

## “Invisible Sculpture, Transcendent Exhibition and Programmed Art: The Curatorial Activities of Jiří Valoch during the Sixties and Seventies”

### Abstract

This paper examines the curatorial activities of Jiří Valoch through an analysis of the exhibitions *Computer Graphics* (1968) and *White Space in a White Space* (1974). It also looks at his curatorial work between 1967–1974 as a member of the association Young Friends of Fine Arts. The exhibition of computer graphics was the first of its kind in the Eastern bloc and took place six months before the famous *Cybernetic Serendipity* exhibition in London. *White Space in a White Space* was the joint project of three artists, Miloš Laky, Stano Filko and Ján Zavarský, and took the form of a one-day exhibition at the Brno House of Arts on 18 February 1974. Jiří Valoch not only wrote the theoretical text published in the exhibition catalogue along with a manifesto, but also, along with Gerta Pospíšilova, gallery director, secretly made it possible for the three artists to exhibition in the interstice between two other events. The association Young Friends of Fine Arts was founded in 1960 at the Brno House of Arts. On the pretext of teaching, Valoch was permitted to organise exhibitions and put together publications focusing on land art and action art, which it would have otherwise been difficult to arrange at a time when the grip of normalisation was hardening. As far back as seventies, Jiří Valoch had realised that the global reach of conceptual art was associated with a new type of distribution and presentation of works, and that documentation was a crucial tool, by means of which such art could enter collections and institutional operations.

### Klíčová slova

kurátorské aktivity Jiřího Valocha – Výstava *computer graphic* – výstava *Cybernetic Serendipity* – Nové tendence – instalace *Bílý prostor v bílém prostoru* – Mladí přátelé výtvarného umění – Dům umění města Brna – dokumentace – konceptuální umění – *Neviditelná socha* Josepha Beuyse.

### Key words

the curatorial activities of Jiří Valoch – *computer graphics* – *Cybernetic Serendipity* – New Tendencies – *White Space in a White Space* – Young Friends of Visual Art – the Brno House of Arts – documentation – conceptual art – *Invisible Sculpture* by Joseph Beuys

*Autorka působí jako kurátorka v Moravské galerii v Brně. Studie je dílčím výstupem v rámci zpracovávání archivu a sbírky Jiřího Valocha v Moravské galerii v Brně.*

pisarikova.jana@seznam.cz

## NEVIDITELNÁ SOCHA, TRANSCENDENTNÍ VÝSTAVA I PROGRAMOVANÉ UMĚNÍ. KURÁTORSKÉ AKTIVITY JIŘÍHO VALOCHA ŠEDESÁTÝCH A SEDMDESÁTÝCH LET JANA PÍSAŘÍKOVÁ

V následujícím textu se zaměřuji na kurátorskou činnost Jiřího Valocha skrze tři případové studie. První je věnována jeho aktivitám v rámci Mladých přátel výtvarného umění při Domu umění města Brna. Spolek primárně zaměřený na zpřístupnění umění mladým lidem mu v období počínající normalizace sloužil jako platforma pro realizaci výstav a publikací zaměřených na tehdy nové projevy land-artu a akční tvorby. Druhá studie je věnována výstavě *computer graphic*. Připravená Valochem pro Dům umění města Brna v roce 1968 se stala první přehlídkou počítačového umění v kontextu východní Evropy. Do třetice se soustředím na Valochovu roli v rámci jednodenní neoficiální instalace *Bílý prostor v bílém prostoru* realizované v roce 1974 trojicí slovenských výtvarníků (Miloš Laky, Stano Filko a Ján Zavarský) v Domě umění města Brna. Kromě historické analýzy těchto projektů obracím zřetel k roli, kterou při jejich realizaci sehrála práce s uměleckou dokumentací a multiplikovatelnost jako klíčová vlastnost umění sedmdesátých let.

### Neviditelná socha

V adventním čase roku 1979 obdržel Jiří Valoch nenápadnou pohlednici. V jejím textu psaném v německém jazyce se potvrzovalo, že se právě stal majitelem *Neviditelné sochy*. Na první pohled by tato vánoční situace mohla působit jako vtipná historka. Teoretik, kurátor a umělec Jiří Valoch (\*1946) se od konce šedesátých let stal zapáleným vyznavačem poštovního umění, jehož prostřednictvím na jeho brněnskou adresu každodenně přicházelo a také z ní odcházelo velké množství dopisů a pohlednic. Navíc korespondence pro něj byla již od poloviny šedesátých let stěžejním komunikačním kanálem pro distanční dialog s podobně smýšlejícími kolegy.

Ovšem tato pohlednice byla od těch, které pravidelně lovil ze své poštovní schránky, docela odlišná. Představovala dlouho očekávanou odpověď na prosbu, kterou zaslal Josephu Beuysovi a jejíž příchod netrpělivě očekával. Autor

**1**  
Například rozhodnutí galeristy a kurátora Seta SIEGELAUBA vydat knihu *Xerox book* (New York: Seth Siegelau – John Wendler 1968), aby tak poukázal na nezávislost konceptuálního umění na médiu výstavy a samotný katalog pojal jako výstavu, nebo dnes ikonická výstava *Live in your Head. When Attitudes Become Form* kurátorovaná Haraldem Szeemannem (Bern: Kunsthalle Bern 1969).

**2**  
Například výstavy *Tool etc.*, Oblastní galerie Vysočiny v Jihlavě 1969, ve spolupráci s Ugo Carregou, představující tvorbu italského hnutí *poesia visiva*; *Vizuální texty / Teksty Vizualne*, Lublin: Galerie Labyrinth – Lodž: Dom Środowisk Twórczych 1976, ve spolupráci s Jozefem Robakowskim a Henrykem P. Sobczakem; *Partitury*, Dům umění města Brna 1969.

pohlednice *Neviditelnou sochou* proklamoval ideální podobu konceptuálního umění. Představovala pro něj dílo nezávislé na materiálním zhotovení, obsahující nekonečnou variabilitu podob v závislosti na tom, kdo si tuto sochu představuje. Valoch jej ve svém dopise požádal, zda by mu tuto sochu mohl darovat.

Doputovala k němu na sklonku desetiletí, které vyhlásilo smrt klasickému závěsnému obrazu a za základ své umělecké praxe označilo efemérní postoje, ideje, gesta a akce.<sup>1</sup>

Dokumentace v podobě razítek, pohlednic, map, půdorysů, textových či fotografických záznamů potom byla jejich přirozenou součástí.

Od okamžiku jejího nabytí ji Valoch – dle vlastních slov – začal považovat za kruciální dílo ve své sbírce.

### Výstavy ve znamení dokumentace umění

Neviditelná socha má v našem příběhu zobecnující úlohu. Představuje v něm symbol docenění umělecké dokumentace. Ačkoliv byla vnímána jako nositel informace bez umělecké hodnoty, ze současného pohledu již víme, že pro konceptuální a akční umění sedmdesátých let se stala klíčovým nástrojem, jejímž prostřednictvím vstupovalo po roce 2000 do sbírek a institucionálního provozu. Důležitost, kterou *Neviditelné soše* Valoch ve své sbírce od počátku přikládal, svědčila o jeho brzkém pochopení, že je možné sbírat imateriální umění. Rok 1979, kdy *Neviditelnou sochou* získal, byl ovšem pomyslným závěrem dvanáctiletého období, v němž umělecká dokumentace tvořila společného jmenovatele i jeho dalších aktivit.

Valocha bychom mohli označit za kurátora, který vedle své teoretické, sběratelské a umělecké činnosti zrealizoval poměrně velké množství výstav se zaměřením na intermediální projevy,<sup>2</sup> konceptuální umění i abstraktní tvorbu. Přitom se neomezoval pouze na přípravu katalogového textu a pronesení úvodního slova, tedy na náležitosti, které se tehdy oficiálně pojily s rolí komisaře výstavy.

