

## **Slezský koncept je dobrý koncept.**

To, co před třiceti, čtyřiceti roky mohlo působit nezvykle či přímo radikálně v porovnání s většinou, byť „autentickou“ tvorbou, je dnes už jen jedním z řady praktikovaných způsobů umělecké tvorby. Mluvíme o konceptuálním umění, které v 70. a 80. letech minulého století bylo možno veřejně prezentovat jen zcela výjimečně a samozřejmě mimo veškerou síť oficiálních výstavních prostor. Výstavy konceptuálního umění tehdy působily nezřídka skandálně a dnes bychom řekli i podvrtně. Ale byly také manifestací „jiné“ tvorby, která nebyla založena na uplatnění oficiálně nabyté řemeslné zručnosti a tradiční estetiky. Několik účastníků výstavy Slezský koncept má a mělo s vystavováním v době před 30-40 roky osobní zkušenosti, další si výstavní praxi osvojují teprve v posledních několika letech.

Výstava s názvem Slezský koncept byla poprvé představena v roce 2004 v Domě umění v Ostravě. Pod kurátorským vedením Martina Mikoláška byli prezentováni - Karel Adamus, Jan Wojnar, Milan Lasota, Jiří Šigut a Martin Klimeš. Kurátoři těšínského Slezského konceptu Ladislav Szpyrc a Dáša Lasotová okruh vystavujících rozšířili a přizvali k výstavě další tvůrce z Opavy a Ostravy – Dušana Chládku, Dušana Urbaníka, Matěje Franku, Dášu Lasotovou, Jakuba Guziura a Josefa Mladějovského.

Dnes je konceptuální umění v určitém širším významu stále menšinovým žánrem, ale již bez své obecnější potřeby legitimizace v umělecko-výstavním provozu. Hranice konceptuálního umění, kdysi tak radikálně se vymezující vedle akademické tvorby, jsou dnes poněkud rozostřeny a samotný „koncept“ bývá učebním předmětem na oficiálních, tj. státních vysokých uměleckých školách, kandidáti na prestižní Cenu Jindřicha Chaloupeckého pro mladé umělce jsou vesměs autoři konceptuálního zaměření, konceptuální umění se vystavuje v galeriích každého většího města. Domníváme se tedy, že konceptuální přemýšlení není již ničím výjimečným, hodným speciální výstavní podpory. Má dnes proto smysl mapovat, pozorovat, zvažovat, vymezovat situaci a smysl konceptuálních tendencí? Určitě ano, ale způsobem výzkumu, teoretické úvahy. Veřejná manifestace konceptuálního umění formou výstavy dnes může působit poněkud zpozdile.

Jistou roli výstavě v Českém Těšíně ale z tohoto hlediska přiznat musíme. V regionu severní Moravy a Slezska jsou konceptuální tendence stále "nedocenenou" uměleckou formou, ale i "nedoceneným" zdrojem nosičů a projevů významných obsahů, a to jak ze strany vnímatelů, tak ze strany samotných tvůrců. Jakoby si v mnoha směrech těžce zkoušený příhraniční industriální region vytvářel podmínky a situace pro genezi i percepci umění realizovaného tradičnějšími výtvarnými prostředky a řešícími v širokém slova smyslu existenciální témata, osobní příběhy, subjektivní prožívání, psychická zkoumání, imaginativní obsahy apod. V takovém jednoznačném prostředí má výstava zprostředkující tvorbu opačného pólu uměleckého spektra, než kam směřuje většinový zájem, svůj význam.

Výstava na první pohled působila klidným neiritujícím dojmem. Její návštěvník se mohl cítit jako u svých starých známých. Vystavení umělci v mnoha případech naplňují výrazným osobním zabarvením východiska utvářená v 60. a 70. letech minulého století, v jiných případech je rozvíjejí a vedou dalšími odlišnými směry. Expozice tedy ve svém úhrnu výrazněji nepředstavuje nové cesty, nová paradigmatu, zůstává u těch „starých“, doplňuje je, obohacuje, svébytně rozvíjí a taky odvádí na jiná území. Je to málo?

