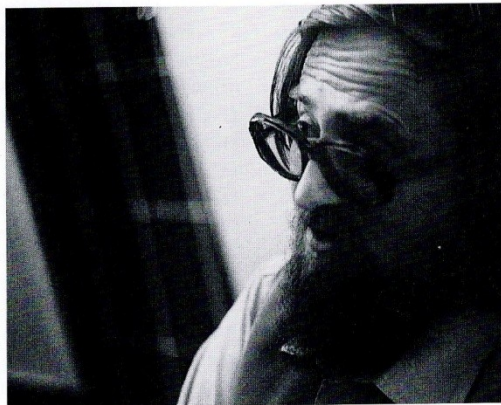


Jiří Valoch: Brněnský okruh

JIRÍ VALOCH

## BRNĚNSKÝ OKRUH

*Památce Gerty Pospíšilové,  
bez níž by mnohé nebylo tak, jak bylo*



JIRÍ VALOCH  
Foto H. Hamplová

Nerad píše o umění příliš osobně, ale mám-li se zamýšlet nad tím, co od počátku 70.let dělali aktuálně orientovaní tvůrci spjatí s Brnem, nemám jinou možnost; byl jsem jedním z účastníků. Sedmdesátá léta byla pro nás zvláštním způsobem paradoxní. Neustále narůstal vnější tlak ze strany státní a politické moci, zhmotnělý postupným zintenzívněním cenzury, dohlédací a schvalovací praxí národních výborů a především postavením v roce 1971 nově konstituovaného Svazu českých výtvarných umělců. Svaz si osboval právo vyjadřovat se k „ideové úrovni“ všech výstav i dalších výtvarných aktivit a prakticky zakazovat všechny, které se jeho členům „nehodily do krámu“. Požadavek realismu byl teoretickou premisou, v praxi modifikovatelnou podle ochoty akceptovat ty či ony autory, samozřejmě v rámci tradičních, konzervativních, větší nebo beznadějně antikvovaných nebo prostě špatných (umělecky špatných!) autorských

přístupů. Avšak pro mnohé z nás byl počátek 70.let dobou svobody, jakou jsme předtím nepoznali – nebyla to svoboda určená druhými, byla to svoboda vnitřní, vyplývající z pochopení, jak různé mohou být podoby uměleckého díla. Byla to svoboda možností, svoboda volby.

Otevřela se nám tehdy nová oblast takových směrů umělecké praxe, jaké byly ještě před pár lety nepředstavitelné. Samozřejmě šlo o umění oficiálně neakceptovatelné, ale my stejně hledali jiné formy komunikace a ty oficiální, i kdyby byly zcela dostupné, měly jen podružnou roli. Jestliže tedy dnes vzpomínám na ona léta, je to mj. proto, abych připomenul, že zde ve skutečnosti bylo velmi intenzivní zázemí toho, co lze poněkud zjednodušeně charakterizovat jednak jako konceptuální myšlení, jednak jako rozvíjení podnětů intermedialní tvorby, jak se konstitovala již v letech šedesátých. Většinou se tak ovšem dělo mimo

oficiální platformy, ale někdy také v různých více či méně kuriózních symbiózách s nimi. A konečně také proto, aby byli vyvoláni někteří, na něž se již zapomnělo, počínaje těmi, kteří po řadu let patřili k nejvýznamnějším českým umělcům, a konče těmi, kteří „jen“ nějak pomáhali v prezentaci jejich aktivit.

První manifestační projevy nového chápání uměleckého díla v brněnském prostředí se objevily v roce 1970; jako příklady nám poslouží „Osmihodinová výstava“ Dalibora Chatrného (15.11.), kolektivní land artové realizace na Pavlovských kopcích (10 BÍLÝCH ČTVERCŮ, 50 METRŮ BÍLÉ – obojí 17.5.) a první umělecké razítko J.H. Kocmana (tvořené slovem „touch“ napsaným do kruhu). Samozřejmě vybírám to, co nějakým způsobem reprezentuje různé přístupy. Ve skutečnosti to byla doba nesmírně intenzivního hledání pro každého z nás, takže téměř každý den přinášel nějaké nové realizace.