**3**  
Na pozici kurátora oficiálně nastoupil v roce 1972 a setrval zde až do roku 2002.

**4**  
Existence Minigalerie VÚVL byla zásluhou J. H. Kocmana, tehdejšího zaměstnance Veterinárního ústavu, který její fungování opodstatnil nutností pracoviště vykazovat kulturní a osvětovou činnost.

**5**  
Výstavní síň ČKD ROH vznikla z důvodu naplňování kulturní a osvětové činnosti v rámci strojírenských závodů. Zajímavý program v ní Valoch mohl realizovat díky Ivaně Mašátové a Irmě Charvátové, zaměstnankyním Okresního kulturního střediska města Blanska.

Například z dopisu adresovaného konceptuálnímu umělci Janu Wojnarovi vyplývá, že aktivně ovlivňoval i prostorovou koncepci výstavního projektu.

Pokud jde o vaše exponáty: navrhuju něco těch drobných objektů (černý papír, sirky apod.), a především výběr cigaretových básní, jakož i nové básně pohyblivé. A samozřejmě vizuální texty [...], uvažte ale, jak to instalovat, v zásadě na stolky; pod sklo. Bylo by možná dobré si vymyslet nějaký fór, např. vzpomínám, že se kdysi prodávaly alba na obálky (pro filatelisty), do nichž se do pouzder z umělé hmoty či celofánu dalo vložit asi 20–30 obálek.

Realizace výstavy Jana Wojnara a Karla Adamuse *Obrazy, objekty, vizuální básně, kresby*, kterou společně s autory připravoval pro brněnskou Galerii mladých, byla i navzdory již vytištěnému katalogu a stanovenému termínu (26. 1.–14. 2. 1970) nakonec zastavena. Ovšem i v období normalizace zůstávaly stěžejním dějištěm Valochových výstavních aktivit oficiální galerie Dům umění města Brna,<sup>3</sup> ale také Minigalerie Výzkumného ústavu veterinárního lékařství (dále MVÚVL),<sup>4</sup> nebo Výstavní síň ČKD ROH Blansko.<sup>5</sup>

Jeho tzv. kurátorská činnost fungovala v těsném sepětí s organizačně-osvětovými aktivitami určenými pro amatérské publikum. Což mu i v průběhu sedmdesátých let zajišťovalo nejen možnost profesní realizace v rámci oficiálního provozu, ale také tím získával institucionální platformu pro typ nového umění.

Právě v tom se jeho způsob zacházení s uměleckou dokumentací lišil od dalších českých konceptuálně se profilujících umělců. Petr Štembera, Milan Knížák nebo například Jiří Hýnek Kocman ji získávali a také distribuovali převážně v rámci poštovní sítě představující tehdy nejdemokratičtější a nejdostupnější médium mezinárodní umělecké komunikace. Případně ji schraňovali ve svých

Kombinace činností v rámci uměleckého provozu bez potřeby jejich kategorizace, zda se jedná o produkční, umělecký nebo kurátorský projekt, byla charakteristická pro mnohé autory Valochovy generace. Za všechny jmenujme například: Ben Vautier, Klaus Groh, Seth Siegelau nebo Ken Friedman.

První schůzka proběhla 27. února 1960.

Ondřej CHROBÁK (ed.), *Whatever*, Brno: Moravská galerie v Brně 2018.

vlastních archivech tvořících instituci paralelní oficiálním muzeím a galeriím. Valochovi umělecká dokumentace (ať už ta vlastní, nebo cizí, doručena poštou) sloužila jako vhodná pomůcka v rámci přednášek, nebo jako materiál pro výstavy, kde nahradila originální artefakt, případně se stávala obsahem autorských knih, aby tak v mezinárodním kontextu substituovala médium výstavy.

Z hlediska dobového diskursu bychom tak mohli Jiřího Valocha vnímat především jako agenta umění. Přístupoval k přípravě výstavy, realizaci vlastního díla, přednášky nebo teoretického textu jako k rovnoprávným výstupům své tvůrčí praxe ve službách nového umění. Ve své misi se tak podobal mnoha zahraničním kolegům.<sup>6</sup> Jednou z prvních platforem, kde se jako mladý kurátor mohl začít realizovat, byl spolek Mladých přátel výtvarného umění (dále MPVU).

### Mladý přítel výtvarného umění

Spolek MPVU založil již v roce 1960 v Domě umění města Brna tehdejší ředitel Adolf Kroupa společně s výtvarným pedagogem a teoretikem Igorem Zhořem.<sup>7</sup> Oficiálním posláním spolku bylo přibližovat výtvarné umění mladým lidem, a to formou neformálních způsobů výchovy a propagace.<sup>8</sup> Existence tohoto spolku představovala v České republice naprosté novum a již v roce 1962 čítala jeho členská základna kolem 1000 členů.

Valoch se mezi nimi poprvé objevil v roce 1963, a to zejména jako častý návštěvník a diskutér v rámci debatního klubu. Od roku 1964 se v průběhu dalších deseti let objevovalo jeho jméno v zápisech desetičlenného výboru spolku, kde se angažoval v rámci příprav spolkového programu, včetně realizace edukačních tiskovin a přednáškové činnosti.

Toto posláním se Valoch rozhodl naplnit také realizací vlastních kurátorských projektů. V roce 1967 členy spolku seznámil například s *Novými výtvarnými postupy*, v jejichž v rámci prezentoval invenční grafické techniky. Ačkoliv se jednalo o malou výstavu situovanou do vstupní haly, skutečnost, že proběhla pod

záštitou a v prostorách Domu umění města Brna, a dokonce se k ní podařilo vydat malý katalog, jí propůjčovala nespornou přitažlivost.

Počátkem sedmdesátých let se zapojil také do přípravy originální grafické edice započaté svazkem věnovaným Daliboru Chatrnému a jeho *Šňůrovým projektům*, nebo do realizace souboru pohlednic zaměřených na tehdy netradiční typy tvorby – projekty, koncepty a vizuální básně.

Ačkoliv mnohé aktivity spolku jsou spojovány s Valochovým působením, „na světlo světa“ jim bezesporu z organizačních a schvalovacích pozic pomáhalo vedení Domu umění města Brna. Po odchodu ředitele Adolfa Kroupy, který byl v roce 1970 odvolán ze své funkce, se prozatímní ředitelkou stala Gerta Pospíšilová, od roku 1972 Valochova životní partnerka.

Pospíšilová do Domu umění města Brna nastoupila na pozici sekretářky v roce 1954 a působila v něm posléze na pozici vedoucí výstavního oddělení (od roku 1969) a ředitelky (1970–1975) až do svého odchodu do důchodu v roce 1976. Program Domu umění města Brna v rozmezí let 1970–1975 vypovídá o tom, že její ředitelský mandát zaštilil řadu aktivit, které si do oficiálních institucí v době nastupující normalizace hledaly přístup jen s obtížemi. Za všechny zmíníme například land-artové aktivity a přednášky MPVU z let 1970–1972, již zmíněnou ediční činnost MPVU, neoficiální jednodenní výstavu *Bílý prostor v bílém prostoru* (18. 2. 1974) nebo například výstavu Jana Steklíka a Karla Nepraše (15. 4.–21. 5. 1972).

