

## Osmihodinová výstava

Terezie Nekvindová

V neděli 15. listopadu 1970 se ti, kteří přišli do Domu umění města Brna, stali součástí specifické události. V Procházkově síni, podlouhlé, bíle vymalované místnosti se stropním světlem a výhledy na Malinovského náměstí, ji zinscenoval Dalibor Chatrný pomocí několika málo rekvizit: šedesátimetrové bílé šňůry, devíti kovových válců a jednoho o čtyři centimetry vyššího válce z plexiskla.<sup>1</sup> Umělec rozmístil řadu dutých, pro tento účel perforovaných válců v pravidelném rozestupu přes celý sál. Pomocníci je propojili provázkem, jehož počátek i konec poté Chatrný vyhodil z protilehlých oken mimo galerii, aby naznačil možnost pokračování v exteriéru. Výchozí konstelaci mohli přítomní diváci volně měnit po celou běžnou otevírací dobu galerie, tedy od desáté hodiny dopolední do šesté večerní (odtud název díla), autor na celou scénu dohlížel.

Akce zřejmě nebyla přístupná komukoliv. I když k výstavě vznikla tištěná pozvánka,<sup>2</sup> ten den mělo být v Domě umění z „technických důvodů“ zavřeno (*Kam v Brně za kulturou*, 1970); připravovala se už totiž rozsáhlá rekonstrukce. Nicméně i tak se Procházkova síň zaplnila návštěvníky rekrutujícími se převážně z autorových známých a z okruhu Mladých přátel výtvarného umění při Domě umění a pedagogů a studentů zdejší Střední uměleckoprůmyslové školy, kde Chatrný učil. Je pravděpodobné, že se zúčastnili i někteří členové ze stejnojmenného klubu při Oblastní galerii v Chebu, kteří se ten víkend vypravili do Brna (Valoch [?], 1970). Na fotografiích vidíme zástupce brněnské umělecké scény, například Ivana Chatrného a J. H. Kocmana, přítomní byli (na snímcích je lze identifikovat) i představitelé pozdější generace Marian Palla nebo Petr Veselý.<sup>3</sup> Z pohledu brněnské perspektivy byla akce důležitá pro formování tzv. konceptuálního nebo Valochova brněnského okruhu. Možná i proto, že zde bylo tolik výtvarníků, se publikum vrhlo aktivně a s nadšením do hravé akce, která vedla nejen k jednoduchému přeskupování konfigurace, ale také k rozřezání provázku – takže „původní záměr nepřerušovat plynulost šňůry se proměnil v devastaci její křivky“ (Chatrný, 1998, in: Chatrná, Zahradka, 2005: 25) – i k jeho novému navázání. Z interiéru se akce přelila i do okolí galerie, frekventované části v centru města. Projekt zpětně můžeme vnímat částečně politicky:

---

<sup>1</sup> Desátý válec z plexiskla uvádí Valoch (1970b), Dalibor Chatrný (1998, in: Chatrná, Zahradka, 2005: 25) píše pouze o devíti kovových válcích (výška 25,5 cm a průměr 11,5 cm). Fotografická dokumentace akce válec z plexiskla nezachycuje na žádném ze záběrů, nicméně zpráva Jiřího Valocha vznikla takřka bezprostředně po uskutečnění projektu.

<sup>2</sup> Uložena v Moravské galerii v Brně, Archiv Jiřího Valocha.

<sup>3</sup> Za tuto informaci děkuji Terezii Petiškové.

jednak to byl jeden z posledních projevů svobody šedesátých let v institucionálním prostředí uměleckého Brna, ale také při akci hrozilo, že konec šňůry roz dovádění návštěvníci uvážou venku kolem krku Makovského busty maršála Malinovského, představitele armády téhož státu, který v roce 1945 osvobodil Brno, jako ho od roku 1968 naopak okupoval. I když se tak nakonec nestalo (J. H. Kocman, 2017, osobní sdělení, 25. 10.), tento detail ještě po letech zmiňoval sám autor (Chatrný, 1998, in: Chatrná, Zahrádka, 2005: 25).

