

Bílým prostorem s Jánem Zavarským

Ján Zavarský (* 1948 Banská Bystrica) studoval v letech 1967–1968 architekturu na Vysoké škole technické a v letech 1968–1974 scénografii u prof. Ladislava Vychodila na Vysoké škole múzických umění v Bratislavě (VŠMU). V týmové spolupráci, kterou profesce scénografa předpokládá, upřednostňoval kontakty s generačně a názorově blízkými autory (dlouhodobá spolupráce s režisérem Blahoslavem Uhlárem, od roku 1981 kontakty s brněnským Divadlem Husa na provázku a režisérem Peterem Scherhauferem).

V letech 1978–1990 vyučoval scénografii na VŠMU, od roku 1994 vyučuje na Janáčkově akademii múzických umění v Brně. Na svém uměleckém kontě má dnes velkou řadu scénografií pro činoherní, loutkové i operní inscenace nejen na Slovensku a v Čechách, ale též v Maďarsku, Jugoslávii, Polsku, Německu, Švýcarsku a USA. Věnuje se rovněž grafickému designu, volné tvorbě a architektuře. Jeho díla byla soustředěna na více než třiceti výstavách a získala řadu významných ocenění.

Instalaci Bílý prostor v bílém prostoru doprovázenou dvěma manifesty totožného názvu (1973/1974) vytvořila trojice výtvarníků Stano Filko, Ján Zavarský a Miloš Laky. Usilovali tím o definování nového druhu senzibility, která by vystupovala jako protiváha k tehdejší doktríně materialistické filosofie, a to především svojí snahou o oživení transcendentální roviny uměleckého artefaktu. Vzhledem k ikončnosti díla (dnes zastoupeno např. ve sbírkách Slovenské národní galerie, Kontakt Erste Group, Moravské galerie v Brně, Národní galerie v Praze) je zajímavé si uvědomit, že jeho počátkem byla neoficiální výstava; uskutečněná v průběhu jediného dne v Brněnském domě umění (18. 2. 1974), kam trojice autorů zavítala po domluvě s Jiřím Valochem.

Na základě její dokumentace mohli autoři vytvořit katalog, a instalaci Bílého prostoru v bílém prostoru tak dostat do mezinárodního kontextu. Krátce po předčasném úmrtí Miloše Lakyho se představila na pařížském bienále mladých a o rok později následovala její prezentace v Budapešti (v tamější Galerii mladých, kurátor László Beke), kde byla spojena s manifestem věnovaným senzitivě. V rozmezí let 1974–1978/79 byl Bílý prostor v bílém prostoru realizován ve čtyřech typech zhotovení (bílá plátna, čtvercové obrazy,

papírové válce obalené plátnem a bílé pásy na filcovém podkladu). Početná část těchto realizací zůstala ztracená, často roztroušená na různých místech, nebo byla zničena ještě předtím, než byla rozeznána jejich aktuální umělecká hodnota. Některá z těchto děl ve svých pozdějších realizacích přetvořil Stano Filko pod vlastní signaturou. Bílý prostor v bílém prostoru se tak ve svém hmotném a od svého počátku provokujícím provedení dochoval jen v několika málo exemplářích. Ovšem svým enigmatickým příběhem vzniku a vlastní manifestací potřeby nad-smyslového, transcendentálního světa se stal stěžejní konstantou východoevropského umění sedmdesátých let.

O počátcích, genezi i rolích jednotlivých realizátorů Bílého prostoru v bílém prostoru jsme si povídali s Jánem Zavarským. Ačkoliv se dlouhodobě věnuje scénografii, v sedmdesátých letech zároveň působil jako jeden z důležitých protagonistů slovenského konceptuálního umění.



INSTALACE BÍLÉHO PROSTORU V BÍLÉM PROSTORU NA VYSOKÉ ŠKOLE VÝTVARNÝCH UMĚNÍ V BRATISLAVĚ, 1974. MILOŠ LAKY VLEVO, STANO FILKO UPROSTŘED, JÁN ZAVARSKÝ VPRAVO.

Vzpomínáte si, jak došlo ke kontaktu s J. Valochem a proč jste si pro realizaci výstavy Bílý prostor v bílém prostoru vybrali Dům umění města Brna?