Vernisáž výstavy P.Nepřaše a J.Steklika,  
Dům umění, Brno, 1972,  
zleva: Pavel Rezníček, Gerta Pospíšilová,  
Jiří Valoch  
Foto D.Klimeš



**Dalibor Chatrný** (nar.1925) měl za sebou pozoruhodnou informální a konkrétní tvorbou (prvně jmenovanou v 1.polovině 60.let, druhou v jejich 2.polovině), pro kterou bylo charakteristické hledání fenoménů, jež mohou utvářet výtvarné dílo – magnetismus, prostorová skladba. Jeho „Osmihodinovou výstavu“, již byla před rekonstrukcí Domu umění symbolicky ukončena činnost hlavní budovy, určovalo propojení předem daného prostorového řádu s možností svobodné aktivity diváka, který se proměnil v účastníka a spoluvůdce. Návštěvníci autorem připravenou bílou šňůrou aleatorně spojovali jednotlivé elementy, vytvářeli nové vztahy, nové konstelace, jeji konce dokonce vyhodili ven z budovy a propojili prostor uvnitř a venku (shodou okolností až k bustě maršála Malinovského).

Realizace 10 BÍLÝCH ČTVERCŮ a 50 METRŮ BÍLÉ navázaly na několik drobnějších prací z předcházejících měsíců. Základní koncept byl můj a měl formu vymezení určitého počtu bílých, geometrických prvků. Záměrem bylo umožnit všem účastníkům podíl na vzniku různých intervencí do přírodního prostředí. Byli to Miroslava Antonová, Marie Katolická, Dušan Klimeš, J.H. Kocman, Jitka Kocmanová, Zora Šimková a já. Vše bylo rovnocenné, každý zásah, který v průběhu celodenního putování vznikl, byl stejně důležitý, všichni byli autory i aktéry, polarita autor-vnímatel byla zcela zrušena.

**J.H. Kocman** (nar.1947), v 60.letech soustředěný na kresby a grafické listy i na cykly experimentálního charakteru – např. s využíváním chemických vlastností barev nebo s procesuálním charakterem proměny netradiční matrice, tvořené třeba strukturou písku či destičkou dýhy –, logicky dospěl k ryze konceptuálním řešením. Vedle účasti na kolektivních aktivitách začal velmi radikálně zkoumat samotnou povahu uměleckého poselství. Tím svá konání označoval „aktivity“, a už tím je odlišoval od tradičních koncepcí uměleckého díla. Byla to po-



selství, byly to informace, byla to díla pro mysl. Kocman byl jedním ze světových průkopníků stamp-artu: jako jeden z prvních realizoval razítko jako čistý koncept.

Má práce byla od roku 1964 zaměřena na sféru vizuální poezie v podobě plošně organizovaných textů z minima sémantického materiálu, ale především na strojopisné nesémantické, optické, rytmické a strukturální texty, často z jediného, mnohokrát opakovaného grafému. V roce 1969 jsem možnosti těchto ryze estetických struktur považoval za vyčerpané. Otevřely se mi zato různé možnosti práce s fotografií, které s sebou přinesly návrat k sice velmi redukovaným, ale plnosémantickým celkům – například v podobě BODY POEMS (1969), tvořených verbálními intervencemi na lidském těle, nebo ve významových zásazích do negativů a fotografií. Od roku 1970 zároveň vznikaly první texty v přírodním prostředí, které byly nejdůležitější sférou mé tehdejší tvorby.

Kolektivní akce samozřejmě také pokračovaly, postupně již pod egidou **group m** („m“ bylo zkratkou francouzského *merde*). Jejimi stálými aktéry byli fotograf Dušan Klimeš (nar.1943), J.H. Kocman, jeho sestra Jitka Kocmanová (nar.1949) a Jiří Valoch (nar.1946). Nejdůležitějším kolektivním „dílem“ byl „Snow Day“ 2.1. 1971, kdy byla realizována řada akcí a textů na sněhu. Některé projekty se zde uskutečnily spolu s větším kolektivem členů organizace Mladí přátelé výtvarného umění, fungující při Domě umění města Brna; díky tomu se na konci roku 1970 podařilo vydat dokumentaci řady akcí a o pár měsíců později i zvláštní dvojlist s několika dokumentačními fotografiemi.

K jádru brněnského okruhu patřili ovšem ještě další autoři, kteří usilovali o rozšíření hranic umění. Přestože ne všichni žili v Brně, cítili se s ním a se vším, co se tu dalo, bytostně spjatai.