Na místo se Dalibor Chatrný vrátil o týden později už pouze s fotografem a provedl „rekonstrukci ideální verze“ (Valoch, 1970b). O doslovné rekonstruování uplynulé akce mu nešlo, zmíněné elementy rozestavěl do takové konstelace, aby splnila jeho nároky na maximální využití možností použitých prostředků v prostoru. Na podlahu poté křídou zaznamenal polohu jednotlivých prvků, jako když kriminalisté na místě činu fixují daný stav. Z prostorové situace tak vznikl kresebný otisk do plochy. Toto zakreslení pomyslného „prováděcího plánu“ v měřítku 1:1 celou akci jako by vrátilo zpět na začátek. Ani tato kresba se nestala finálním dílem – autor ji nenechal ani samostatně vyfotografovat. Následně vydal o celé akci zprávu v podobě samostatné tiskoviny (Chatrný, 1970), složené z obrazové dokumentace a textového popisu od kurátora výstavy Jiřího Valocha, který se v průběhu šedesátých let stal umělcovým blízkým spolupracovníkem a interpretem jeho díla. Tyto signované a vlastním nákladem vydané katalogy o několika stranách stojí na počátku série autorských publikací stejného rozměru i grafické úpravy, které umělci posloužily během normalizace k šíření jeho projektů.

*Osmihodinová výstava* se uskutečnila v době, kdy u nás pozvolna končilo v umění nejsvobodnější období poválečného vývoje. Vlivem událostí v roce 1968 se postupně transformoval Svaz československých výtvarných umělců a s ním i chod a řízení galerií, přestaly vycházet časopisy *Výtvarná práce* a *Výtvarné umění*, kontakt s aktuálním vývojem umění na západ od našich hranic se výrazně omezil. Podzim roku 1970 je jednou z posledních možností, jak uspořádat výstavu otevřenou interakci diváka, jejíž průběh je tudíž nepředvídatelný. Podobné akce se následující dvě desetiletí dějí výhradně mimo oficiální instituce, nejlépe v přírodě a v úzkém okruhu přátel. I v Domě umění končí doba vzepětí a jeho dlouholetý ředitel Adolf Kroupa, který se mj. společně se svým přítelem, básníkem Janem Skácelem angažoval během okupace, je nuceně penzionován. Vlastní publikace Dalibora Chatrného zůstává na dlouhou dobu jedinou informací o uskutečněné akci – nevyšla žádná recenze a akce se nepřipomíná ani později. Také po roce 1989 se z Chatrného tvorby akcentují jiná díla. *Osmihodinová výstava* není reprezentativně zastoupena ani v těch projektech, které se na podobné projevy šedesátých let přímo zaměřily (např. Havránek, 1999), dílu se nadále věnuje pouze Jiří Valoch (2004: 320; týž, 2007: 563). Na vině dlouho byla jednak absence

souhrnného katalogu Chatrného tvorby, ale také její neviditelnost při krátkozrakém pohledu z centra. I když by *Osmihodinová výstava* měla být podle Marka Pokorného pro historiky umění „exemplum [...] v kontextu umění akce, rozmáhajících se konceptuálních přístupů a institucionální kritiky praktikované umělci“ (Pokorný, 2015: 62), jediný samostatný text projektu věnovaný je zatím příloha v diplomové práci (Deverová, 2009: 122–127).