### Land-art a performativní umění v rámci MPVU

V roce 1967 na oficiální pozvání MPVU do Brna přijel Milan Knížák se skupinou Aktual. Jejich vystoupení bylo v místním tisku inzerováno jako přednáška o americkém happeningu. Ovšem Valochova zmínka v dopise předsedkyni MPVU, Nině Dvořákové, svědčila o tom, že od počátku byla v plánu praktická ukáзка. „Na happenings jistě někoho opatřím, ne-li Knížáka, tedy někoho jiného, ale nějakou destrukcí DU to asi stejně skončí.“

*První brněnský happening* se nakonec uskutečnil 28. ledna 1967 ve foyer Domu umění. Jedinou dokumentací, která se dochovala, byl popis v dobovém tisku a také dvě fotografie zachycující zatím neidentifikované výjevy z akční procházky Brnem následujícího dne.

V zápisech MPVU se nachází zmínky o Valochově záměru navázat na tuto událost dalším programem akčního umění, kterého by se měl zhostit Eugen Brikcius a do budoucna i zahraniční hosté jako Wolf Vostell, Eric Andersen či Terry Fox. Ačkoliv se plán nepodařilo nikdy uskutečnit, z dochovaných

poznámek J. H. Kocmana víme alespoň o brněnské návštěvě fluxového umělce Erica Andersena, který přijel Valocha navštívit v doprovodu Knuda Pedersena 13. července 1970.

Valochův kurátorský zájem o projekty performativního charakteru vyvrcholil o tři roky později organizací série kolektivních akcí v přírodě. I při nich zásadní roli sehrávalo jeho členství ve spolku MPVU. V roce 1970 a 1971 tak s podporou Domu umění města Brna vydal katalogy *Realizované projekty* a *Snow*. První z nich představoval sérii kolektivních prací, které inicioval a společně s členy MPVU provedl v okolí Brna. Součástí katalogu byl také text, ve kterém provedené akce dal do souvislosti s aktivitami slovinské skupiny OHO a kontextualizoval je v rámci dobového vnímání dokumentace akčního umění.

sama akce, sám proces realizace, její průběh je artefaktem. po ukončení akce zbývající výsledek tedy není „dílem“, ale je pouhou stopou, pozůstatkem, záznamem. nejcennější je bezpochyby na těchto akcích aktivní účast těch, kdož nejsou profesionálními výtvarníky, ale mají přitom zájem na aktivní tvorbě v nejšířším slova smyslu.<sup>9</sup>

Valochův citát je zajímavý ze dvou důvodů. Prvním je jeho již zmíněný vztah k dokumentaci akčního umění. Vypovídal o dobovém vnímání fotografické dokumentace ve smyslu její informační hodnoty. Klíčový byl ovšem kontext, ve kterém tuto dokumentaci prezentoval. Na počátku sedmdesátých let v období nastupující normalizace byly tyto fotografie kolektivních akcí prezentovány v rámci oficiálně vydaného katalogu. Ten jim propůjčoval statut veřejné participativní události využívající delegované performery-amatéry, členy MPVU. Vedle své umělecké závažnosti akce také nepopíraly svůj edukativní charakter. Tím se prakticky odlišovaly od toho, co se na domácí scéně akčního umění v sedmdesátých letech uskutečňovalo. Svou rétorikou vykazovaly analogii k současné kurátorské praxi ptající se po způsobech, jak lze akční umění – nebo, chceme-li, živé umění – integrovat do institucionálního provozu.

Vydáním katalogu ovšem Valochův zájem o problematiku akcí v přírodě nekončil. Pořízenou dokumentaci zužitkoval v rámci své přednášky o land-artu a plánoval ji představit jako součást výstavy *Land art etc.* Ačkoliv se z jejího

průběhu nedochovala žádná dokumentace, o její podobě si můžeme udělat částečnou představu z návrhu na její realizaci:

výstava by byla zaměřena především na fotodokumentaci realizací, akcí atd. této nové výtvarné disciplíny [...] soubor by byl doplněn dalšími materiály: tisky a plakáty, projekty (originály kreseb), modely a makety [...] hlavní důraz by byl na českém materiálu (ságlová, kroutvour, štembera, steklík, valoch, sikora, bartoš, mlynářčik), obsáhle by byly dokumentovány realizace ostatních socialistických států (maďarsko attalai a další, polsko – krasinski atd., jugoslávie – 6 autorů skupiny oho, rumunsko – asi 2 autoři). materiál z ostatní evropy a ameriky by tvořily především špičkové práce podstatně rozšiřující celou oblast, jako např. christo, kalkmann, atd. nejednalo by se o zapůjčení materiálu, jde o věci nacházející se v dokumentacích českých teoretiků [...], kromě land artu by byly ukázkově zastoupeny realizace totálního umění (ben vautier, timm ulrichs), koncepčního umění a arte povera. [...] výstavu by připravil Jiří Valoch spolu s dalšími účastníky land-artové aktivity při MPVU (d. klimeš, j. h. kocman atd.), konzultováni by byli pražští teoretikové dr. kroutvour, dr. jirous, lublaňský m. pogačnik a západoněmecký k. groh.“<sup>10</sup>

V roce 1974 se Valoch k problematice land-artu opětovně vrátil, a to ve formě výstavy *Richard Long*, konané opět v klubovně MPVU. V jejím rámci prezentoval fotografický materiál z Longova několikadenního putování, doplněný o malou mapu cesty, pohlednice a pozvánky na Longovy aktuální výstavy na *Britských ostrovech*. O dva roky dříve uskutečnil Valoch se svými přáteli akci *Cesta do Sloupu*. Způsob její dokumentace v podobě fotografií a mapy s vyznačenou stezkou a časovými údaji o zdolání jednotlivých úseků svědčí o možné inspiraci Longem.

**11**  
Edouard Glissant (1928–2011) byl karibský básník a novelista. Známy především díky své knize esejů *Poetika vztahů* (2010). Právo na nepřehlednost je zárukou účasti a sblížení. Umožňuje rozrušovat strukturu majoritní společnosti a daného politického zřízení už jen tím, že do něj vnášíme cizorodý prvek.

**12**  
Model kritické interpretace umělecko-historických procesů zaměřený na analýzu lokálních narativů umění. Umělecké periferii je v něm uznána schopnost budování lokálního kánonu a jeho vlastních hodnotových systémů, které vznikají paralelně nejen v dialogu, ale často i v rozporu s kánónem a hodnotovým systémem západních uměleckých center. Cílem tohoto modelu je: za prvé dekonstrukce západní inspirace, tj. její analýza nikoli v poměrech hierarchických (vliv centra na periferii), ale funkčních, s cílem vymezit, co daný vliv znamenal ve specifickém lokálním kontextu. Za druhé usiluje o poznání a následnou komparaci lokálních ohnisek umělecké produkce.

**13**  
Například Kreativní cvičení organizované od roku 1976 Miklósem Erdélym a Dórou Maurer při kulturním centru Ganz-Mávag v Budapešti; Otevřená forma Oskara Hansena zavádějící postupy improvizace do umělecké pedagogiky v rámci jeho výuky (1953–1986) na Varšavské Akademii výtvarných umění.

## Právo na nepřehlednost

Spolkové aktivity MPVU spadaly pod Svaz socialistické mládeže. Výstavy, které v rámci nich Jiří Valoch uskutečňoval, díky tomu neprocházely běžnou schvalovací agendou kulturní komise. Spolek tak plnil roli krycího manévru, v němž se osvětová a pedagogická činnost pro amatérské výtvarníky (členy spolku) spojovala s formami neoficiálního umění. Daniel Grůň tento přístup spojil ve své studii „Amatérizmus za socialismu. Politika osvěty v tvorbe Milana Adamčiaka, Júliusa Kollera a Jiřího Valocha“ s pojmem nepřehlednosti formulovaným kulturním teoretikem Édouardem Glissantem.**11** Právo na nepřehlednost podle Grůně sehrálo ústřední roli pro rozvíjení myšlenky anti-umění a stalo se nástrojem kulturní kritiky. Ve vztahu k Piotrowského tezi horizontálních dějin umění**12** bychom MPVU mohli spojit s dalšími příklady alternativního vzdělávání ve východní Evropě.**13** Jejich společným rysem byla schopnost narušovat zevnitř hegemonii oficiální kultury a infikovat ji (prostřednictvím vzdělávání amatérských výtvarníků, organizováním přednášek a výstav) diskursem nového umění.