V roce 1973 se v Domě pánů z Kunštátu konala výstava Současné slovenské grafiky (reprízovaná z Banské Bystrice, kurátor: L. Petránický), na které jsem byl zastoupen společně s Milošem Lakym. Dělalí jsme tehdy takové veliké konceptuální grafiky ve formátu A0, ze kterých se bohužel nezachoval už ani jeden kus. Tam nás Stano Filko seznámil s Jiřím

Valochem, kterého už znal z dřívějších. Právě tehdy jsme začali připravovat Bílý prostor v bílém prostoru. Stano Filko to chtěl někde vystavit, jenže to v těch dobách bylo skoro nereálné, aby to někdo v oficiální galerii povolil. V té době zkrátka prostor nebyl. No a vlastně Fuchsův Dům umění na to byl ideální.

Jiří Valoch nám nabídl, abychom to tam uskutečnili neoficiálně v pauze mezi dvěma výstavami. Takže jsme přijeli o víkend, nainstalovali jsme to a nafotit nám to přišel Štefan Tamáš.

Traduje se, že hlavním iniciátorem Bílého prostoru byl Stano Filko.

Stal se jedním z iniciátorů. Filko byl velmi složitá postava a dal tomu tu profesionální podobu, to byl jeho základní příspěvek.

Instalace Bílého prostoru a v bílém prostoru je neodmyslitelně spojena s manifesty senzibility a později senzitivity. Vycházeli jste v nich z Maleviče a Yvese Kleina?

Samozřejmě že to patří k Yves Kleinovi a Malevičovi, ale o tom asi nemá cenu moc mluvit, nebo má? Hlavně tam byla polemika o tom, že hovoříme o nehmotném bílém prostoru v bílém prostoru a v podstatě je to realizované na hmotné bázi. Samozřejmě v tom manifestu, ve všech jeho úvahách je základní premisa, že s instalací vytváří jeden celek. Jedno bez druhého by v tomto případě nemohlo fungovat.

Byl to pro nás pokus oprostít se od tehdejšího materialistického světa. Chtěli jsme se vymezit proti tehdejší filosofické doktríně materialismu. Znamenalo to pro nás totální návrat k idealismu. Nehovořím o mystice, ale o nehmotném prostoru. Tedy přesně jak jste zmínili, o věcech přítomných u Maleviče.

On byl svým způsobem provokatér a už ve své době to neměl v Rusku jednoduché. Je u něj přítomná duchovní hodnota vycházející z ikony a zároveň ze zákazu zobrazování, z ikonoklasmu. Podívejte se, východní ritus je více duchovní než ten západní, jenž je postaven spíše na racionálním uvažování. Bílý prostor v bílém prostoru tak vychází spíše z východního uvažování.

Snažili jsme se přes předmět malby a objektu dostat k nehmotnému; přes objekt k duchovnímu. Je to jakási transcendentní podoba, která funguje zprostředkovaným způsobem. Což samozřejmě v té době dovedl jen málokdo pochopit. Valoch to interpretoval jako posun k Manzoni a jeho nekonečné

linii. Ve svém textu prvního katalogu vzpomíná minimalismus, monochrom a problém nekonečné plochy.

Ovšem i v kontextu práce Yvese Kleina se často zmiňuje pojem monochromu, i když mu byla zároveň vlastní i metafyzika nehmotného; to neuchopitelné a transcendentální. Fenomény, které nás zajímaly především.

Myslím, že ve Vašem manifestu je z Kleina právě ona senzibilita.

Ano, z Kleina je tam senzibilita, ale ta je i z Maleviče, i on používal tento termín. Je to v podstatě z jeho eseje Die gegenstandslose Welt (1927), kterou jsme tehdy četli. Zároveň v té době také vyšlo ještě dvojčíslo Výtvarné práce, které dělal tuším Jiří Padrta s Miroslavem Lamačem, věnované ruské avantgardě, kde byl Malevič také zmíněn.

Roli také hrálo to, že jsem na sklonku šedesátých let studoval na VŠMU, kde přednášel filosof Milan Šimečka, u něhož jsem psal seminární práci o sovětské avantgardě. A byl to vlastně Šimečka, kdo o Bílém prostoru a o jeho duchovní hodnotě na konci sedmdesátých let také napsal. Vnímám jej jako duchovní gesto, které má v období totálního materialismu odkazovat ke svobodě, nikoliv ovšem ve smyslu protestu jako spíše oddálení se od dobové filosofie a jejího materialismu. Jeho text byl ovšem publikován až s odstupem let. Takže prvotní iniciativa byla skutečně Lakyho a moje, nikoliv Filkova.