Ještě před samotnou realizací *Osmihodinovou výstavu* interpretoval a zasadil do mezinárodních souvislostí autor interního textu pro členy Mladých přátel výtvarného umění při Domě umění města Brna, který na Chatrného akci zval (s největší pravděpodobností to byl Jiří Valoch), když napsal, že „výstava představuje jednu z prvních českých minimal-artových realizací“ (Valoch [?], 1970). Skutečně, její forma odkazuje na odosobněnost materiálu minimalistických soch, na serialitu, s níž jsou rytmicky opakující se prvky instalovány, i na zahrnutí prostoru galerie do celku uměleckého díla. Ovšem mohli bychom hledat paralely také s postminimalistickým sochařstvím díky použití měkkého, nestabilního a neuspořádaného provázku, který přímo popírá průmyslový vzhled minimalistických objektů. Materiálově je *Osmihodinová výstava* blízká provazovým objektům Evy Hesse, Roberta Lobeho nebo Lygie Clark, Chatrného zkoumání přechodu mezi podlahou a zdí galerie (v případě *Realizace šňůrového projektu*, 1971) zase odkazuje k Richardu Serrovi. Také *Osmihodinová výstava* vychází z křivky kreslířské čáry podobně jako se do postminimalismu promítlo malířské gesto abstraktních expresionistů. Nevíme, zda Chatrný jmenované umělce sledoval, nicméně jisté je, že se o nově se ustavujících proudech mohli čeští umělci na konci šedesátých let dozvědět z domácích zdrojů: časopisy referovaly zejména o americkém minimalismu a jeho evropských variantách (např. Hlaváček, 1970: 480–481 nebo Felix, 1969: 7), objevily se zprávy o postminimalistickém sochařství i o procesuálně pojatých výstavách, které zpětně vnímáme jako milníky ve vývoji umění své doby: *Anti-Illusion: Procedures/Materials* (Whitney Museum, New York, 1969, viz Kříž, 1970: 89–93) nebo *Op Losse Schroeven* (1969, Stedelijk Museum, Amsterdam, 1969, viz Grygar, 1970: 196–198).

Pokud Dalibor Chatrný cítil blízkost k tvorbě některého ze zahraničních autorů, který by jej povzbudil v jeho odvaze experimentovat, měli bychom hledat spíše v Evropě mezi těmito umělci a skupinami: Fluxus, Lucio Fontana, Zero, Yves Klein, Piero Manzoni (měl k nim blíže i Jiří Valoch, s nímž Chatrný svou tvorbu probíral). V Chatrného tvorbě najdeme přímý odkaz k monochromům Yvese Kleina, které měly v českém prostředí výrazný ohlas i díky jeho výstavě uspořádané v Městské knihovně v Praze v roce 1968. Ta ovlivnila okruh Nové citlivosti, k níž by mohl být Chatrný volně řazen. Chatrného skici z té doby připomínají ještě další polohu Kleinovy tvorby, která nebyla na jeho pražské výstavě zastoupena a jež vystupuje

v rámci Kleinova díla do popředí zájmu až v posledních letech. Jsou jím jeho architektonické projekty, v nichž elementy jako vzduch a oheň tvoří nehmotnou architekturu utopického světa. Ostatně Chatrný začátkem sedmdesátých let také promýšlel „vzduchové plastiky“. Rok před vznikem *Osmihodinové výstavy* měl v pražské Galerii Václava Špály výstavu Marcel Duchamp, další významný autor, jehož tvorba mohla být pro Chatrného podstatná. Odkazuje k němu jednak provázek, který Duchamp použil pro své zkoumání náhody, ale i jako materiál pro cestovní sochu nebo později k instalaci výstavy a potutelné institucionální kritice, ale především jeho pojetí náhody jako uměleckého média. Nicméně s aleatorním principem využitým v *Osmihodinové výstavě* se Chatrný zřejmě seznámil přes dílo hudebníka Johna Cage (od čtyřicátých let spolupracovníka Duchampa), stejně jako s principy happeningové formy, kterou rozvinuli Cage a zejména jeho žák Allan Kaprow.