Způsob fungování MPVU se ovšem začal měnit v sezóně 1973/1974, a to jak co se složení spolkového programu týkalo, tak i ve způsobu organizace a veřejné rétoriky. V roce 1973 zanikl debatní klub a s ním také poslední naděje na provoz klubovny určené pro setkávání členů MPVU a výstavy menšího rozsahu. V zápise z 10. ledna 1973 se dočteme, že důvodem k jejich zrušení byla nutnost přepisů všech uveřejněných textů a požadavek schvalování přednášek a výstav předem krajským kulturním výborem. Takový provoz spolku byl pro Dům umění města Brna neudržitelný na dobrovolnické bázi.

Od poloviny sedmdesátých let začal v MPVU převládat normalizační slovník. Ve zprávě hodnotící roky 1974 a 1975 se tak dočteme o definitivním ustálení ideové práce a odstranění problematických typů pořadů. Ty byly nahrazeny pravidelnými měsíčními pořady realizovanými v průměru desetkrát do roka s lektorským zajištěním ve spolupráci se Socialistickou akademií ČSR, jejímž členem se stal také Valoch. Nově byly od roku 1975 ve spolupráci s personálním pracovníkem Domu umění vyžadovány kádrové posudky a doporučení na všechny členy výboru. Spolek MPVU v devadesátých letech postupně zaniká díky nezájmu veřejnosti o jeho činnost. Poslední větší zmínkou o jeho existenci je retrospektivní výstava *30 let MPVU*, věnovaná jeho mnohaleté činnosti.

Valochova kurátorská činnost se od poloviny sedmdesátých let začala stahovat do skromných podmínek malých výstavních sál situovaných do prostředí továrních hal, závodních klubů, jídelen a předsálí kulturních domů spadajících na okraj kulturních složek státu.

## Umění tvořené mrtvými stroji

V únoru roku 1968 uskutečnil Valoch v Domě umění města Brna kosmopolitní výstavu *computer graphic*. Šest autorů – ze západního Německa Frieder Nake a Georg Nees, Američané A. Michael Noll a Charles Csuri, Kanadčan Leslie Mezei a český zástupce Lubomír Sochor – v jejím rámci prezentovalo osmdesát jedna exemplářů počítačových grafik ve foyer brněnské kunsthalle. Po svém skončení výstava ještě putovala do Oblastní galerie Vysočiny v Jihlavě a posledního uveřejnění se dočkala v Oblastní galerii výtvarného umění v Gottwaldově.

Z Valochovy korespondence s kurátorem jihlavské galerie Otou Máčelem víme o zamýšlených, leč neuskutečněných reprízách v Litoměřicích, Ústí nad Labem a Havlíčkově Brodě. K výstavě byl vydán na dobové poměry dobře vypořádaný katalog s úvodním textem Jiřího Valocha a překladem části studie Maxe Benseho „Projekty generativní estetiky“. Součástí katalogu byly dále krátké explikace některých vystavujících umělců a reprodukce několika prací. Z korespondence uložené v Archivu Jiřího Valocha v Moravské galerii v Brně vyplývá, že klíčový kontakt k organizaci výstavy – pro Valocha – představoval Frieder Nake, který mu předal adresy dalších zastoupených autorů, ale rovněž doručil Valochův dopis Maxi Bensemu. Teoretické studie profesora stuttgartské technické univerzity byly v českém prostředí sledovány primárně v okruhu propagátorů experimentální poezie. Bohumila Grögerová a Jiří Hiršal přeložili a připravili v roce 1968 k vydání Benseho antologií pod názvem *Teorie textů*.

**14**  
Podrobný výzkum proběhl v rámci příprav výstavy *1968:computer.art*, kurátoři Ondřej Chrobák, Pavel Kappel a Jana Písaříková, Brno: Moravská galerie v Brně 20. 4.–5. 8. 2018.

**15**  
Vyrobená pomocí počítače IBM 7094 a kreslicího plotteru Calcomp Drum Plotter, Model 565 v roce 1967.

**16**  
Milan MORÁVEK – Lubomír SOCHOR, „Estetické hodnoty mimoestetických sdělení“, *Výtvarná práce*, roč. 15, 1967, č. 11, s. 11.

První polovina roku 1968 byla pravděpodobně jedním z posledních a rozhodně nejlepším momentem, kdy bylo možné výstavu *computer graphic* uspořádat. Díky reformní atmosféře pražského jara, otevřeným hranicím a takřka nulové cenzuře nikoho nenapadlo pozastavovat se nad oprávněností výstavy, jejíž součástí jsou autoři ze západních zemí, kteří se navíc prezentují novým typem umění.

Z dokumentace, kterou se k výstavě podařilo dohledat, **14** vyplynulo, že nejpočetněji zastoupeným autorem byl Frieder Nake. Vystavoval třicet osm grafik a od ostatních autorů se lišil tím, že v jeho tvorbě byly zastoupeny i barevné tisky vzniklé v roce 1967. Charles Csuri pro výstavu zapůjčil počítačové grafiky *Sine Curve Man a Flies in a Circle*. **15** Kanaďan původem z Maďarska, Leslie Mezei, se účastnil například sérií počítačových kreseb *BABEL*, které ovšem společně s dalšími pěti díly zapůjčil ve formě kvalitních fotokopií. Georg Nees, autor vůbec první výstavy počítačové grafiky na světě, přispěl sedmi exponáty.

Dosud nevyřešenou záhadou celé výstavy je účast Lubomíra Sochora. Valoch jej přizval na základě článku „Estetické hodnoty mimoestetických sdělení“. **16** V čase konání výstavy byl zaměstnán v Ústřední vojenské nemocnici v Praze v analogovém výpočetním středisku jako programátor. K dnešnímu dni se ovšem nepodařilo dohledat žádné další stopy o jeho následném osudu. Jediným dokladem jeho tvorby tak zůstává kresba *Grafická výpověď stroje*, která byla jako ilustrace přiložena ke zmiňovanému článku ve *Výtvarné práci*, a bezjmenný originál jeho počítačové grafiky, nalezený ve Valochově archivu.

### Ohlasy a širší kontext

Navzdory tomu, že tato výstava představovala naprosto průlomový počín (byla první výstavou svého typu v zemích východní Evropy), v dobovém tisku jí byla věnována jen malá pozornost. Veškeré ohlasy se omezily pouze na jedinou recenzi z pera Igora Zhoře. V časopise *Výtvarná práce* vystavené grafiky zhodnotil

**17**  
Igor ZHOŘ, „Computer Graphic“, *Výtvarná práce*, roč. 16. 1968, č. 3, s. 5.

**18**  
„počítač sám podle dodaných informací s větší či menší mírou přesnosti realizuje kreaci – rychle, přesně. pokyny pro přístroj jsou voleny tak, aby bylo docíleno co největší estetiké účinnosti. rýsuje se zde možnost ‚generovat estetickou informaci‘ – tak lze uměleckou produkci zbavit závislosti na individuálním autoru/výrobci. [...] výstava by jistě alespoň částečně přispěla k odstranění nejistot a obav z umění tvořeného mrtvými stroji, ukázala estetickou oprávněnost této tvorby a prezentovala jeden z aspektů tzv. generativní estetiky.“ Jiří VALOCH, *Koncepce výstavy Computer graphic*, Brno: Dům umění města Brna, 1967, Archiv domu umění města Brna, č. sv. DU 497.