Připadá nám, že je to velmi dobře zvládnuté po produkční stránce.

To byl Filkův vklad. Stano Filko měl jednu dynamickou tendenci, která vlastně také souvisela s Malevičem, protože i Malevič hovořil o tom, že stále musí přicházet něco nového avantgardního a pokrokového. No a Stano Filko nám dokola říkal: „Musí přijít něco nového! Zkuste něco vymyslet.“ Samozřejmě to nyní popisují zjednodušeně, ovšem začali jsme nad těmi Filkovými slovy přemýšlet a napadl nás nepředemtný svět. Ve vztahu k malbě nám přišel zajímavě radikální, protože všichni dělali koncept a malbu považovali za minulost. Takže jsme přišli s malbou, která ovšem musela mít specifické hodnoty. Uvažovali jsme v jejím kontextu o rozpínání a zužování prostoru a samozřejmě i o vazbě na Filkův kosmos.

Malevič, suprematistické, nehmotné věci, beztlížné konstrukce, to všechno souviselo i s jeho věcmi, ale samozřejmě ještě k tomu

všemu to mělo mystiku a ta se mu zamlouvala. Takto zrealizovaný objekt má zástupnou hodnotu čehosi, co je nadsmyslové. Napsali jsme o tom v tom manifestu, abychom se vyčlenili vůči realitě. Naše kolegy od Jankoviče až po Kollera a Bartoše ovšem přivedl k reakci. Július Koller nám tehdy vytvořil deset bodů protestu. Snažil se to vyvrátit jako hloupost. Tvrdil, že nemůžeme být nehmotní, když to realizujeme v materiálu. Dle jeho názoru to nemohlo být čisté umění a přirovnával to k lartpourelartismu. Ovšem jeho manifest jsem si přečetl až s odstupem let. Myslím, že mi ho tehdy ukázal Fedor Blaščák. Pravděpodobně ho našel v Kollerově pozůstalosti.

To, co vy říkáte, že to mělo velmi profesionální podobu, to je to další, co je provokovalo, protože to ještě mělo katalog. Realizoval se v roce 1974, v době, kdy to ještě bylo možné dostat do tiskárny.

Byl vytištěn legálně?

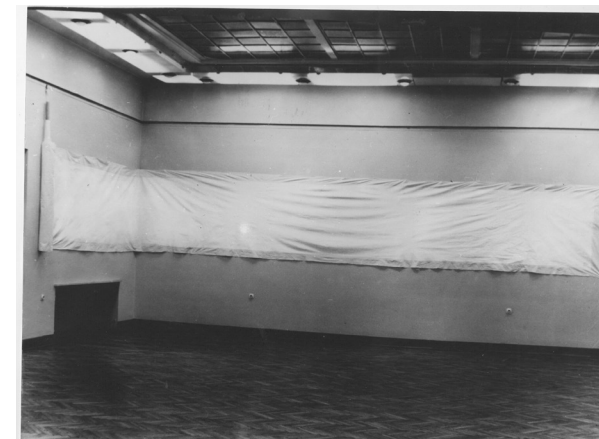
To ani ne. V tiskárně jsme znali člověka, který měl na starosti rotačku, a když pustíte rotačku, tisíc kusů je u ní v podstatě minimum toho, co lze vytisknout.

A ty katalogy jste potom rozesílali?

Ano, zabalili a posílali po galeriích, redaktorům časopisů, teoretikům umění atd.

Můžeme ještě na chvíli zůstat v Brně? U realizace v Domě umění města Brna jste pracovali s nějakým modelem?

V podstatě to bylo velmi jednoduché. Připravené části instalace jsme naložili do auta, ráno dojezdili do Brna a začali instalovat. Instalovali jsme to především tak, aby se to dalo dobře nafotografovat.



INSTALACE BÍLÉHO PROSTORU V BÍLÉM PROSTORU V DOMĚ UMĚNÍ MĚSTA BRNA, 18. 2. 1974. FOTO: ARCHIV JANA ZAVARSKÉHO.