Mezi Brnem a Ústí nad Orlicí „pendloval“ **Jan Steklík** (nar.1938), který díky

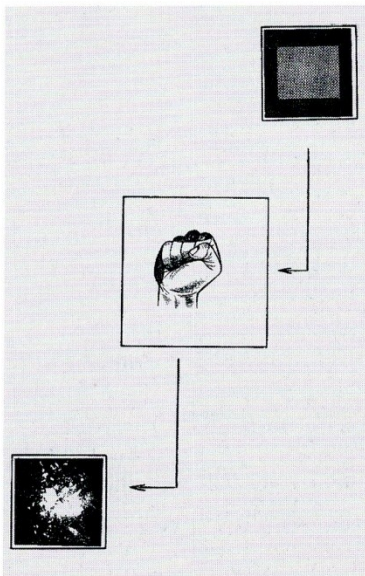


somewhere

JIRÍ VALOCH  
Ze souboru 8 Concepts, 1971, knižtisk,  
ruční sazba  
Foto archiv autora

valoch

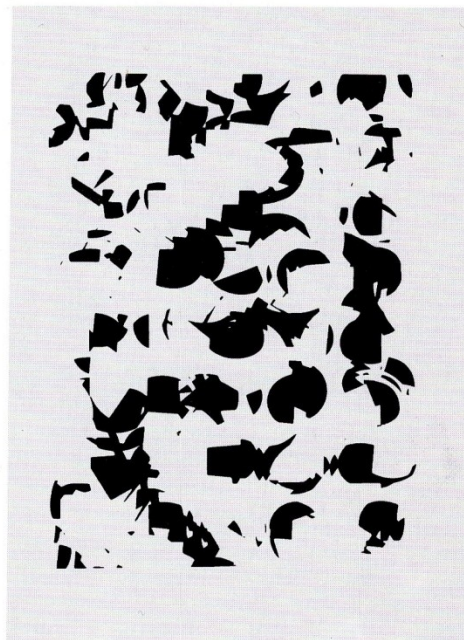
KAREL ADAMUS  
Karatekt, 1972, pohlednice vydaná Ml.přáteli  
výtvarného umění  
Foto archiv autora



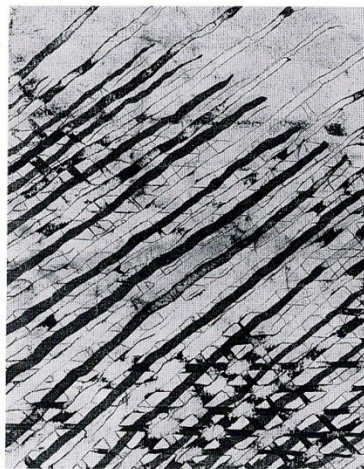
specifické sensibilitě už od roku 1960 modifikoval podobu českého informelu do jakýchsi lyrických procesuálních zásahů na ploše papíru – kreslením, přelepováním, propalováním atd. Postupně se prosadily i reportové prvky, odkazující ke konkrétním hospodským situacím. Tato cesta logicky vedla k jeho prvním akcím v r.1970: LETIŠTĚ PRO MRAKY, OŠETŘOVÁNÍ LESA či OŠETŘOVÁNÍ JEZERA byly kolektivní realizace podle autorem vymezených pravidel. Podobně jako u Zorky Ságlové a našich kolektivních kreačí byl charakteristickým rysem Steklíkových realizací moment hry spojený s aktivizací účastníků, ale také výrazná lyrická kvalita a možné chápání dané akce jako metafory. Také jejich ekologický charakter byl tehdy ještě neobvyklý a vzácně předjímavý.

K Brnu patřil i třebečický **Ladislav Novák** (nar.1925), protagonista české „experimentální“ poezie konce 50. a celých 60.let, objevitel řady interpretačních technik, vycházejících z možností kresby a koláže. Už v 60.letech napsal cykly projektů k akcím, v nichž se prolínaly humor, ironie, perzifláž i jemný lyrismus a které de facto předjímalý konceptuální „umění pro mysl“. První akci realizoval asi také v roce 1970. Byla určena slepicím: po obvodu velkého kruhu nasypal zrní, slepice se slétaly, zobaly a svými těly různě proměňovaly výchozí geometrický útvar. Interakce s náhodou, charakteristická pro celé autorovo dílo, se zde uplatnila stejně jako v podobné akci s mravenci.