Anotace výstavy uvádí, že rozpětí narození nejmladšího a nejstaršího autora je 46 let. Z tohoto faktu je zřejmé, že je uspořádána navzdory generačnímu vymezení a umožňuje konfrontaci mladých i dříve narozených. Někteří tvůrce vystavují nové aktuální práce, jiní

několik desetiletí staré. Z toho je zřejmé, že nebylo ambicí kurátorů zdokumentovat současný stav konceptuální tvorby ve Slezsku či alespoň pokusit se o vytvoření jeho obrazu.

Z výše popsaného vyplývají určitá negativní a pozitivní obecná vymezení koncepce a smyslu těšínské výstavy. Pokusme se je stručně zopakovat. Výstava nepředstavuje tvůrčí názor jedné generace, výstava nedokumentuje současný stav daného umění v dané lokalitě. Představuje výběr autorů z dané lokality, autoři tvoří několik generačních vrstev a ve svém úhrnu jejich přemýšlení vychází z konceptuální estetiky utvářené před několika desítkami let. V dané lokalitě může být výstava opodstatněně vnímána jako jistá manifestace a přehlídka určitého typu vizuálních postupů.

Mohou tyto obecné předpoklady naplnit požadavky na vytvoření kvalitní výstavy?

Kurátorka Dáša Lasotová a Ladislav Szpyrc představili na výstavě umělce, pro které je konceptuální vyjadřování od určité fáze jejich uměleckého vývoje zcela přirozeným jazykem, ve spojení s umělci, kteří se svou tvorbou konceptualismu dotýkají jen letmo v některé ze svých tvůrčích linií, a s těmi, jež nahlížíme jako soupeřníky konceptualistů, kteří by se za ně však sami zřejmě nikdy nepovažovali. Taková kurátorská koncepce je ovšem v pořádku, výstava se totiž nejmenuje Konceptualismus ve Slezsku, ale Slezský koncept. Nemá záměr určovat a ohraničovat, co konceptualismus je, kdo do něj patří a kdo už ne. Na druhé straně její název napovídá, že prezentovaná díla mají určité společné charakteristiky vyplývající z totožné územní příslušnosti. Výstava ale vypovídá o značné variabilitě formální i obsahové. Určité jeví se znaky představené tvorby by mohly být společné i autorům z jiných regionů. Ani při hlubším zkoumání se nám nepodařilo nalézt ve slezském konceptu respektive v konceptuálním umění ve Slezsku více společných východisek a momentů, abychom mohli uvažovat o vzájemné typologii.

Návštěvníka může na první pohled na výstavě zaujmout vizuální působivost vystavených děl a především jejich formální stránka. Výtvarné působení se stalo v určité vývojové fázi přirozenou složkou konceptuálního umění. Drobné vyšívané obrázky Dášy Lasotové, válečkové *Zahrady* Dušana Urbanika, pečlivě adjustované fotografie Jiřího Šiguta nebo série čtvercových tušových kreseb Matěje Franka, všechna tato díla do značné míry estetizovala ideu vlastního konceptu a zachytila jej v pro ně důležitém médiu. Tento způsob, který by byl pro radikální podobu amerického konceptualismu 60. a 70. let zřejmě nepřijatelný, je pro dílo vystavujících příznačný, obecnou platnost má však v konceptualismu nejen v jeho slezské podobě. Tradiční médium jako materiál pro vyjádření myšlenky, ať už se jedná o malbu, kresbu nebo fotografii, je pro mnohé z autorů podstatnou formální částí díla. Vystavující možnosti těchto médií bezesporu rozšiřují a užívají jich velmi volně, jako prostředek vyjádření myšlenky jsou pro ně však nepostradatelná.