**19**  
Není bez zajímavosti, že svým důrazem na čisté estetickou neasociativní složku konkrétního díla se rozcházel s mluvčím Klubu Konkrétníků, Arsénem Pohribným. Zcela patrné je to v katalogovém textu manifestačního charakteru „Několik poznámek ke konkrétnímu umění“, publikovaném v roce 1970 u příležitosti výstavy *Konkrétní grafika* ve Výstavní síni ČKD ROH Blansko. Zatímco Valoch ke konkrétnímu umění přistupuje jako ke zcela nové apolitické autonomní realitě, která neodkazuje na další prvky reality a nenapodobuje je, Arsén Pohribný v jednom ze svých textů například připouští, že konkréty mohou být chápány jako kladná parafráze druhé přírody, že se aktivně podílejí na pozitivní humanizaci dnešního a příštího světa. Arsén POHRIBNÝ, „Klub konkrétníků a hosté“, in: Jiří ŠEVČÍK – Pavlína MORGANOVÁ – Dagmar DUŠKOVÁ (eds.), *České umění 1938–1989. Programy, texty, dokumenty*, Praha: Academia 2001, s. 215.

jako umění bez umělců, vyvolávající v něm pocit „úzkosti u srdce“. **17** Valochovo zdůvodnění výstavy – jako snahy „zbavit veřejnost strachu z umění tvořeného mrtvými stroji“ **18** – tak mělo své zřejmé opodstatnění.

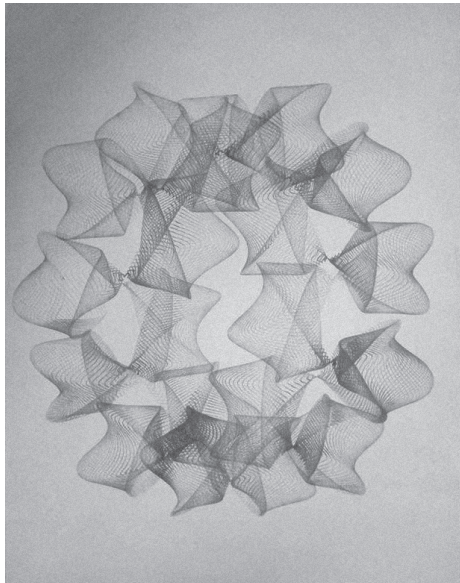
I přes technoutopismus závěru šedesátých let doprovázela počítačovou grafiku nedůvěra. Umění nezávislé na subjektivitě autora, vzniklé za pomoci počítače a kreslicího automatu, totiž podrývalo antropologickou koncepci umělecké tvorby jako výlučně lidské schopnosti. Navíc autoři, kteří se v rámci brněnské výstavy představili, se rekrutovali z výzkumných center a ve své podstatě byli více vědci než praktikujícími umělci.

Na programovaném umění Valocha přitahovala paralela s konkrétní tvorbou. Ve shodě s Bensem byl přesvědčen o tom, že na oba tyto umělecké směry bylo možné vztáhnout objektivní kritéria, a vzniklé dílo tak vnímat z hlediska jeho empiricky rozebratelné struktury. **19** Objektivizace umění rovněž rámcově zapadala do aktuálních socio-politických koncepcí rozvíjených v prostředí společenských reformátorů začínajícího pražského jara, a to především kolem Radovana Richty.

Pod jeho vedením se v roce 1965 na Filosofickém ústavu Československé akademie věd zformoval mezioborový vědecký tým. Jeho cílem bylo zabývat se pojmem vědecko-technické revoluce ve vztahu k popisu a také politickému ospravedlnění přerodu industriální společnosti ve společnost informační. Vědecko-technická revoluce měla být v pojetí Richtova týmu obrodným procesem,



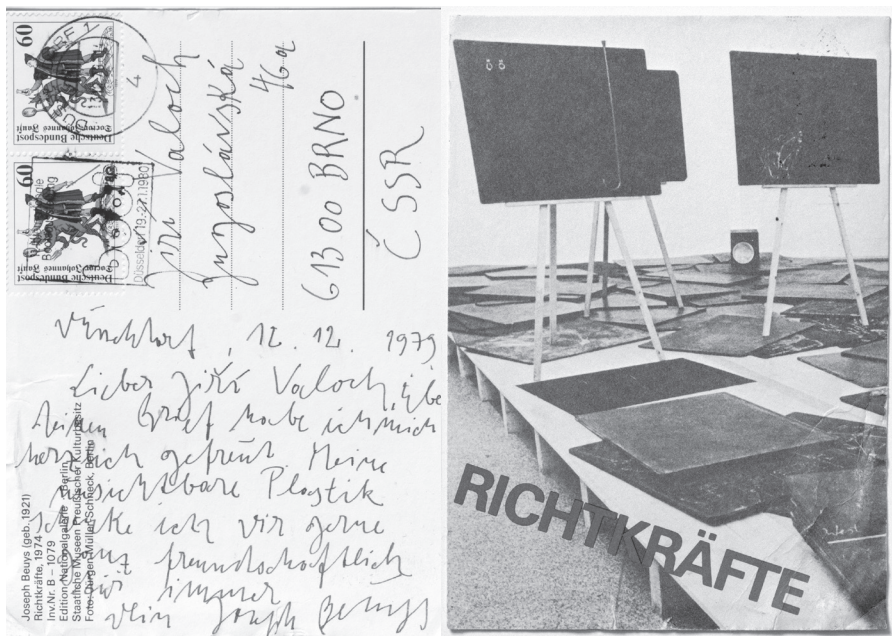
Jiří Valoch na kolokviu Počítač a vizuální výzkum 3. 4.–4. 8. 1968, archiv a sbírka Jiřího Valocha, Moravská galerie v Brně, reprodukováno z magazínu *Bit International*, 1968, č. 3.



Lubomír Sochor, počítačová grafika vytvořená na analogovém počítači NADAC 100, archiv a sbírka Jiřího Valocha, Moravská galerie v Brně.



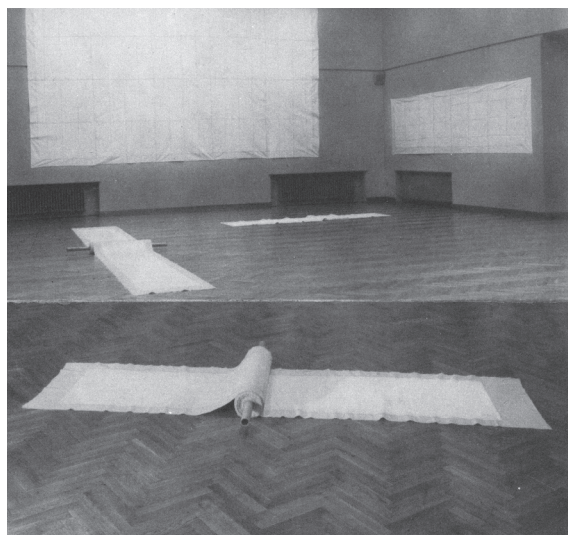
Karel Adamus, J. H. Kocman, Jan Wojnar, Jiří Valoch, Brno, 1970, foto: archiv a sbírka Jiřího Valocha, Moravská galerie v Brně.



Joseph BEUYS, *Neviditelná socha*, pohlednice pro Jiřího Valocha, 1979, archiv a sbírka Jiřího Valocha, Moravská galerie v Brně.