Ze svého třineckého osamocení se s námi velmi sblížili další dva důležití tvůrci – Karel Adamus (nar.1943) a Jan Wojnar (nar.1944). **Jan Wojnar** se v Brně objevil v roce 1969, kdy na prvním ročníku Trienále mladých neprofesionálních výtvarníků vystavil své bílé obrazy s kolážívanými fragmenty textů. To již několik let pracoval na dílech souznějících s novou citlivostí, ať to byly reliéfní bílé monochromní obrazy, prostorové realizace z pruhů plastické fólie, či přesýpací básně

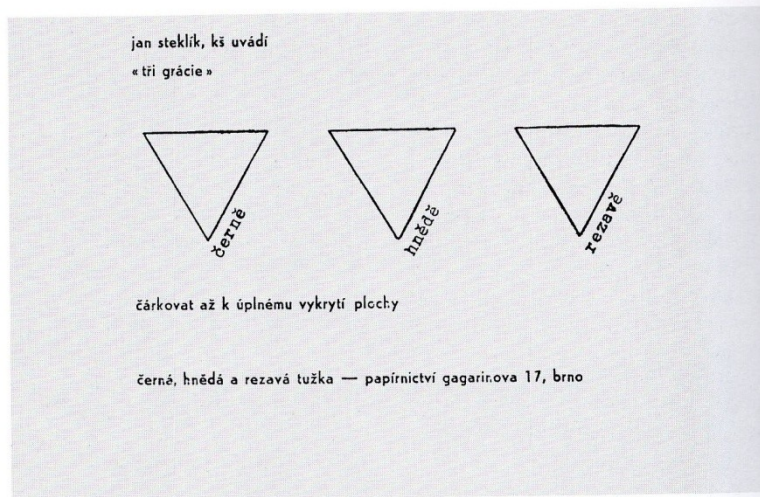


IVAN CHATRNÝ  
Bez názvu, 1971, síťotisk, 315 x 225 mm,  
Galerie V předšálí, Blansko, 1982  
Foto archiv autora



MICHAL RANNÝ  
Hlubina, 1977, smývaná tuš, 202 x 159 mm  
Foto archiv autora





JAN STEKLÍK  
Tři Grácie, pohlednice vydaná Domem umění  
města Brna a Ml.příteli výtvarného umění

– variabilní, proměnlivé, s černou strukturou dna a bílým práškovým materiálem. V odkališti lomu nedaleko Třince realizoval 5.-6. 1971 za naší účasti několik projektů, v nichž využil interakce umělých materiálů se zdevastovaným přírodním prostředím a s živly (voda, vítr). V hořících barevných pružích na stěně lomu pak zhmotnil téma zpodobení, které bylo jedním ze základů jeho konceptuálních snah.

**Karel Adamus** se od roku 1965 věnoval vizuální poezii, několikrát zajel do Prahy za Jiřím Kolářem, jinak stejně jako Wojnar pracoval v naprosté izolaci. Logicky rozvíjel svou problematiku od polyfonních textů přes nonsémantické strojopisy a jejich aplikaci na obrazovou reprodukci k básním-objektům a pohyblivým básním.

Sólově, ale nikoli bez naší účasti, uskutečňoval v Brně akce také **Sony Halas** (nar.1946). Na samém počátku 70.let zaujal především pracemi s gravitací: v písáreckém parku pod sebe zavěsil několik velkých bílých pláten, do nejvyššího naléval barvy, které různě protékaly do spodních vrstev, a vzniklá „plátina“ nakonec vystavil na trávě. Jindy uvazoval stromy či malé stavby pro případ náhlé ztráty zemské přitažlivosti...

