

Pavína Morganová

Bez názvu

Jiří Kovanda neúnavně vrství významy a svou záměrně neumělecky vyhlížející tvorbou systematicky překračuje hranice světa umění. Svými instalacemi, objekty a performance se nás vytrvale ptá: Je toto ještě umění? Je toto ještě hodné pozornosti a pohledu? ... Jak známo, hranice světa umění vynikají nebývalou elasticitou. S dvacetiletým zpožděním současná teorie i praxe Kovandovi nadšeně přitakává a okouzleně objevuje dříve podhodnocené estetické kvality jeho tvorby. Je myslím symptomatické, že první retrospektiva Jiřího Kovandy se koná v Polsku. Zde měl ostatně v roce 1976 i svou první a na dlouho poslední samostatnou výstavu.¹ Na české scéně bylo Kovandovo dílo notoricky podhodnoceno, což vyvažoval jen úzký okruh obdivovatelů jako byl například Jiří Valoch, Karel Tutsch nebo Jana a Jiří Ševčíkovi. Až zájem generace druhé poloviny 90. let ho vynesl do středu zájmu aktuální scény, jak o tom svědčí výstava a nápaditý katalog, který připravila Edith Jeřábková.² Ten je možné vnímat jako jakousi předběžnou retrospektivu, ohledávání událostí, sběr pramenů textové i obrazové povahy a vzhledem k tomu, že obsahuje řadu textů nejrůznějších teoretických a uměleckých osobností, i jako přehled možných interpretací.

O díle Jiřího Kovandy toho bylo v posledních letech napsáno mnoho, byl pasován na klasika českého konceptualismu, postmoderny, postminimalismu a postkonceptualismu, napsat retrospektivní text, který by jeho čtyřicetiletou práci uchopil jako celek, je velkou výzvou.

¹ *Jiří Kovanda* (Varšava: Galerie Mospan, 1976), následovala pak až výstava *Jiří Kovanda / Kresby* (Praha: Výstavní síň Kniha, 1982) a *Kresby a šest dřevěných plastik* (Praha: Futurum, 1984).

² Edith Jeřábková (ed.), *Jiří Kovanda* (Ústí nad Labem: FUD UJEP, 2010).

Surrealismus atd.

Kořeny Kovandovy tvorby je nutné hledat v jednom z nejtěžších momentů české poválečné historie. Kovandovi bylo patnáct, když do Československa vtrhla vojska Varšavské smlouvy. Místo aby prožil období nastupující dospělosti jako čas, kdy se mu otevírá celý svět, pozoroval spolu s celým českým národem, jak se mu postupně uzavírá. Období po roce 1968 se říká normalizace, přestože normální nebylo téměř nic. Ti, kdo při prověrkách neschválili okupaci jako bratrskou pomoc sovětských vojsk při záchraně socialismu, byli odstaveni od jakýchkoli možností společensky fungovat. Propracovanost dobové cenzury, černých listin a normalizačních společenských mechanismů v podstatě neumožňovala nežádoucím osobám jakkoli uplatňovat své znalosti, v byť podřadných profesních pozicích, systém neumožňoval jejich dětem získat jakékoliv smysluplnější vzdělání, samozřejmě je zbavil možnosti cestovat či jakkoliv se svobodně vyjádřit. Česká společnost žila v kolektivní schizofrenii mezi soukromým a veřejným. Většina Kovandových souputníků z této doby prostě na systém rezignovala, studovat nemohla a v podstatě ani nechtěla, protože na vysoké školy byly v normalizačním období dosazeny prověřené kádry (bývalí profesori zametali ulice, myli okna či topili v kotelnách). O to větší byla touha po samovzdělávání, které podporovala poštovní komunikace se zahraničím, samizdatové překlady důležitých a veřejně nedostupných textů, bytové přednášky a vzájemná setkání. Toto byla i Kovandova škola. Výtvarné umění si pro sebe postupně intuitivně objevoval. Jeho výtvarná východiska je nutné hledat v surrealismu. Rané koláže, ale i básně a kresby se k tomuto poslednímu mezinárodnímu avantgardnímu směru očividně hlásí. Surrealismus byl na české neoficiální scéně živý ještě v 60. letech, kdy se Vratislav Effenberger intenzivně snažil navázat na odkaz Karla Teigehe. Surrealismus byl vnímán jako alternativa ke krotkému modernismu, který se na konci 50. let začal etablovat jako protiváha socialistického realismu. Pro řadu mladých neoficiálně laděných umělců byl surrealismus základním odrazovým můstkem.³