A komponovali jste to jako výstavu, nebo spíše jako instalaci pro focení?

Spíše pro to focení, to bylo prvotní. Vždyť nikdo nepočítal s tím, že by se na tu výstavu někdo přišel podívat. Realizovalo se to v mezičase mezi výstavami. Ovšem i na té fotografické dokumentaci z katalogu je přece vidět, že to byla kompletně udělaná výstava – i když nikdy nebyla anoncována jako veřejná událost. Jediní, kdo ji viděli, byli Jiří Valoch, fotograf Štefan Tamáš a pravděpodobně tam byla i Gerta Pospíšilová.

Tu výstavu údajně viděl i brněnský performer Vladimír Ambroz, který tam tehdy pracoval a zcela náhodou byl u toho, když se to fotilo. Dále ji pravděpodobně navštívil i J. H. Kocman, právě z jeho archivu známe i dataci jejího konání (18. 2. 1974).

No vidíte, přesné datum si již ani já nepamatuji. Je skvělé, že se to v jeho archivu dochovalo.

Vraťme se zpátky k celkové profesionalitě projektu. Fascinuje nás, že byl tak dobře zvládnutý, že se o něm stále mluví. Například vloni ve Vídni byla část Bílého prostoru zase vystavena (Stano Filko, Miloš Laky, Ján Zavarský, White /Essence/, 1974, Galerie Emanuel Layr). Zdá se mi, že jste to dělali s tím vědomím, že už víte, jak to má vypadat.

To bylo tím, že Stano měl zkušenosti. V té době měl za sebou výstavy v Německu, už fungoval. S environmenty se dostal ven, vystavoval na bienále mladých v Paříži a viděl, jak se kolem toho dělá marketing. Proto věděl, že musí být katalog, výstava, teoretik atd. Samozřejmě nikdo nás v té době nesponzoroval. Což byl obrovský rozdíl na příklad od fungování polské scény. Vzpomínám si, že když jsme vystavovali v Paříži na 9. bienále mladých (1975) – tam jsme vystavovali dva – já a Laky, i když Miloš Laky právě zemřel a Stano už se nemohl účastnit, protože v té době už přesáhnul věkový limit bienále, který byl 35 let –, vystavovala tam také Natalia L. Lachowicz. Nechtěla nám tehdy věřit, že nás nikdo nesponzoruje. Ona dostala od polského ministerstva kultury normální rozpočet, aby tam reprezentovala Polsko.

To mi ještě připomíná, že na tom pařížském bienále jsem se také potkal s R. J. Moulinem. Byl to teoretik, který jako první napsal monografii o Jiřím Kolářovi a pracoval jako redaktor kulturní přílohy komunistického

deníku a L'Humanité. Hned jak mě uviděl, tak ke mně přispěchal a začal instalaci pozitivně hodnotit a zmínil, že by o tom rád napsal. Pak se mě zeptal, jestli jsem v Paříži oficiálně, a když jsem mu odpověděl, že ne, zmizel. Na vernisáži jsme se náhodou opět srazili. Nemohl dělat, že mě nevidí, a tak jsme se ještě čtyřikrát srazili a pokaždé mi sliboval článek, ze kterého nikdy nic nebylo. Pro francouzský komunistický tisk jsem byl jako neoficiální participant z východního bloku neakceptovatelný.

Po vernisáži měla být recepce u ministra kultury. Když jsem si přišel vyzvednout pozvánku, bylo mi řečeno, že už ji někomu na moje jméno předali. Zkrátka, možná si to mezi sebou rozebrali organizátoři. Z celkového prostředí bienále byl cítit boj o úspěch, v takových okamžicích mezi umělci pravděpodobně přestává fungovat přátelství.

Jak jste se na pařížské bienále v roce 1975 dostali? Někd Vás musel asi nominovat, že?

Bylo to bienále fungující na korespondenčním systému. Zkrátka ty věci, které se pro bienále vybíraly, musely být posílány jedním nebo dvěma korespondenty. Z došlých nominací se poté vybralo 123 vystavujících.



INSTALACE BÍLÉHO PROSTORU V BÍLÉM PROSTORU NA 9. BIENÁLE MLADÝCH UMĚLCŮ, PAŘÍŽ, 1975. Z ARCHIVU JÁNA ZAVARSKÉHO.