Ladislav Novák, Jiří Valoch a Novákův Ichichvor, vernisáž výstavy *Alchymáze*, Závodní klub, ROH Blansko, 1970, archiv a sbírka Jiřího Valocha, Moravská galerie v Brně.



*Bílý prostor v bílém prostoru*, Dům umění města Brna, 18. 2. 1974, archiv a sbírka Jiřího Valocha, Moravská galerie v Brně.



*10 bílých čtverců*, landartová akce na Pálavských kopcích, J. H. Kocman, Marie Katolická, Jitka Kocmanová, Jiří Valoch, Mirka Antonová a Zora Šimková (členové MPVU), 17. 5. 1970, foto: Dušan Klimeš.



**20**  
Radovan RICHTA et al., *Civilizace na rozcestí. Společenské a lidské souvislosti vědecko-technické revoluce*, Praha: Svoboda, 1. vyd. 1966, 2. vyd. 1967, 3. rozš. vyd. 1969.

**21**  
První výstava a kolokvium Nových tendencí se uskutečnily v roce 1961. Jejich cílem bylo nalézt vědecké základy umělecké tvorby ve vizuálním umění. Armin MEDOSCH, *New Tendencies. Art at the Threshold of the Information Revolution (1961–1978)*, Cambridge, MA: MIT Press 2016.

**22**  
Jiří VALOCH, „Computer Schöpfer oder Werkzeug“, *Bit International*, 1968, č. 3, s. 91–94 (anglický překlad viz Jiří VALOCH, „Computer: Creator or Tool?“, in: Margit ROSEN (ed.), *A Little-Known Story about Movement, a Magazine, and the Computer's Arrival in Art. New Tendencies and Bit International, 1961–1973*, Cambridge, MA: MIT Press 2011, s. 283–284).

**23**  
Sympozia se dále účastnili Abraham A. Moles, Branimir Makanec, Frieder Nake, Vladimír Bonačić, Alberto Biasi, Vjenceslav Richter a Marc Adrian.

který má v komunistických zemích ty nejlepší podmínky pro svůj rozvoj. Nemíří totiž k růstu spotřební kultury, jako je tomu v kapitalistických zřízeních, ale k hluboké kulturní a sociální obrodě člověka. Programované umění mělo být její nezaměnitelnou součástí, neboť model jedinečného artefaktu nahrazuje uměním, které lze vyrábět automaticky, čímž se stává široce dostupnou a sociálně rovnocennou praxí, nikoliv jen výsadou kulturních elit.**20** Myšlenky sociologa a filosofa Radovana Richty dále rozvinulo hnutí Nových tendencí. **21**

Autoři v něm participující spojili pojem umělce s termínem vědce/badatele angažovaného ve vizuálním výzkumu. V Záhřebu uspořádali kolokvium *Computer and Visual Research*, kam pozvali i Jiřího Valocha. Měl tak možnost pronést svůj příspěvek *Computer Schöpfer oder Werkzeug*,**22** v němž na příkladu děl Lubomíra Sochora a Zdeňka Sýkory srovnával dva odlišné přístupy k práci s počítačem.**23**

V běžném případě je počítač pouze nástroj, který realizuje to, co je pro výtvarníka stěží proveditelné. počítač je tím zařazován do řady moderních technických pomůcek, jejichž úkolem je zjednodušení nebo v nejlepším případě obohacení o nové varianty. to je v s určitostí užitečné a odpovídá to používání počítačů v některých jiných oblastech lidské činnosti. není to však nejvýznamnější použití, neboť cíl budeme spíše spatřovat v tom, aby bylo umožněno vytváření nových, jiných estetických objektů. Cílem

**24**  
*Ibid.*, s. 94.

**25**  
*Cybernetic Serendipity*, kurátorka Jasia Reichardt, Londýn: Institute of Contemporary Art 2. 8.–20. 10. 1968.

**26**  
Frieder NAKE, „There should be no computer art“, *PAGE. Bulletin of the Computer Arts Society*, 1971, č. 18, s. 5.

**27**  
*Idem*, nepublikovaný rozhovor s Pavlem Kappellem a Janou PISAŘIKOVOU, Brno: Moravská galerie v Brně, 24. 10. 2017.

**28**  
*Idem*, v dopise Jiřímu Valochovi z 11. 6. 1968, Brno: Moravská galerie v Brně. Archiv Jiřího Valocha.

počítačového umění konečně není to, aby se spojovalo s tradičním uměním, nýbrž aby se od něj odlišovalo.**24**

Závěry tohoto srovnání Valoch následně publikoval v textu o počítačovém umění v pražských *Sešitech pro literaturu a diskuzi* v roce 1969. Téměř paralelně se záhřebským kolokviem probíhala v Londýně výstava *Cybernetic Serendipity*,**25** která byla spíše obecnou přehlídkou popularizačního typu, představující různá odvětví umělecké tvorby za využití nových technologií. Valochova výstava *computer graphic* tak zastihla tento fenomén v mezeře mezi jeho výlučností a masovým rozšířením.

### Zánik hnutí

Na konci šedesátých let ukončuje první generace tvůrců programového umění výstavní aktivity a mnozí se orientují směrem k průmyslovému designu nebo k jiným odvětvím spojeným s praktickým využitím počítačových technologií. Nejradikálněji to zformuloval Frieder Nake, který v dubnu 1970 oznámil na stránkách časopisu *PAGE* ukončení veřejných prezentací svých prací. O rok později na stránkách stejného periodika uveřejnil článek s všeříkajícím názvem: „There should be no computer art“.**26**

Levicově orientovaný Nake byl otřesen politickým vývojem, dle svých slov do poslední chvíle věřil v rozvoj „socialismu s lidskou tvář“i. Jak zmínil v rozhovoru, toto přesvědčení opakovaně deklamoval i v rámci brněnské a jihlavské prezentace výstavy,**27** a víru v něj zmiňoval i v dopisech Jiřímu Valochovi.**28** Po událostech v srpnu 1968 emigroval do USA, kde se z něj stal politický aktivista.

29

Jiří VALOCH, „Počítačová grafika“, in: Ludvík HLAVÁČEK – Marta SMOLÍKOVÁ (eds.), *Orbis Fictus. Nová média v současném umění* (kat. výst.), Praha: Sorosovo centrum současného umění 1995.

30

Jana PÍSAŘÍKOVÁ, „Umění tvořené mrtvými stroji“, in: Ondřej CHROBÁK (ed.), 1968: *computer.art* (kat. výst.), Brno: Moravská galerie v Brně 2018, s. 16.

31

HLAVÁČEK–SMOLÍKOVÁ, *Orbis Fictus*.

Dle Valocha byl odklon zájmu od počítačové grafiky způsoben tím, že v praxi se nenaplnily předpoklady, které do ní byly vkládány. Benseho generativní estetika se jako zdroj pravidel pro realizaci autonomních děl neosvědčila, a zrovna tak nefungovala ani Molesova statistická estetika ve smyslu automatického vyhodnocování a podrobného popisu děl již existujících. Ukázalo se totiž, že možnosti v programování jednotlivých komponentů děl byly vlastně značně omezené a snadno se vyčerpaly. Jen výjimečně se spojil programátor a umělec v jedné osobě, jako tomu bylo u Nakeho a Neesa, nebo si umělec našel programátora (Sýkora), s nímž spolupráce vedla k výsledkům, které překonávaly dosud známé.<sup>29</sup>

I když produkce počítačových realizací v Československu pokračovala i v průběhu sedmdesátých a osmdesátých let, například prostřednictvím činnosti Zdeňky Čechové a Miroslava Klivara, nikdy v sobě již neobsahovala revoluční podtext, s nímž byla spojena v krátkém období kolem roku 1968. Naopak, stal se z ní příklad oficiální, státem podporované tvůrčí činnosti.<sup>30</sup>