Je myslím symbolické, že úplně první Kovandova akce z ledna 1976 je poctou Jindřichu Štýrskému. Kovanda v ní na Vinohradském hřbitově v Praze, přímo na jeho hrobě, realizoval záznam Štýrského snu ze sbírky *Emilie ke mně přichází ve snu*: „...půjdeš na hřbitov a v desátém oddílu najdeš ženu sedící na hrobě. Bude na tebe čekat a vyloží ti karty...“ Sen se zcela v surrealistických intencích stává skutečností a skutečnost snem. V té době se Kovanda začíná seznamovat i s konceptualismem. Kusé informace, které pronikaly přes železnou oponu, byly doplňovány prameny z 60. let, kdy zvláště v druhé polovině byla publikována řada textů o dění na Západě, ať už to byla nová poezie a hudba, happeningy,

3 Viz např. český informel, který se na české výtvarné scéně prosadil na počátku 60. let.

land art nebo arte povera. Konceptualismus Kovandu jako zakomplexovaného autodidakta s minimálními finančními prostředky naprosto fascinoval a otevřel pro jeho tvorbu naprosto nové možnosti. Díky němu si totiž uvědomil, že k tomu, aby se člověk stal dobrým umělcem nepotřebuje nic mít ani umět.⁴

Dokumentováno

Přechod od raných akčních pokusů k vyhraněnému konceptu pro mě představuje akce *Bez názvu* z 18. listopadu 1976. Kovanda ji realizoval v práci⁵ a je vyjádřena jednoduchou větou: Čekám až mi někdo zavolá.... Už v této době si Kovanda začal vést pečlivou dokumentaci akcí. Každé vyhradil list papíru A4, kde strojem napsal její název, rok, přibližné nebo přesné datum. Někdy akci zaznamenává i krátkým textovým popisem. Text doplňuje buď fotografickou dokumentací nebo kresbou zachycující popisovanou situaci. Dnes jsou tyto listy papíru, které kdysi nosil v ošoupaných deskách, aby je ukázal těm, které to zajímalo, nahlíženy, vystavovány a prodávány jako artefakty. Původně byly záznamem, dokumentem, důkazem, že a jak akce proběhla. Dnes je to vysoce ceněná komodita, jíž je často věnována větší pozornost než původní akci. Ta ale zůstává pro Kovandu a jeho souputníky tím podstatným, byť je dokumentace pro vnímání a interpretaci těchto děl z dnešního pohledu klíčová. Funguje totiž jako kukátko do minulosti pomáhající zpřítomnit to, co je nepřítomné.⁶

Pro Kovandovu tvorbu jsou myslím dodnes nejvýznamnější akce realizované v polovině 70. let na Václavském náměstí a jeho okolí. Už to, že se konaly ve veřejném prostoru v centru města bylo ve své době výjimečné. Navíc Václavské náměstí je symbolickým místem s mnoha historickými konotacemi a významy. V roce 1969 se zde například upálil Jan Palach, aby vyburcoval českou společnost k odporu proti nastupující normalizaci. Kovanda zde však své akce realizoval jaksi mimoděk, v této lokalitě se denně pohyboval, když pracoval na stavbě stanice metra Muzeum. Nejsilnější je bezesporu akce *Bez názvu* (1976), kdy prostě na chvíli rozpažil a stál proti proudícímu davu nedaleko od pomníku Sv. Václava. Jeho postoj „tak nějak ukřižovaného“ vyjadřuje to, co několik generací (nejen umělců) kvůli totalitnímu režimu ztratilo, ale je v něm obsaženo i odhodlání zachovat si v pokřivujících podmínkách svou identitu. Tato performance nebyla pouze útokem na kolemjdoucí, snahou překlenout anonymitu města a narušit bariéru, kterou kolem sebe každý nosí. Jak mi Kovanda jednou