A tam jste to instaloval Vy?

Ano, instaloval jsem to tam sám. Pamatuji si, že obrovským problémem bylo to tam poslat. Transport do Paříže nebyl vůbec jednoduchou záležitostí.

Do Paříže jsme to poslali srolované v bedně, kterou jsme si pro tyto účely vyrobili, a celníky jsme přesvědčili, že to má jen hodnotu fyzické matérie, že to zkrátka není žádné umění. To nám vyšlo, když se na ty bílé

látky podíval celník, tak nám zkrátka musel potvrdit, že tohle přece není umění. Takže tak se to dostalo do Paříže. Dalším paradoxním pokračováním byl transport nazpět do Československa. Organizátoři pařížského bienále domluvili převoz přes Čechofracht.

Jenže oni po nás za tu dopravu uměleckého díla chtěli 35 tisíc korun. V té době to byla obrovská finanční suma, kterou jsme si nemohli dovolit uhradit. Takže jsme zase Čechofrachtu řekli, že to nazpět nechceme. Tak to v té dopravní společnosti zůstalo. Samozřejmě dneska by to mělo jinou hodnotu, ale co se dá dělat. Ta dopravní společnost to asi po nějaké době vyhodila.

A třeba ty věci, co se potom dostaly do Národní galerie v Bratislavě, to jsou multiply?

Ne. Jinými slovy, originály jsou všechny podepsané ve trojici Stano Filko, Miloš Laky a Ján Zavarský. Ostatní jsou už Filkovy samostatné realizace. Filko – krátce předtím, než emigroval (1981) – se mnou vedl dlouhý rozhovor na téma, ať mu ten Bílý prostor odevzdám. Naše spolupráce totiž přestala fungovat a on by v něm rád pokračoval ve své emigraci. Vlastně i ty práce, které vystavil v Kasselu v roce 1982, na Bílý prostor v bílém prostoru navazovaly. To, co s tím Bílým prostorem Filko dělal dál během let strávených v emigraci, to už je jeho problém. Takže vlastně v tom Bílém prostoru pokračoval i bez nás.

S tím exilem je to komplikované. Když jsem byl v Paříži na tom bienále mladých, přišel za mnou Eric Faber – tehdy dost významný francouzský galerista – s tím, že by rád Bílý prostor v bílém prostoru vystavil. Mně bylo okamžitě jasné, že Fabera zajímám především proto, že nejsem emigrant, ale umělec žijící v Československu. Kdybych emigroval, zařadím se do zástupu mnoha dalších čekatelů na příležitost.

Na druhou stranu, Faber mi tehdy říkal: „Tak dobře, když je nyní na podzim bienále, výstava u mě by mohla být na jaře.“ S naprostým klidem jsem mu tehdy odpověděl: ano samozřejmě. Zároveň už jsem věděl, že další výjezdní doložku ani devizy nedostanu a že z výstavy nic nebude. To se mu ale nedalo říct, stejně by to nepochopil.

Zpátky k tématu kolektivního autorství.

Jak jste vlastně po smrti Lakyho řešili jeho pozůstalost?

Nikterak jsme ji neřešili, jeho manželka měla být kompletně zařízený Bílým prostorem. Nejvíce realizací z Bílého prostoru potom měla ve sklepech.

V rámci archivu Jiřího Valocha jsme ještě objevili jeden katalog Bílého prostoru z Maďarska, od koho jste tam tehdy dostali nabídku k výstavě?

Ano, to bylo v roce 1977, pamatuji si, že jsem to tam také tehdy instaloval. V tom katalogu se potom objevily texty Lászla Bekeho, Tomáše Štrausse a Jiřího Valocha. Věci, co jsme tam vystavovali, tehdy zůstaly tuším také v Budapešti. Kurátorem byl László Beke a ten se znal se všemi slovenskými konceptualisty. Vystavovala tam celá maďarská neo-avantgardní scéna (Tamás Szentjóby, Miklos Erdély ad.). I mezi nimi jsme působili trochu jako provokatéři. Ovšem László Beke samozřejmě znal náš záměr a celou věc pozitivně přijal.