Své dílo výrazněji zbavuje materiálnosti snad pouze Martin Klimeš ve svém/prastrýcově *Skautském deníku*, a do značné míry také Tomáš Skalík, ten však ve svém *Světelném geometrickém objektu (úsečka) optimálních/neoptimálních rozměrů* pracuje s materiálností díla v intencích světelného umění. Skeny nalezených deníků Klimešova prastrýce ze třicátých let, kdy jako mladý skaut podnikal výlety, o nichž si vedl podrobné vlastnoruční zápisky, jsou konfrontovány se současnými zápisy umělce, který s odstupem let navštěvuje ve stejných dobách stejná místa a věcným způsobem popisuje své pocity z časových posunů. Kurátorka Dáša Lasotová zařadila v úvodním slově Klimešovo dílo mezi textové práce, jeho rodinný dokument však užívá text, ale stejně také kresby či fotografie pouze jako nezbytný zaznamenávací prostředek. Smysl jeho práce se odehrává někde mezi oběma cestovními reporty a působí spíše jako osobní lyrický sběr času plynoucího mezi generacemi. Neviditelný, zato dobře slyšitelný světelný objekt Tomáše Skalíka je na svém médiu sice závislý, jeho materiálem jsou však pouze dva laserové paprsky, jejichž přerušení vyvolává

hlasitý zvuk alarmu. Divák, zkoumající směr paprsku, si je po určitém čase schopen vytvořit představu o prostoru, který mu umělec vymezil. Neviditelný zásah do architektury výstavních prostor (dvě prosté úsečky) způsobuje, že se diváci paprsku vědomě vyhýbají a materiál díla se tak zhmotňuje. Skalík se v posledních několika letech světelným uměním jako sochařským médiem intenzivně prakticky i teoreticky zabývá.

Rozšiřování možností média a jeho nová nahlížení jsou bezesporu podstatnými a často prozkoumávanými praktikami v konceptuální tvorbě. V konceptuálních časových fotografiích Jiřího Šiguta můžeme takový přístup sledovat. Jeho snímání časové proměny v dlouhé expozici je dnes již ve fotografii přijímáno jako něco zavedeného, k tomu však významně přispěl právě autor, který se rozšiřováním možností fotografického záznamu zabývá po celou svou tvůrčí kariéru. Černobílé fotografie dokumentují intimní prostor autora skrze záznam plynutí času – jeho vlastního, především však toho všudypřítomně obecného. Josef Mladějovský vnímání média ve svých pracích převrací naruby. Jeho suprematicky komponované dřevěné objekty jsou vloženy do rámu s napnutým šepsovaným plátnem a vytváří tak jakési pozadí na pozadí plátna. Jednoduché příčky, špalíky a kruhové dřevěné výřezy vytvářející kompozici na vychýleném kříži nesledují žádnou funkční organizaci, jejich symbolické významy zůstávají ve druhém plánu a reliéfní struktura vyzývá k zamýšlení o jakoby nepatříčné konfrontaci malířského plátna a do něj ze zadu vpasovaného objektu. Matěj Frank ve svých zvukových kresbách využívá plátna a tuše jako záznamového média pro zvukové frekvence reprodukováné hudby. Provázek namáčený do tuše je zavěšen z reproduktoru a interpretuje postupně na devíti plátnech několik hudebních kompozic a terénních nahrávek. Na vystavené sérii čtvercových obrazů můžeme zkoumat zafixovanou vizualizaci autorových zvukových instalací, ultrazvukového dorozumívání netopýrů přeneseného do slyšitelného spektra nebo záznam Cageovy kompozice 4'33". Médium zde slouží jako prostředek pro přenesení zvuku do obrazu. Postup vizuální interpretace slyšeného a poslouchaného je blízký také Vlastimilu Krčmářovi, jehož kresebné záznamy jsou tvořeny neestetizovanými spontánními čmáranicemi sestavenými v řádcích na papíře. Krčmář na koncertech soudobé hudby již dlouhá léta přenáší hudební proud do gest ruky a ve skutečném čase vytváří subjektivní interpretaci vnímaného díla.