Tvorba všech zmíněných autorů se velmi rychle rozvíjela. Ukazovalo se, že nejde o momentální zaujetí možnostmi, jak rozšířit sféru umění, ale o nové umělecké kategorie. **J.H. Kocman** rozšiřoval svou *stamp activity* v podobě řady razítkových sdělení vztahovaných k jeho osobě, k jeho dotekům, k jeho činnostem a vztahům, ale také začal dokumentovat razítkové umění ostatních: v roce 1972 vydal „Stamp Activity“, první mezinárodní antologii svého druhu, tvořenou originálními otisky razítek od pětadvaceti autorů z celého světa. Svou další činností zasahoval do sféry projektového umění (utopické projekty, např. PROJEKT TORNÁDA PRO EVROPU, 1971) či body artu (hmatové akce), často ryze konceptuálně pojmově vymezoval a do sféry umění přenášel části mimoumělecké reality (VYMEZENÍ ESTETICKÉ PŘÍRODNÍ REZERVACE, 1971) či prezentoval mimoumělecký objekt jako „umělecký“ (PROJEKT PRO KVĚTINY, 1972). Se zájmem o vlastní fyzickou prezentaci souvi-

MILOŠ KOREČEK  
Bez názvu, 1983, fokalk, Dům pánů z Kunštátu,  
Brno, 1984  
Foto archiv autora



selo i vztahování určitých reálií k sobě samému, resp. zástupně ke své obvyklé signatuře (JHK-LANDSCAPE, 1970).

Já jsem od roku 1971 začal souběžně s fotografickými texty a sériemi pracovat na zcela redukovaných plnosémantických textech zbavených jakéhokoli kontextu, a tedy schopných komunikovat jako obecný pojem sám o sobě. Tištěný soubor 8 CONCEPTS byl například tvořen pojmy začínajícími předponou „some-“. To již byla snaha komunikovat samy jazykové prvky jako určité sdělení, vše estetické bylo vyloučeno. Samozřejmě řada z těchto jednoslovných děl či několikoslovných sekvencí měla také podobu razítkovaných textů. Byla to jednoduchá, přímá forma komunikace a bezprostředně parafrázovala formy komunikace mimoumělecké.

**Dalibor Chatrný** (v návaznosti na multiplovanou dokumentární složku s fotografiemi z „Osmihodinové výstavy“, provázené mým veršovaným teoretickým textem), začal vytvářet soubory projektových kreseb, v nichž zkoumal různé prostorové fenomény a jejich možné vizualizace: zrcadlení, perspektiva, propojování prvků v prostoru, členění interiéru, jeho narušení či proměna verbálním významem. Od realizovatelných projektů, pro které byla forma tištěné publikace jakousi optimalizovanou verzí, jež se nemusela ohlížet na danosti konkrétního prostoru a doby, kdy výstavy tohoto druhu již beztak nebyly možné, se umělec dostával k ryze paradoxním vztahům, realizovatelným právě jen díky dvojrozměrné kresbě. Ty pak rozvíjel a zkoumal v řadě dalších sérií.

**Jan Steklík** pokračoval v akcích v přírodě a jejich kreslených projektech, ale také v kresbách. I ty byly ovšem formovány konceptuálním myšlením – byly to kresby-hry, jež počítaly s reflexí v mysli diváka. Steklíkovy zamalovánky, odstříhováanky či přestříhováanky byly výzvou k akci, ale zároveň byly zviditelněným paradoxem: uskutečněná akce by vedla ke zrušení artefaktu a tedy k zániku výzvy, k likvidaci po-



selství. Uplatňoval se v nich svěbytný kresebný lyrismus jako specifický rys tohoto tvůrce.

**Ladislav Novák** ze svých interpretačních technik stále více preferoval froasáž, případně kombinovanou formu alchymá-zofroasáže, což samozřejmě souviselo s akcentováním tělovosti, tematizované v body artu. Zároveň psal další projektové texty, věnované především hmatu a jeho sensibilizaci – to je bezpochyby specificky novákovská paralela body artu, hravá i dravá, groteskní i vážná. Čas od času uskutečnil akce v přírodě – **ČÁROVÁNÍ** (1972), jeho typický dvouznačný název, má charakter navození nějaké rituální situace či rituálního konání, bílé linie na velikých balvanech u Ptáčova je ozvláštňují, ale také sémantizují. Podobně je tomu u **KLADENÍ KAMENŮ** (1974). Novák odkazuje k jiným kulturám a vrací té naší cosi, co v ní chybí.