A jak třeba probíhalo sepisování zmíněného manifestu? Pokud si dobře pamatují, tak se v něm distancujete od všech typů výtvarných médií. A pak je tam ještě taková zajímavá formulace, že uměním nechcete komunikovat s veřejností. Ovšem teď to formulují jenom přibližně. Jinými slovy, negujete všechno, co v umění existuje, a zároveň negujete i možnost, že by se prostřednictvím umění dalo komunikovat.

Ano, od všeho jsme se chtěli distancovat. A negovali jsme to, že by umění mohlo vysvětlovat, že by mohlo cokoliv říkat o světě. Byla to kompletní antiteze vůči tehdejší ideologii – samozřejmě i té modernější, protože když si to tak vezmete, to levicové myšlení na Západě výrazně fungovalo, samozřejmě žili v trochu jiných – salónních podmínkách – a měli jiné představy. Nejdůležitější pro nás byl onen duchovní a nehmotný rozměr, snaha o pochopení transcendence a harmonie vesmíru. Dnes se tomu říká, tuším, teorie všeho. Také jsme o tom uvažovali tak, že umění může být antinomií vědeckého výzkumu, že se dá vytvořit nějaký duchovní odraz světa, ale ne jeho racionálním poznáním.

A to jste psali nějak společně?

Ano, psali jsme to společně. Miloš Laky byl sice spolužák z uměleckoprůmyslové školy, ale byl také vynikající šachista a kromě toho se zabýval filosofií a v hojně míře četl filosofické

publikace. To byla pro Stana Filka naprosto neprobádaná oblast. Stano potom po návratu z emigrace vytvořil „pata-fyzický“ jazyk, který je v podstatě filosofickým kalkem.

A kde jste to vlastně vyráběli?

V domě Stana Filka. Přes týden jsme nakoupili filc a barvy a přes sobotu a neděli to tam vyráběli, abychom z toho byli schopni vyprodukovat celou výstavu. Věděli jsme, jak velký je Dům umění města Brna, takže těch věcí skutečně vzniklo hodně. Na té výstavě jsme pracovali půl roku a pak jsme ještě pokračovali s produkcí válců a filců. Samozřejmě jsme to v té době rozdávali. To byl opět nápad Stana Filka: že je potřeba toho vyrobit hodně a ve velkém rozdávat. Ale stejně je to hezký paradox. No, například jsme vyráběli takové malé čtvercové obrazy.

Nakoupili jsme asi 60 nebo 70 kusů akulitových čtverců, které jsme obalili plátnem, natřeli a podepsali. Rozdávali jsme to potom každému. Například Jiří Valoch s Gertou Pospíšilovou dostali dva kusy. Zkrátka koho jsme potkali, tomu jsme to dali, a lidé to od nás vlastně vůbec nechtěli. No a dneska je to v podstatě fakt, že z těch šedesáti nebo sedmdesáti kusů akulitu nezbylo skoro nic. Například já nemám ani jeden. Lidé mi tvrdí – třeba Aurel Hrabušický –, že to v životě neviděli.

Ani v Národní galerii v Bratislavě nic nebude?

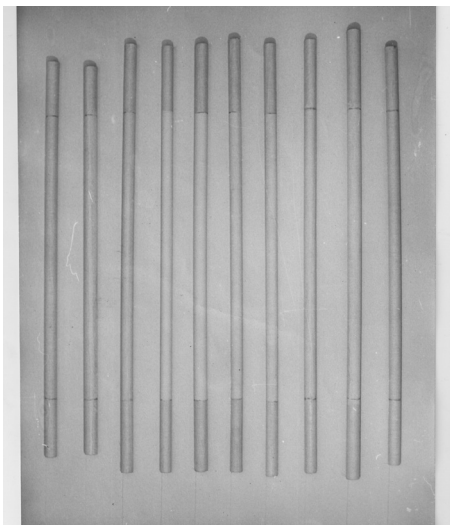
Nebude. To se nakonec dochovalo jen u Valocha. Já jsem taky jeden vlastně měl, ale ten jsem věnoval přítelkyni. Takže vidíte, ty věci v podstatě zmizely. Nejenom ty akulitové čtverce, ale i papírové válce. To jsme tehdy dostali zadarmo v obchodě a obalovali do plátna, za jeden víkend jsme jich vyrobili tak deset až patnáct.