Valochův odklon od počítačové grafiky koncem šedesátých let byl způsoben tím, že většina umělecké produkce počítačových grafik měla sestupný charakter blížící se svou podobou k vizuálním kuriozitám. K problematice tohoto typu umění se vrací o řadu let později v textu katalogu výstavy *Orbis Fictus. Nová média v současném umění*, kde se vyjadřuje k zániku hnutí počítačového umění počátkem sedmdesátých let v důsledku nenaplněných předpokladů, které byly do možnosti „programovat krásu“ vkládány.<sup>31</sup>

### Majitelé klíčů

Poslední z projektů se od těch předchozích odlišuje v tom, že jej nelze považovat za Valochův autorský počin. *Bílý prostor v bílém prostoru* je sérií děl, která v letech 1973 až 1978/1979 vytvářela dvojice výtvarníků Stano Filko a Miloš Laky spolu se scénografem Jánem Zavorským.<sup>32</sup> Prostřednictvím bílé malby

32

Stano Filko se k myšlence *Bílého prostoru v bílém prostoru* opakovaně vracel ve svých text-artech. Ján Zavorský se začal věnovat scénografii a Miloš Laky v roce 1975 podlehl vážné nemoci.

33

Ondřej CHROBÁK – Petr INGERLE – Jana PÍSAŘÍKOVÁ, „Rozhovor s Jánem Zavorským, Bílým prostorem s Jánem Zavorským“, *Bulletin Moravské galerie v Brně*, Brno, roč. 37, 2016, č. 73, s. 119–125.

34

Přesné datování instalace pochází z ineditních deníků J. H. Kocmana. Za jejich laskavé poskytnutí J. H. Kocmanovi autorka děkuje.

35

Beáta JABLONSKÁ, *Přítomnost a význam malby v strategiích slovenského konceptuálneho umenia 70. rokov 20. storočia* (dizertační práce), Bratislava: Vysoká škola výtvarných umění 2014, s. 44.

36

Stano FILKO, Miloš LAKY, Ján ZAVARSKÝ (eds.), *Bílý prostor v bílém prostoru* (kat. výst.), Brno: samizdat 1974.

na bílém podkladu chtěli zprostředkovat zážitek transcendentna nehmotného bílého prostoru, a tím překročit hranice předmětného světa. Výchozím bodem jejich úvah byla jednak snaha o oživení myšlenek Kazimira Maleviče a jednak potřeba vymezit se vůči převládající konceptuální tvorbě.<sup>33</sup>

Na počátku „příběhu“ *Bílého prostoru v bílém prostoru* sehrál Jiří Valoch poměrně pragmatickou roli. Dne 18. 2. 1974 vpustil společně s Gertou Pospíšilovou trojici výtvarníků do Domu umění města Brna, aby v něm mohli tuto instalaci neoficiálně během jediného dne uskutečnit.<sup>34</sup>

Na základě dobových fotografií můžeme rekonstruovat, že sestávala z plátných plachet zavěšených v prostoru, upevněných na stěnách, nebo jen položených na zemi (částečně namotaných na válcích). Na ploše jednotlivých pláten byly zachovány stopy po původním přeložení, přemalované bílou latexovou barvou v širokých pásech tak, že barevné pokrytí tvořilo velkou část pláten. Součástí instalace byly také tubusy instalované vertikálně, v řadě vedle sebe, aby vynikla různá délka malířské stopy na každém z nich.<sup>35</sup>

*Bílý prostor v bílém prostoru* do širšího povědomí ovšem nevstoupil díky svému vystavení, ale prostřednictvím foto-dokumentace, kterou v závěru téhož dne pořídil fotograf Štefan Tamáš a která se stala společně s Manifestem čistě senzibility a Valochovým teoretickým textem součástí katalogu, jehož tisk se výtvarníkům podařilo neoficiálně zařadit na ofsetové tiskárně v nakladatelství *Práce*.<sup>36</sup> Reakce, které přišly záhy po mezinárodním rozšíření katalogu, byly rozporuplné. Autorům projektu vynesly ohlas i v zahraničí v podobě pozvání k účasti na *Mezinárodním bienále mladých* v Paříži v roce 1975. Současně s tím

V pozůstalosti Júlia Kollera se našel text: *Fikcia priestoru, ktorý de facto neexistuje, alebo: MANIFEST – Vyhlásenie (sebavedomé) o programe slepej uličky, ktorá sa končí buď v bezradnosti, v strnulosti, zastavení, alebo popretí programu obchádzkou, alebo ústupom*. Koller si v něm kriticky všimá rozporu mezi hmotnými prostředky instalace a pojmy manifestu naopak odkazujícími k nehmotnému prostoru, nekonečnému prázdnu a čistě senzibilitě. Zároveň podotýká, že instalace zrazuje ideje manifestu už svým fyzickým provedením. Viz JABLONSKÁ, *Přítomnost a význam malby*, s. 44.

VALOCH, *Bílý prostor v bílém prostoru*.

*Bílý prostor v bílém prostoru* vyvolal vlnu rozčarování uvnitř domácí výtvarné komunity. Svým provedením budil dojem „megalomanského projektu“ zcela vzdáleného skromným podmínkám domácí neoficiální kultury. Jako problematický byl hodnocen také manifest, který autoři považovali za nedílnou součást díla. Snaha výtvarníků dostat se přes materiálnost malby a objektu k nehmotnému, duchovnímu a transcendentnímu, působila na dobovou konceptuální scénu jako „velikášské a zároveň naivní gesto“.<sup>37</sup>

Valoch v textu katalogu manifest označil za projekci idealistických představ autorů o „absolutních a nedosažitelných hodnotách“.<sup>38</sup> Samotnou instalaci pak interpretoval jako posun k Manzoni a jeho nekonečné linii, v jejímž kontextu zmiňoval minimalismus, monochrom a problém nekonečné plochy.

### Mimo výstavní dramaturgii

Domnívám se, že Valochův přínos k projektu *Bílý prostor v bílém prostoru* spočíval ve dvou základních bodech. Prvním bylo rozeznání kvality, kterou projekt měl. Jedině to jej mohlo přimět k tomu, aby výtvarníky vpustil do Domu umění města Brna a poskytl jim tak k dispozici ty nejlepší prostorové podmínky, jaké si snad jen mohli přát. Navíc Valochova touha na projektu participovat byla pochopitelná, přihlédneme-li k tehdejší normalizované výstavní dramaturgii. *Bílý prostor v bílém prostoru* vznikl v mezeře po skončené výstavě *Design a umělé hmoty* a před plánovanou výstavou *Proměna města. 25 vítězných let*, konanou u příležitosti výročí Vítězného února 1948, která byla zahájena 25. 2. 1974.

Valochova oficiální činnost se v době vzniku *Bílého prostoru v bílém prostoru* omezovala na přípravu výstav autorů vrcholné moderny, jejichž kvality si komunistický režim nedovolil zpochybnit; případně se angažoval v přehlídkách amatérských výtvarníků, v jejichž rámci se tu a tam objevily skutečně zajímavé

Pavlna MORGANOVÁ, *Procházka akční Prahou. Akce, performance, happeningy 1949–1989*, Praha: AVU 2015.

autorské osobnosti. Je tak nezpochybnitelné, že myšlenka experimentální výstavy, která využívala hlavní prostory Domu umění města Brna, navíc zcela odlišně od veškeré dobové produkce, se mu veskrze zamlouvala.