Pozvánka na výstavu fotodokumentací *R.Longa* v Klubovně mladých přátel výtvarného umění, jejíž konání již bylo zakázáno, Brno, 1974

klubovna mpvu  
dům umění

richard long

realizace v přírodě

25. 1. – 15. 2. 1974

beseda o umělcově tvorbě 15. 2. 1974 v 19 hodin — hovoří jirí valoch

**Jan Wojnar** se stal na počátku 70.let jedním z protagonistů českého konceptuálního umění. Rozvíjel několik základních témat. Mřížkové básně chápal jako zviditelnění vztahu mezi dvěma většinou vizuálními prvky či strukturami, které mají něco společného a něčím se liší; právě tento vztah je jeho poselstvím. Ve zpodobení pak zhmotňoval proces vizuálního zrušení různých výchozích útvarů a jejich přibližování se k vizuální identitě a nerozlišitelnosti. **Karel Adamus** dospěl k minimalizovaným formám vizuální poezie, přirozeně ovlivněné konceptuálním myšlením. Výsledkem je chápání básně jako jakési konceptuální metafory, tvořené minimem užívaných prostředků: název plus vizuální útvar či název plus slovo, přičemž názvem je metaforicky přehodnocován další prvek. **Dušan Klimeš** v několika letech do odchodu do Prahy a pak do kanadského exilu fotografoval individuální i kolektivní akce, na nichž se podílel, a sám aranžoval a fotografoval svůj mini-land art – drobné předměty, sklo, kuličky apod., konfrontované s detaily přírodního prostředí. V roce 1973

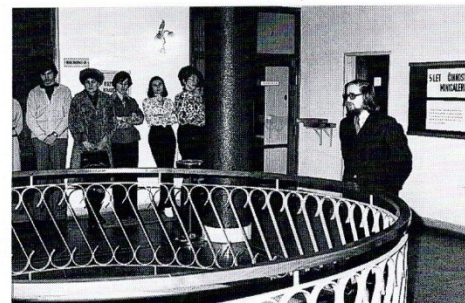
ho při fotografování akcí přátel poprvé vystřídala **Marie Kratochvílová** (nar.1946) a zůstala jim věrná mnoho let. Kontakt s brněnským okruhem navíc ovlivnil její fotografické cykly detailů z městského prostředí.

### BLÍZCI I VZDÁLENÍ

S brněnským okruhem byla neoddělitelně spjata **Gerta Pospíšilová** (1918-1994), která mnohé netradiční akce podporovala již v 60.letech jako zástupkyně ředitelky Domu umění Adolfa Kroupy. V roce 1970 byla jmenována do funkce prozatímní ředitelky, z kádrových důvodů nebyla pro nadřízené orgány akceptovatelná trvale. Tato renomovaná překladatelka a organizátorka výstav (knižně publikovat už v té době nesměla) se zcela identifikovala s aktuálním uměleckým snažením, začala je soustavně sledovat, pomáhala organizovat, překládala, cestovala. V roce 1972 jsem začal v Domě umění pracovat i já; tehdy začal náš profesionální i partnerský vztah.

Gerta rychle umožnila začít vydávat Grafickou edici MPVU, v níž vyšly „Šňůrové projekty“ Dalibora Chatrného, topologická kreslená knížka Ladislava Nováka „Mým dechem“, „Nadrovky“ Jana Steklíka, grafické listy Vladimíra Drácala a faksimile kreseb Zbyška Siona a Stanislava Kolíbala. Pod hlavičkou MPVU se podařilo začít vydávat i edici autorských pohlednic, jednu z prvních na světě, v níž se objevily koncepty, projekty a vizuální básně českých a slovenských autorů (Adamus, Fila, Filko, D.Chatrný, Kocman, Novák, Steklík, Valoch) i práce dvou budapeštských konceptualistů (Imre Bak, Endre Tot). Všechny tyto tisky schvalovala ochotná a laskavá cenzorka na Odboru kultury Národního výboru města Brna Růžena Konečná. Když byly její pravomoci přeneseny na KNV, bylo po edicích.