V Chatrného tvorbě je *Osmihodinová výstava* na první pohled výjimkou: jedná se o jediný happening, který kdy zorganizoval (nepočítáme-li autorský reenactment v roce 1994 na témže místě).<sup>4</sup> Práce je však logickou součástí jeho díla a soustřeďuje v sobě hned několik přístupů, které najdeme v jeho tvorbě předtím i potom. Nepochybně patří k řadě experimentů – jakkoliv je toto označení pro dané období v českém umění nadužívané – jimiž se na přelomu šedesátých a sedmdesátých let umělec postupně oprostil od tradiční praxe grafika a kreslíře a rozvíjel dematerializovanou, konceptuální stránku tvorby. *Osmihodinovou výstavu* tvoří tři hlavní součásti: výchozí instalace (válece, šňůra), interakce návštěvníků a prostor, v němž se událost koná. Kovové válce umělec zvolil jako zástupce geometrie, kterou soustředěně rozvíjel Klub konkréťistů, jehož byl členem. Perforované objekty z plechu Chatrný vystavil už v roce 1969, když se v Domě umění města Brna představil ještě jako grafik, aby zdůraznil neortodoxní zacházení s médiem a snahu přesáhnout do prostoru. I motiv šňůry, který jej na přelomu šedesátých a sedmdesátých let rovněž intenzivně zajímal, má svůj původ v kresbě a grafice a také znamená vykročení do třetí dimenze. Zatímco čára byla předtím nehmotným prvkem v hmotném díle, šňůra z *Osmihodinové výstavy* je materializovanou linií v čím dál tím víc dematerializovaném díle. Šňůru Chatrný předtím použil v sérii objektů, v nichž dvě desky v různých kontrapozicích poutá shluk provazových linií (např. *Pocta Yvesu Kleinovi*, 1970, která propojuje zeď a podlahu). Jakousi kodifikovanou sbírkou už uskutečněných i nikdy nerealizovaných variací vztahu provazu, objektu (desky, krychle či válce) a prostoru je ofsetová publikace *Šňůrové projekty* z roku 1971, kde se objevuje i varianta použitá v *Osmihodinové výstavě*. V témže roce si umělec spolu s bratrem Ivanem Chatrným a s Jiřím Valochem

---

<sup>4</sup> *Čtyřhodinová výstava*, 5. 9. 1994, s Jiřím Valochem a dětským publikem.

vyzkoušel v Oblastní galerii Vysočiny v Jihlavě další možnost tohoto propojení, když spleť provázků provléknutých skrz tři podélné desky přiražené ke zdi nechali volně splývat na podlaze galerie (*Realizace šňůrového projektu*, 1971). Dokumentace jihlavského díla zdůrazňuje opět akční charakter: nezachycuje pouze výslednou podobu instalace, ale i její vznik; k interakci diváka bylo dílo také určeno.

Kontrast válce a šňůry má představovat dichotomii řádu a náhody. Autor si dal za cíl „fixovat momenty, v jejichž rámci se může každý účastník na realizaci volně podílet“ a pomocí diváků tak „vytvořit aleatorní strukturu s pevnými body“ (Valoch, 1970b). Forma instalace je rovněž metaforou pro celou akci: umělec a jím zinscenovaná vstupní situace představují jasně danou konstantu a aktivita diváků nepředvídatelné nekonečno možností. Protikladné principy uvnitř díla (geometrické – organické) najdeme ve stejné době také například u sochaře Stanislava Kolíbala, s nímž Chatrný vedl písemný dialog zejména o problematice prostoru. U Chatrného se však nejedná o zhmotnění existenciálního pocitu, kdy tvar neudrží svůj přísný obrys a v okrajích se roztéká, jde mu o čisté zkoumání formy a artikulování mechaniky tvořivosti ve smyslu „co se stane, když...“. Svědčí o tom i hybridnost *Osmihodinové výstavy* složené z několika konceptuálních zadání, kdy je důležitější proces a jeho jednotlivé fáze než výsledná podoba. I když se nabízí interpretovat interakci návštěvníků a šňůry jako zhmotnění lidských vztahů a vazeb, dílo autor primárně nezamýšlel jako nositele významů, ale spíše jako jeden z řady pokusů, v nichž zkoumal možnosti tvorby. Participující diváci pro něho představují médium, které zprostředkovává princip náhody. Jsou nevypočitatelným, autonomním prvkem, jenž mu umožňuje objektivizovat jeho vlastní autorské gesto – k podobným účelům později používal například magnety.

Úkolem šňůry je nejen být k dispozici návštěvníkům v jejich hře, ale svou existencí má zhmotnit daný prostor: bílá šňůra je „prostorová křivka“ (Chatrný, 1981, in: Chatrná, Zahrádka, 2005: 27). Minimalistická místnost funkcionalistického domu k tomu dává dobrou příležitost, je konkretizací oproštěných prostorů v umělcových kresbách i předobrazem pro pozdější projekty, které mohly vznikat už jen v rovině konceptu (např. *Pokyny pro malíře pokojů*, 1972). Tato „white cube“ je obecným prostorem, díky jehož prosklené stěně se dá dobře pracovat s polaritou uvnitř a ven (podobný princip zkoumal později opět prostřednictvím magnetů), a potažmo i s veřejným prostorem. I když by se dílo dalo zopakovat i v jiných prostorách, mohli bychom jej označit za v pravém slova smyslu „místně specifické“. Dům umění byl přirozeným centrem brněnské umělecké scény, domovskou platformou pro nejméně dvě významné osobnosti teoretiků, které toto společenství formovaly (Jiří Valoch a Adolf Kroupa), a místem aktuální

diskuse o podobách výtvarného umění. Dílo tedy bylo primárně určeno pro prostor nabitý těmito významy i pro relativně předvídatelné publikum.