4 Rozhovor autorky s Jiřím Kovandou, červen 2013.

5 V letech 1971–1977 Kovanda pracoval jako zeměměřič v podniku Vojenské stavby a podílel se na stavbě pražského metra.

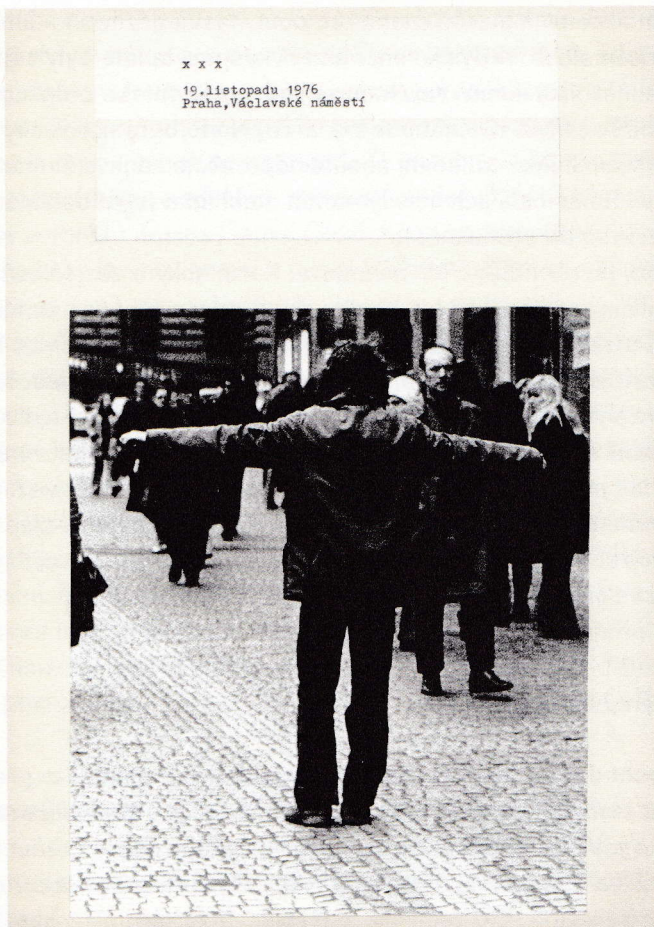
6 Viz Amelia Jones, „'Presence' in Absentia: Experiencing Performance as Documentation,“ *Art Journal* 56 (no. 4, 1997): 11–18.

řekl, důvodem akce byla hlavně snaha prolomit vlastní bázlivost a stud, jež ho uzavíraly do osamělosti, i když kolem něho byla spousta lidí. Tímto gestem se Kovanda chtěl několika lidem otevřít, navázat s nimi kontakt. Z dokumentace je dnes obtížné soudit, jestli se mu to podařilo. Na fotografiích Kovandova přítele Pavla Tuče, který stál nenápadně v pozadí, je zachyceno několik kolemjdoucích. Směsice jejich nevšímavých, nechápavých a pohoršených pohledů je jistou esencí totalitní reality veřejného prostoru, která se stává viditelnou teprve v konfrontaci s Kovandovým uměleckým gestem.

V této a dalších akcích jako byl *Kontakt* (1977) nebo *Bez názvu* (1977) ustupuje zkušenost těla, kterou známe z vyhraněných bodyartových performance Petra Štembery, do pozadí. Zásadní je ohledávání sociální situace. Kovanda nenápadně vráží do kolemjdoucích nebo se na eskalátoru otočí a dívá se do očí člověku za ním. Kovandu od začátky jeho tvorby fascinuje neviditelnost, neutilitárnost a pomíjivost, které jakoby nezúčastněně ohledává ve světě jevů a situací. Tato distance se však z retrospektivního pohledu zdá spíše jako maska vášnivého zaujetí.

V další akci *Bez názvu* z roku 1977: Vodu z řeky přenáším v dlaních o několik metrů dál po proudu... se všechny tyto prvky znovu objevují. Demonstruje, že pro něho není důležitá náročnost nebo užitečnost akce, ale její uskutečnění. Kovanda se tímto piecem blíží zenově laděnému pojetí akčního umění Karla Milera, který mu jistě byl důležitým vzorem. Karel Miler v polovině 70. let stál vedle Petra Štembery v centru pražského konceptuálního dění. Kovanda se svými přáteli začíná docházet na utajené „performance večery“ Petra Štembery a Jana Mlčocha do Uměleckoprůmyslového muzea. Postupně se stává součástí této komunity a začíná jí zvat na své akce, jak je vidět například na fotografiích akce *Pokus o seznámení* (1977). U pomníku Jana Husa na Staroměstském náměstí stojí vedle Karla Milera, manželé Jiří a Jana Ševčíkovi nebo Lumír Hladík. Společně se dívají, jak se nesmělý Kovanda neúspěšně pokouší zbalit nějakou dívku.