Takže ten originální Bílý prostor byl vyroben před brněnskou výstavou, a pak jste z toho dělali výstavy další.

Na brněnské výstavě nebyly například válce, ty vznikly až později, stejně jako malby na filcovém pokladu. V Brně byla převážně skládaná plátna. Ta brněnská výstava se ještě dotýkala senzibility – byla svým způsobem více inženýrská. A poté jsme začali produkovat věci označované kategorií senzitivní – to byly například filcové malby bez struktury. Strukturu mělo jen to plátno, díky tomu, že je tkané. K filcovému pokladu jsme došli právě díky

tomu, že mu chybí jakákoliv struktura a osnova, která je přítomná u tkaného plátna. A i onen filc byl velmi různorodý materiál – od hrubého přes střední až po zcela tenký. No takže po výstavě v Domě umění jsme ještě produkovali ty akulitové čtverce, válce a filcová plátna.

Princip instalování byl takový, že jednotlivé pásy maleb na válcích, stejně jako na filcích gradovaly od nejužšího k nejširšímu a potom sestupovaly opět dolů k nejužšímu. Podobně to fungovalo i s šířkou u filcových maleb.



BÍLÝ PROSTOR V BÍLÉM PROSTORU, ZPŮSOB INSTALACE FILOVÝCH MALEB, 1977, FOTO: ARCHIV JANA ZAVARSKÉHO.

A manifest vznikl jenom jeden?

Ne, byly dva. Ten poslední manifest čisté senzitivity byl napsaný asi v sedmi jazycích a distribuoval se v textilním obalu. Už si přesně nepamatuji, jestli vznikl paralelně s výstavou v Maďarsku, nebo až po jejím skončení. Rozhodně vznikl již po smrti Miloše Lakyho.

Pro výstavu v Domě umění v Brně vznikl manifest čisté senzibility, který máte nyní v expozici (Art is here: nové umění po roce 1945, stálá expozice Moravské galerie v Brně). Pak jsme ještě se Stanem Filkem připravovali třetí manifest, i když to nebyl tolik manifest jako spíše dopis anonymního obdivovatele Bílého prostoru v bílém prostoru, který zůstal rozepsaný, a v tom už se objevily ty Filkovy filosofické kalky.

Mám rukopis toho třetího, který jsme psali s mezerami, abychom jej mohli případně ještě korigovat. A ten poslední, v tom Filko tendoval k napsání velkého vysvětlení. Sám jsem to považoval za hloupost, ale stejně jsem na tom s ním ještě spolupracoval,

i když už to moc nešlo. Zkrátka chyběl nám Miloš Laky. Dokud jsme byli tři, tak jsme nějakým způsobem mohli dojít k rozhodnutí. Jenom s Filkem to nešlo, nebyl tam prostor na vyjednávání. Ten třetí text už byl nadnehmotným, nadtranscendentálním, nadkosmickým a nevím nad čím ještě, zkrátka tendoval k těm jeho filosofickým kalkům.

Můžu se jen zeptat, co přesně se vlastně stalo Lakymu?

Ve svých 27 letech dostal rakovinu lymfatických uzlin. Zemřel těsně před zmíněným pařížským bienále. Obdržel ještě pozvánku, ale otevření se už nedožil.

Takže například věci ve sbírce Erste Group Kontakt, to už je to Filkovo pokračování?

No, to já přesně nevím. Věci, které jsou podepsané od nás tři, jsou originály.

V Kontaktu jsou na příklad věci, ve kterých se už pracuje s přemalovanými reprodukcemi.

Tak to už je Filkovo, to už s námi nemělo nic společného. Bílý prostor jsme skončili 1979/1980, potom jsme se už prakticky rozešli. Filko měl mnohé originály, které nakonec prodal do sbírky Erste.

U Stana Filka byl mix. Například některé věci, jako obálky ve formátu A4, ve kterých se katalog Bílého prostoru rozesílal, použil jako podklad, který dál domaloval, antidatoval atd.

Samozřejmě věci spojené s transcendentnem ho v rámci Bílého prostoru jako určitá idea prostoupily a on si pak vyrobil svojí vlastní životní legendu, že Bílý prostor začínal u něho, že on ho jako první rozeznal, ale ve skutečnosti ten Bílý prostor postupně prostoupil jeho.