I když se umělec nestavěl vůči Domu umění kriticky, nezkoumal jeho mechanismy, nevymezoval se proti mocenské hegemonii či komodifikaci umění jako tomu bylo v řadě podobných případů v západním umění, fakt, že dílo uskutečnil právě v galerii, má svůj neopominutelný význam. *Osmihodinová výstava* (a potažmo i *Realizace šňůrového projektu*) je jedním z mála projektů prolamujících tehdejší výstavní konvence, který se objevil v oficiální instituci. Podobné výstavy se u nás vyskytly na konci šedesátých let, nejvíce v pražské Galerii Václava Špály, ale i jinde. Interaktivní povahu měla například výstava Alexe Mlynářčika (v pařížské Galerii Raymonde Cazenave, 1967, s Milošem Urbáskem), který návštěvníky vybídl k dokreslení holých figurín (viz Havránek, 1999: 194–195). Přímo k činnosti podněcoval také Stano Filko (Galerie na Karlově náměstí v Praze, 1965), manipulací s vystavenými předměty se diváci mohli stát součástí „živého obrazu“ (Felix, 1967: 350). Jindy měly výstavy formu site-specific instalace s performativním prvkem jako například ze stropu zavěšené gravitabily Jiřího Bieleckého (Galerie bratří Čapků v Praze, 1969) nebo *Stopy* Evy Kmentové (Galerie Václava Špály, 1970) z odlítků jejích chodidel, které na konci jednodenní výstavy rozdala návštěvníkům. Institucionální prostředí opatrně ohledávali také akční umělci: Eugen Brikcius (*Patření na ideu obrazu*, Galerie Václava Špály, 1967, viz Morganová, 1999: 54) nebo Milan Knížák a Aktual (akce určená členům sdružení Mladých přátel výtvarného umění, Dům umění města Brna, 1967, viz Valoch, 2004: 320), nejvýrazněji však Zorka Ságlová dílem *Seno – Sláma* v rámci výstavy *Někde Něco* (Galerie Václava Špály, 1969), kdy umělkyně a okruh jejích přátel do galerie přenesli přírodní element a „neuměleckou“ aktivitu v podobě hrabání sena. Našli bychom i případy, kdy byla podobným způsobem ozvláštněna pouze vernisáž – jako u výstavy grafik a soch Naděždy Plíškové, kdy jedno z vystavených děl, pop-artový objekt zvětšené lžice, umělkyně určila za nádobu pro občerstvení (Galerie Václava Špály, 1970). Chatrného akce je blízká dvěma nejznámějším z těchto příkladů: podobně jako u Kmentové měla jeho výstava neobvyklý jednodenní formát a jednalo se o site-specific instalaci reagující na daný prostor a stejně jako Ságlová zvolil happeningový charakter, i když na rozdíl od ní bylo Chatrného dílo určeno k participaci náhodných návštěvníků (ač byl okruh příchozích nejspíš poměrně jasný). *Osmihodinová výstava* je v daném kontextu jedinou akcí, které se podařilo vyjít z instituce do veřejného prostoru, přestože to bylo spíše nezáměrným výsledkem Chatrného projektu a o zapojení náhodných kolemjdoucích zřejmě nemůže být řeč. Zatímco kořeny výstavy Evy Kmentové leží v sochařství a v případě Zorky Ságlové v umění akce, Chatrného projekt je extenzí kresby, kdy umělec vyšel z „grafismu šňůry“ (Valoch, 1970b) a skrze časově

ohraničenou událost se pokusil artikulovat prostor. Tyto tři výstavy v českém prostředí představují to nejpřevratnější, co se z hlediska proměny výstavního formátu na konci šedesátých let událo, Chatrného projekt by tak neměl zůstat stranou.