V té době se stal Kovanda deponentem sbírky moderního umění Národní galerie v Praze a začal pracovat po boku Karla Milera, který byl z politických důvodů degradován ze své kurátorské pozice na administrativní sílu. Měl tak možnost se pravidelně setkávat s dalšími výjimečnými osobnostmi, které v té době v Národní galerii pracovaly na nejrůznějších technických a administrativních pozicích. Vedle historika umění a konceptuálního umělce Karla Milera, to byl například básník Prokop Voskovec, umělec Václav Stratil, bývalý člen Aktualu Robert Wittmann, performer Jan Mlčoch a jeho přítel amatérský fotograf Vladimír Ambros. Do deponentů sbírky pravidelně docházel filozof a teoretik umění Petr Rezek, bylo zde možné potkat i další historiky a historičky umění jako byl Jaromír Zemina, Jana Ševčíková, Marcela Pánková nebo Helena Kontová, později provdaná Politi.



Tato komunita se však po roce 1977 rychle rozpadá. Důvodem je nejen vznik Charty 77, iniciující novou vlnu represí a emigrace, ale i jisté vyčerpání z vypjatých performance. Ty se už nekonají v Uměleckoprůmyslovém muzeu, ale přesunují se do skladiště v Provaznické ulici. Kovanda zde v roce 1978 realizuje akci *Bez názvu*, v níž shromážděným divákům očekávajícím nějakou body artovou performance pustí písničku Boba Dylana. V rozhovoru s Karlem Srpem k tomu řekl: „Tehdy jsem už cítil, že tělesná akce sama, či její prezentace, mi nevyhovuje. Chtěl jsem lidem pustit písničku, kterou mám rád – jen to bylo důležité. Po jejím dohrání jsem magnetofon vypnul a šli jsme pryč.“⁷ Pocit vyčerpání, který se v okruhu pražských body artistů začal objevovat, tak vyřešil jako první. V rámci společných večerů začíná vytvářet místo performance instalace. *Instalace I.*, realizovaná na konci roku 1978, spočívala v tom, že

⁷ Karel Srp, *Situace / Jiří Kovanda* (Praha: Jazzová sekce, 1980): 57.

a směrů. V druhé polovině 80. let se Kovanda účastnil neoficiálních výstav Konfrontace, na nichž se zformovala české malířská postmoderna. Ve svých obrazech si s postmoderní lehkostí a subverzivností pohrává s nejrůznějšími podněty českého i světového malířství. Zkouší, vrství obrazy a významy, promýšlí variace, dělá vtipy bez humoru, nebojí se trapnosti. Za všechny můžeme zmínit např. *Znepokojivý obraz* (1987), v němž se setkává krteček Zdeňka Milera s postavou burcující ženy z obrazu Josefa Čapka *Oheň*. Krteček nám v komiksové bublině oznamuje: They say the new wave is dead! Práce s textem se objevuje i v dalších obrazech, jako je např. *Hádanka* (1987), kdy Kovanda diváka vyzývá, aby našel pět rozdílů mezi dvěma takřka identickými obrázky cezannovsky laděných zátiší namalovaných na šedivém pozadí. S metodou koláže Kovanda pracuje s nebývalou lehkostí, chrlí nové a nové nápady, prozkoumává nové materiály a techniky. Jeho „malované koláže“ působí i v kontextu divoké postmoderní malby 80. let radikálně a překvapivě.

Na konci 80. let se dokonce dostává k práci s odkazy ke sféře geometrické abstrakce. Jeho „neo geo“ je stejně ironické jako jeho ostatní malby čerpající z historie umění. V této sérii můžeme hledat východiska Kovandovy porevoluční práce navazující na minimalismus který však zároveň podvratně neguje výběrem materiálu, přiznanou neuměleckou „udělaností“ objektů a jejich kutilsky vyhlížejícím povrchem.

Nenápadný posun

Na začátku 90. let Kovanda vytváří dřevěné často čtvercové objekty z prkýnek nebo překližky. Z minimalismu přejímá základní geometrický tvar a sériové řazení různých možností a kombinací. Dále také maluje a pracuje s koláží. Stejně jako u objektů používá nejrůznější nalezené materiály, staré obaly a předměty, které kombinuje s nápaditostí sobě vlastní s pečlivě malovanými detaily či jinými vstupy. Neobvyklé estetické kvality této tvorby ve své době jen málokdo docenil. Příkře totiž kontrastovala s porevoluční bombastickou vizualitou vytlačující totalitní šed'. Kovanda i po roce 1989 tvrdošijně trval na normalizační chudobě, na perestrojkové provizornosti a ošuntělosti. Na scéně je nadále outsiderem, který pravidelně vystavuje jen v malé soukromé galerii Na bidýlku Karla Tutsche a v projektech manželů Ševčíkových. Vladimír Skrepl mu v roce 1995 nabídne, aby se stal asistentem v jeho ateliéru na Akademii výtvarných umění. Po téměř dvaceti letech tak opouští místo depozitora v Národní galerii a dostává se do přímého kontaktu s nejmladší uměleckou generací, jíž jeho estetika obyčejnosti a nenápadnosti učaruje.

