operace představujeme v mysli a získáváme tak nové intelektuální podněty a zkušenosti.

Neměl bych opomenout ani autora mnohem méně známého, ale také pozoruhodného. Od poloviny šedesátých let patří k neoriginálnějším tvůrcům české vizuální poezie Karel Adamus, žijící v třineckém osamocení. Zpočátku v kontaktu pouze s Janem Wojnarem, poté s Jiřím Kolářem, posléze také s Jiřím Valochem a J. H. Kocmanem Adamus – po zaujetí polyfonií v ploše psaného textu – nejprve systematicky prozkoumával možnosti estetické aktualizace strojopisu, buď v podobě zásahů do obrazových reprodukcí klasických děl (Dürer), nebo v podobě čistě estetických aranžmá grafémů v ploše. Konceptualizace se prosadila od roku 1974 ve velikém cyklu *Minimálních metafor*, tvořených verbálním či obrazovým prvkem a jeho sémantickým přehodnocením v názvu. Tak vznikala díla na pomezí konceptuálního artefaktu a vizuální poezie, krajně minimalizovaná a přitom koncentrovaná na samotnou pojmovou operaci. Jako konceptuální rys můžeme vnímat i procesuální charakter kreseb, vznikajících od roku 1980. Autor je pojmenoval *Flosáže* (flos = lat. květina) a metaforicky v nich reflektoval samu časovost. V *Peripatetických básních* (od 1983) se významovost výchozího materiálu (slovo v různých znakových systémech, piktogram a podobně) přetváří rytmickými danostmi lidské chůze a momentálními vlivy a zásahy okolí, jako je například kvalita terénu nebo počasí. Karel Adamus tvoří programově spojnicí mezi konceptuálním uměním a vizuální poezií.

Podněty konceptuálního myšlení samozřejmě výrazně ovlivnily také praxi některých českých umělců pracujících v exilu. Tak se tvorba Jiřího Hilmara, v šedesátých letech spoluzakladatele Klubu konkrétních, modifikovala v pojmově determinované plastiky a instalace, bezprostředně spjaté s přírodními materiály a jejich formováním, u nichž je sice důležitá vizuální estetická kvalita, ale pouze v sepětí s myšlenkovým půdorysem. Z generačně mladších to pak platí především o Pavlu Büchlerovi a Pavlu Želechovském. Oba shodou okolností využívali sémantických možností fotografie i vztahu fotografie – text. Büchlerovým východiskem byla tělová akce. Po odchodu do Velké Británie se jeho zájem koncentroval na povahu fotografického a mechanicky zmožovaného obrazu, ale také na marginálně vznikající záznamy prezentované jako artefakt. Želechovského zaujaly možné významové kvality předmětů či jejich fotografického zobrazení, ale upoutávala jej též sémantika akčního zásahu. To je ovšem pouze marginální poznámka k velkému tématu o českém umění v exilu.

550 Milan Maur, Skála – Ostrá
Hůrka u Starého Plzece,
29. srpna 1983



Na skálu jsem položil desku. Na okraj desky dopadal stín, vržený touto skálou. Tento stín jsem v pravidelných časových intervalech obkresloval. Práci jsem ukončil, když se stín přesunul na protější okraj desky.

Milan Maur