Nynější čtení *Osmihodinové výstavy* také aktualizuje současná podoba umění, na němž oceňujeme právě performativitu, interaktivitu či participaci, procesualnost, temporalitu, místní specifičnost, práci s prostorem, institucionální kritiku či vykročení do veřejného prostoru.<sup>5</sup> Přidává se také zájem o historii výstav s optikou nastavenou na zkoumání umění skrze toto médium. Přitom Chatrného projekt problematizuje i samotnou snahu o své vymezení či pojmenování: není vlastně jasné, zda je uměleckým dílem, nebo výstavou umělce. Těžko zařaditelný projekt, pro který si Jiří Valoch vypůjčil od Umberta Eca pojem „otevřené dílo“ (Valoch, 2004: 320), svou povahou odkazuje k akčnímu umění (Morganová, 1999: 55–56), na dílo ale můžeme nahlížet i jako na instalaci (Deverová, 2009: 122–127) nebo kresbu v prostoru či jako na specifický a ve své době poměrně radikální druh výstavního gesta. Dílo otevírá i podstatné otázky týkající se divácké participace a institucionálního rámce umění.

#### Literatura:

Deverová, Magdalena. 2009. *Instalace vnitřního prostoru – její počátky v českém umění* [diplomová práce]. Brno: Masarykova univerzita.

Felix, Zdeněk. 1967. Z ateliéru Stanislava Filka. *Výtvarné umění* 17, č. 7, s. 350.

Felix, Zdeněk. 1969. Minimal-Art v Evropě. *Výtvarná práce*, č. 3–4, s. 7.

Grygar, Mojmír. 1970. O tzv. situačním umění. *Výtvarné umění* 20, č. 4, s. 196–198.

Havránek, Vít (ed.). 1999. *Akce slovo pohyb prostor* [katalog výstavy]. Praha: Galerie hlavního města Prahy.

J. H. [Hlaváček, Josef]. 1970. Carl André o svém díle. *Výtvarné umění* 20, č. 10, s. 480–481.

Chatrná, Dana a Zahrádka, Jiří (eds.). 2015. *Tak teď tu. Komplementární svět Dalibora Chatrného*. Brno: Barrister & Principal.

Chatrný, Dalibor. 1970. *Osmihodinová výstava a její rekonstrukce / Achtstundenausstellung und derer Rekonstruktion*. Brno: vlastním nákladem.

Chatrný, Dalibor. 1971. *Šňůrové projekty / Schnurprojekte*. Brno: vlastním nákladem.

*Kam v Brně za kulturou*. 1970, č. 18, 29. 10., s. 26.

---

<sup>5</sup> Svědčí o tom také její reinscenace ve výstavě Dalibora Chatrného v roce 2015 v Domě umění města Brna (kurátorka Terezie Petišková, architekt výstavy Jiří Příhoda).

- Kříž, Jan. 1970. Antiiluze: postupy a materiály. *Výtvarné umění* 20, č. 2, s. 89–93.
- Morganová, Pavlína. 1999. *Akční umění*. Olomouc: Votobia.
- Pokorný, Marek. 2015. Divím se s Daliborem Ch., raduji se s D. Chatrným. *Kontexty*, č. 3, s. 59–62.
- Valoch, Jiří [?]. 1970. Dopis Výboru Mladých přátel výtvarného umění svým členům, 4. 11. Moravská galerie v Brně, Archiv Jiřího Valocha.
- Valoch, Jiří. 1970b. Popis akce, 13. 12. 1970. In: Dalibor Chatrný, *Osmihodinová výstava a její rekonstrukce / Achtstundenausstellung und derer Rekonstruktion*. Brno: vlastním nákladem.
- Valoch, Jiří. 2004. Komplementarity Dalibora Chatrného. In: Víchová, Ilona (ed.), *Dalibor Chatrný, Orbe Pictus*. Brno: Galerie Brno, s. 306–372.
- Valoch, Jiří. 2007. Konceptuální projevy. In: Švácha, Rostislav a Platovská, Marie (eds.), *Dějiny českého výtvarného umění VI/2, 1958–2000*. Praha: Academia, s. 555–574.