V Gertině ředitelně visel místo fotografie státníka téměř monochromní lyrický obraz

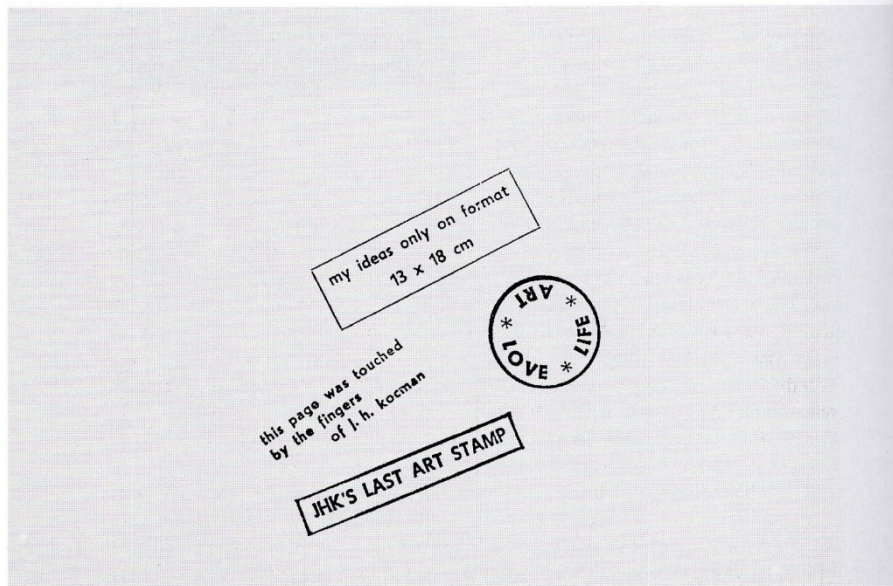
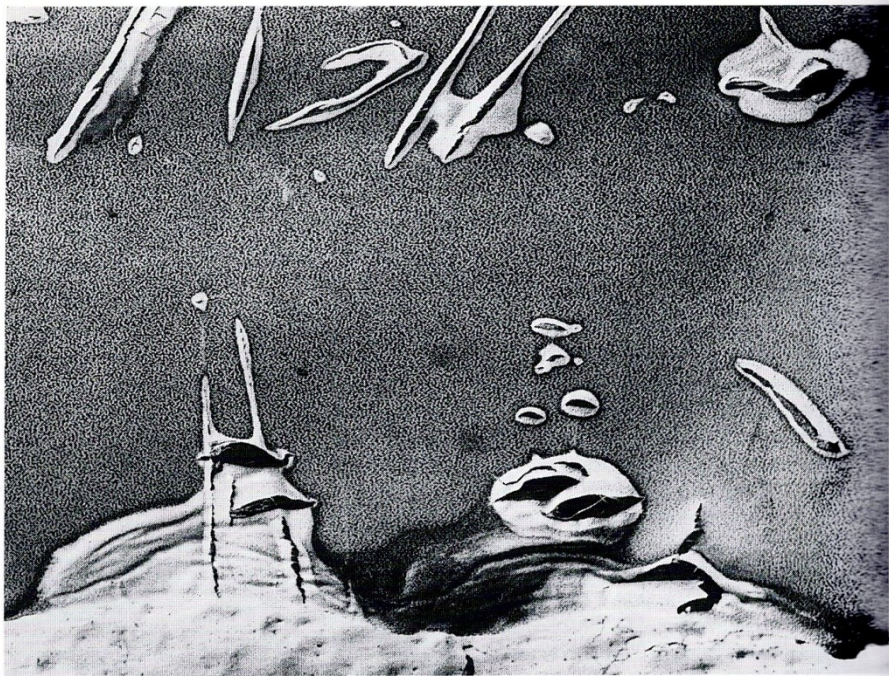


Jirí Valoch zahajuje výstavu 5 let činnosti Minigalerie, Výzkumný ústav veterinárních léčiv, Brno-Medláanky, 1977  
Foto archiv autora



JAN STEKLÍK  
Snídaně v trávě, 1975  
Foto J.Erml





**WILÉM REICHMANN**

*Jiný svět (z cyklu Agave), 1974, čb fotografie,*

*Dům pánů z Kunštátu, Brno, 1974*

*Foto archiv autora*

*Některá z autorských razítek J.H. Kocmana,  
1970-73*





VALOCH, Jiří. Brněnský okruh. In *Zakázané umění (Výtvarné umění, č. 3-4)*.  
Praha: Obč. sdružení pro podporu Výtvarného umění, 1995. ISSN 0862-  
9927.

Úryvky zpracovány pro účely výuky.