Způsob, jakým byl celý projekt připraven a distribuován, zároveň odpovídal jeho vlastní strategii ve smyslu příprav a sdílení projektů a uměleckých děl. I u nich byla stěžejní dokumentace, často doprovázená kvalitním textem přeloženým do více světových jazyků, do světa rozeseřovaná poštou i z oficiální adresy Domu umění města Brna. Jiným slovy, Valoch si byl vědom, že výstava se nestává viditelným médiem vstupujícím do širšího povědomí prostřednictvím svého oficiálního schválení, propagace a vysoké návštěvnosti, ale opět formou kvalitní dokumentace a její mezinárodní distribuce prostřednictvím pošty. Přičemž mimikry akce posvěcené oficiálními orgány, které *Bílý prostor v bílém prostoru* měl díky kvalitně vyhotovenému katalogu i místu svého konání, nebyly „na škodu“, neboť potvrzovaly punc profesionality celého projektu. *Gesto* „pouhého zapůjčení klíčů“, jak jsem roli Valocha a Pospíšilové v rámci *Bílého prostoru v bílém prostoru* nazvala, se tak ve skutečnosti přibližovalo ke guerillové formě kurátorství; k „infiltraci“ oficiální instituce dobově nepřijatelným typem umělecké tvorby.

### Analogie k akčnímu umění

Svým konáním v oficiální instituci bez vědomí schvalovací komise je *Bílý prostor v bílém prostoru* analogický k akcím organizovaným Jiřím Kovandou v prostorech dnešní Městské knihovny nebo Petrem Štemberou a Janem Mlčochem ve sklepních místnostech Uměleckoprůmyslového muzea a Anežského kláštera.<sup>39</sup> Ovšem zatímco toto pražské neoficiální dění bylo provozováno zaměstnanci, kteří se hierarchicky nacházeli na nenápadných pracovních pozicích, *Bílý prostor v bílém prostoru* se uskutečnil díky alianci kurátora Jiřího Valocha a ředitelky Domu umění města Brna, Gerty Pospíšilové, což je v kontextu neoficiální kultury sedmdesátých let ojedinělá situace.

Případným tématem další studie by tak mohla být otázka, do jaké míry tím riskovali. Den, kdy instalaci uskutečnili, připadal na neděli, jednalo se tak v podstatě o volnočasovou aktivitu, jež ani v době nastupující normalizace nezbuzovala podezření; anebo tím na sebe mohli přeci jen přivolat nevídanou

pozornost oficiálních kulturních činitelů? Ovšem pokud by některý z úředníků chtěl instalaci kompromitovat, byl by vůbec schopen popsát, že se stal svědkem nepřijatelné umělecké činnosti? Vždyť svojí vizuální podobou se celý projekt vymykal dobovým uměleckým formám. Možná by tak celé počínání výtvarníků považoval za přípravu scény pro divadelní představení divadla *Husy na provázku*, které tehdy v Domě umění města Brna sídlilo. Nicméně, Gerta Pospíšilová byla z postu ředitelky Domu umění města Brna odvolána v roce 1975, kdy odešla do předčasného důchodu. O důvodech, proč musela ze své funkce odejít, se v archivu brněnského domu umění nedochovaly žádné podrobnější informace.

I přes důležitost, která je *Bílému prostoru v bílém prostoru* v současné době přikládána, toho o podobě prvního vystavení tohoto projektu víme jen velmi málo. Vystavující ani organizátoři na jeho realizaci nikoho nezvali, kromě fotografa ji letmo zahlédli Valochův přítel, umělec J. H. Kocman, a performer Vladimír Ambroz, toho času zaměstnanec divadla *Husa na Provázku*, které mělo v Domě umění města Brna své sídlo. Můžeme tak spekulovat nad tím, zda se skutečně jednalo o instalaci vytvořenou pro přímou vizuální percepci v prostoru galerie, nebo zda byla navržena pro účely fotografické dokumentace ve smyslu koncipování jednotlivých děl tak, aby byly dobře zachytitelné pro objektiv fotoaparátu. I v tomto ohledu můžeme vidět analogii k projektům akčního charakteru sedmdesátých let – i ty probíhaly privátně, nebo za přítomnosti malého publika, a do kulturního oběhu se dostávaly formou své fotografické dokumentace, případně textového popisu. Podobně i u *Bílého prostoru v bílém prostoru* tak samotná událost jeho fyzické existence, od rána do večera, v průběhu jediného nedělního dne, zůstává zahalena mýtickou nedostupností. Tento stav do jisté míry přispívá i ke konstituování současné exkluzivity materiálních pozůstatků, které se z instalace dochovaly. Nepochybně by bylo zajímavé toto mýtické vakuum prolomit a *Bílý prostor v bílém prostoru* zrekonstruovat na jeho původním místě, v prostorách Domu umění města Brna.

### **Závěr**

V textu tohoto článku jsem se zaměřila na popis Valochovy činnosti ve vztahu ke spolku MPVU, výstavě *computer graphic* a instalaci *Bílý prostor v bílém prostoru*. Kromě jejich historické analýzy vycházející z primárního výzkumu v archivu Jiřího Valocha v Moravské galerii v Brně a archivu Domu umění města Brna bylo mým cílem poukázat na roli, kterou při jejich realizaci sehrávala umělecká dokumentace a multiplikovatelnost děl jako klíčová vlastnost nového umění šedesátých a sedmdesátých let.

Své první kurátorské projekty realizoval Valoch pod egidou spolku MPVU v druhé polovině šedesátých let a v první polovině sedmdesátých let. S nástupem normalizace tyto aktivity spojoval s organizačně-osvětovou činností, díky čemuž se mu podařilo infiltrovat oficiální uměleckou scénu progresivními formami konceptuálně a procesuálně orientované tvorby.

Jedním ze stěžejních výstavních projektů, které Valoch realizoval v období pražského jara, byla výstava *computer graphic*. Ačkoliv počítačové umění jako umělecké hnutí počátkem sedmdesátých let zaniklo, svou povahou předznamenalo charakter nového umění následujících desetiletí. Počítačové grafiky vytvářené sériově, zbavené autorského rukopisu a zasílané prostřednictvím pošty, bez nároku vrácení odesílateli, měly symbolizovat nový typ demokratického umění dostupného na bázi vzájemného sdílení a finanční dostupnosti. V sedmdesátých letech se na obdobném principu realizovala nejen díla konceptuálního charakteru, ale také kreace spadající do oblasti poštovního umění.

V průběhu první poloviny sedmdesátých let sílil tlak normalizace i v rámci činnosti MPVU. Kvůli tomu Valoch své kurátorské aktivity začal přesouvat do menších výstavních sál spravovaných okresními kulturními středisky. Snad právě nedostatek zajímavých výstav, které by mohl uskutečnit v hlavních prostorách Domu umění města Brna, jej přiměl k tomu, aby participoval na realizaci neoficiální instalace *Bílý prostor v bílém prostoru*. Jeho přínos nespočíval pouze v tom, že 18. 2. 1974 vpustil trojici autorů do Domu umění města Brna, aby tam mohli *Bílý prostor v bílém prostoru* vytvořit. Do projektu se zapojil i formou katalogového textu, a jak se domnívám, přispěl i k produkci instalace tím, že plně rozuměl tomu, jak ji správně kontextualizovat v rámci mezinárodního uměleckého diskursu, jehož byl součástí. *Bílý prostor v bílém prostoru* je zároveň typickou ukázkou Valochova „guerillového“ kurátorství. Jeho strategie sledují principy akčního umění sedmdesátých let. Podobně jako projekty Petra Štembery nebo Jiřího Kovandy se totiž výstava dostala do oběhu prostřednictvím své sekundární umělecké dokumentace s tím, že její fyzické provedení v podobě jednodenní neoficiální výstavy je zahaleno auroou nedostupnosti, zvyšující dnešní hodnotu materiálních pozůstatků projektu.