Takže si tu ideu Bílého prostoru aroprioval.

Ano, i tak se to dá říct. Ostatně je to logické. Svým způsobem si ho celoživotně přivlastnil.

A byl to reálný konflikt? Vyjednával jste s ním někdy o autorských právech?

Bílý prostor v bílém prostoru vznikl ve spolupráci tří lidí. Věci, které zůstaly u mě, byly moje, co se nashromáždilo u Lakyové, bylo zase její. Když jsme ty Bílé prostory vyráběli, nikdo je od nás nechtěl. A že by nás tehdy napadlo, že o to budou mít galeristé jednou takový zájem? To by nás nenapadlo ani v tom nejdivočejším snu.

Vlastně další Filkova kariéra výtvarného umělce asi dost pomohla tomu, že se povědomí o Bílém prostoru udrželo, co myslíte?

To určitě. Pomohla jeho účast na Dokumentech v Kasselu. Filko je přesně ten člověk, který má buldočí povahu. Samozřejmě já chápu, že ho dost švalo, že to interregnum, které měl v té své tvorbě – kdy jsme tvořili tři dohromady – táhne dál na svých vlastních zádech sám. Laky je mrtvý a Filko propagoval něco, co nebylo úplně jeho. A samozřejmě, pokaždé když to doposud někdo interpretoval, tak se zajímal o prvopočáteční část celé ideje. Filkovy postkalky atd. v tom neměly zas až tak průraznou hodnotu.

Filko samozřejmě chápal, že Iví podíl na průraznosti první verze Bílého prostoru měl on. Byl to Filko, kdo pochopil, že je zapotřebí vydat katalog, a věděl, jak celý projekt zpropagovat. To bychom my dva s Lakym nedokázali. V podstatě my jsme tehdy byli ještě mladí. Milošovi bylo 27 let. Filko tak trochu věděl, jak člověka využít, ale i takovou schopnost musí někdo mít. Zkrátka Filko věděl, že na úspěchu Bílého prostoru se podílí také marketing kladoucí důraz na profesionalitu. A na tu dobu to bylo velmi profesionální. Uvědomte si, že když tehdy někdo vydal katalog nebo publikaci, tak to byla bomba, protože to najednou vypadalo jako oficiální záležitost.

No, já jsem to myslel tak, že na tom projektu je vidět, že jeho tvůrci jsou si vědomi toho, že dělají zásadní věc.

Tak to jsme nevěděli.

Tak možná Filko věděl...

Ani Filko to nevěděl, i když samozřejmě on byl přesvědčen, že to bude velká věc, ale to nebyla otázka vědění jako spíše jeho suverénního ega a umanutosti. Podívejte se, kdo to tehdy mohl předpokládat? V té době, v tom ideologickém marasmu. Mohl vědět Malevič, že v sedmdesátých letech mu udělají velkou výstavu ve Stedelijk muzeu v Amsterdamu? Že se to tak dokonce zkomercionalizuje, to nemohlo nikoho napadnout. Samozřejmě, tu vážnost jsme se tomu rozhodli dát právě vydáním katalogu. Tím, že to vyšlo ve formě publikace, to získalo na relevanci. Ale to nebylo jen tohle. Také jsme dělali projekt Sloupsko-šošůvské jeskyně (Ján Zavorský, Rudolf Sikora, Miloš Laky, Július Koller, Stano Filko, Čas I. 1973). Dokonce jsme

na něj měli příslibenou finanční podporu od ředitelství Moravského krasu u příležitosti konání mezinárodního speleologického kongresu (1973).

Ovšem těsně před konáním samotné akce nám ji zakázali. Ale vydali jsme k tomu alespoň velkoformátový plakát vlastním nákladem. Prostě nějakým způsobem se vůči té oficiální kultuře vytvářela druhá kultura. Neříkám, že byla samizdatem, těžko nazývat samizdatem katalog, co vyšel ve velkém nákladu, i když bez vydavatele. Ale faktem je, že například ten plakát k projektu Sloupsko-šošůvských jeskyní nešlo vytisknout bez povolení. Zkrátka po roce 1975 se situace zhoršila a trvalo do konce osmdesátých let, než se začala opět uvolňovat.

Ptali se Petr Ingerle, Jana Písaříková a Ondřej Chrobák, 5. dubna 2016.