V druhé polovině 90. let se situace na české výtvarné scéně radikálně mění. Vyprchává porevoluční optimismus a nastupuje celospolečenská „blbá

nálada“⁹. Utahování opasků citelně zasahuje i výtvarnou scénu. Umění je znovu, tak jako v předrevoluční době, nuceno vystačit s málem. Nejsou prostředky na monumentální instalace z laminátu nebo velkoformátové tisky, nikdo není schopen financovat jejich výrobu, transport ani uskladnění. Generace druhé poloviny 90. let, pracuje s levnými dostupnými materiály a DIY technikami jako je montování nejrůznějšího druhu, stříhání, lepení nebo vyšívání. Díla jsou tvořena z čistítek na uši, mýdla, brambor, věcí a materiálů, které se dají nakoupit drogerii či v nově vznikajících hobby obchodech. Kovandova do té doby „outsiderská“ tvorba se najednou ocitá uprostřed nejaktuálnějších dobových trendů. Teorie postprodukce,¹⁰ vyhláující proměnu uměleckého artefaktu v aktivitu, jež je určitou formou užití světa, jakýmsi nekonečným vyjednáváním mezi různými hledisky, se přesně střetuje do tohoto posunu. Mladá generace se ke Kovandovi staví jako ke klasikovi, který už od 70. let rozvíjí postupy, které oni začínají na konci milénia „nově“ objevovat. Jeho pozici dále upevňuje aktualizovaný zájem o akční umění 70. let a nová interpretační vlna, která v českém i mezinárodním kontextu Kovandu staví mezi nejzajímavější osobnosti.“

V této době začíná Kovanda znovu performovat. Je to například akce *Bez názvu* (2002) realizovaná v Bratislavě v rámci sympozia -arty. Zahájení sympozia se konalo v kavárně Bystrica, kam je přístup možný pouze malým výtahem. Kovanda si ke stěně výtahu lepící páskou přilepil pramínek vlasů a levý malíček, takže se v malém výtahu osobně setkal se všemi příchozími. Stejně jako v 70. letech vyřešil svou plachost ze společenské události podivným vystavením se nejpřímějšímu kontaktu. Jakýmsi vyvrcholením tohoto přístupu je bezesporu *Líbání přes sklo*, realizované v roce 2007 v Tate Modern. Zde se v nové sociální situaci Kovandovi přesně povedlo vypointovat dvojznačnost a křehkost kontaktů, o něž ve svých performance usiloval od 70. let.

Na přelomu milénia i v nultých letech Kovanda kontinuálně pracuje v médiu koláže, zároveň však nově pojímá tvorbu objektů. Stejně jako v 80. letech je schopen za pomoci nejobyčejnějších předmětů vytvořit nápadité instalace. Uprostřed galerie může viset slupka od banánu nebo stát role bublinkové fólie, v rohu pak větev postavená na dvou žvýkačkách nebo židle s uříznutou jednou nohou. Kovanda je umělec, který je schopen přijít na instalaci své výstavy s igelitkou, v níž si nese vše potřebné. Nepotřebuje drahé transporty, pojištění ani instalační čet. Ve světě „velkého umění“ tiše našlapuje a plaše se usmívá.

9 Pojem „blbá nálada“ celospolečenské vystřízlivění z porevoluční euforie, použil ho například Václav Havel v rudolfinském projevu v prosinci 1997.

10 Nicolas Bourriaud, *Postproduction: Culture as Screenplay: How Art Reprograms the World* (New York: Lukas & Sternberg, 2002); Nicolas Bourriaud, *Postprodukce* (Praha: tranzit, 2004).

11 Viz např. Zdenka Badovinac, ed., *Body and the East* (Ljubljana: Moderna galerija, 1998); Pavína Morganová, *Akční umění* (Olomouc: Votobia, 1999); Vít Havránek, ed., *Jiří Kovanda, 2005–1976. Actions and Installations* (Zürich: tranzit & JRP Ringier, 2006); IRWIN, ed., *East Art Map, Contemporary Art and Eastern Europe* (London: Afterall, 2006).