K autorům pracujícím s opakováním a vrstvením jednoduchého motivu patří dva opavští výtvarníci: Dušan Urbaník a Dušan Chládek starší. Urbaník na sebe ve svých *Zahradách* vrství pletence stále stejných vzorů jedné barvy (červené nebo modré) opakujících se na šabloně nebo válečku a otáčením nebo obrácením je proměňuje. Vzniká tak zdánlivě neuspořádané proplétání motivů, ze kterého vyvstávají repetitivně nanášené otisky šablony. V jiné části jeho vystavené tvorby se Urbaník zabývá jemnou gestickou kresbou, ve které využívá přírodní materiály (stvolý tulipánu a kameny) namáčené do tuše k vytváření abstraktních grafických partitur, v nichž svou roli hraje náhoda i snaha o zvukový přepis. *Pole* Dušana Chládky jsou jakýmsi záznamem pocitů a vzpomínek, tvořeným rytmickým opakováním jednoho redukováného motivu. Vizualně jsou *Pole* a *Pole a město* blízké Urbaníkovým partiturám. V řádcích vedle sebe Chládek klade štětec v krátkých tazích a vytváří nepravidelně zahušťovanou síť doteků. Jemné rytmické frázování působí jako slova, slabiky a verše, Chládkova „poezie“ se však zaměřuje na prožitek autora z plynoucí rytmiky světa spíše než rytmiky jazyka. Ke tvorbě těchto opavských autorů by se ve formě gestického vyjádření mohlo připojit také dílo Milana Lasoty. Lasota se věnuje gestu nejen ve formální, ale také v obsahové úrovni svých prací. Svou sérii *Daktylický slovník*, prezentovanou na výstavě v podobě vertikálně zavěšených pruhů papíru, vytváří otisky vlastních rukou namáčených v barvě. Záznam gesta gestem, stopa vlastních motorických pohybů, koncept

tělové tvorby ve formě vět zaznamenaných ve znakové řeči neslyšících. Ve vertikálních záznamech nacházíme při pozornějším prohlížení monochromní změti podobně jako v Urbaníkových *Zahradách* jisté uspořádání v repetici po sobě jdoucích otisků – daktylických písmen a slov. Lasotova tvorba gesto povyšuje na hlavní prostředek vyjádření i na primární koncept.

Vizuální poezie byla jistě neopomenutelným uměleckým projevem, jdoucím ruku v ruce s konceptuálním uměním a zásadně ovlivňovala jeho podobu. Na výstavě tento proud zastupuje umělec střední generace Jakub Guziur. Guziur je činný v mnoha odvětvích literární tvorby a jeho přístup je jakousi intelektuální hrou se saussurovským pojetím označovaného a označujícího. Svou lyricky pojatou skladbou slov a rytmizací jejich slabik na černých a žlutých digitálních tiscích vytváří subjektivní koncepty, spojení vizuální poezie s osobní sémantikou. Za určitý druh vizualizovaného textu (bez textu) můžeme považovat také *Osmisměrky* Dáši Lasotové. Vyškrtání nenalezených slov nepřináší sice uspokojení fragmentárních vědomostí v podobě tajeňky, zato však nabízí divákovi možnost naplňování prázdných slov vlastními významy. Její *Ruční práce* pak ve formě neukončených šablonových výšivek z padesátých let umísťují estetiku užitého řemesla pomocí mezigeneračního přenosu do kontextu konceptuální tvorby a vizuální působivosti připomínají strukturované prostory vytvářené v ploše plátna.

Zbývající dva autoři, pro Slezský koncept zcela zásadní jako inspirační zdroje další generace umělců, totiž Karel Adamus a Jan Wojnar, jsou na výstavě zastoupeni několika objekty ze starších i novějších období jejich tvorby. Jen na okraj bych zmínil, že skleněné vitríny, ve kterých jsou díla obou autorů vystavena, umělce vydělují a konzervují jejich dílo jako jakési umělecké objekty, ověřené v kontextu dějin umění. Nešťastný způsob instalace se pak nejvýrazněji projevuje ve Wojnarových *Přesýpacích básních*, jejichž proměnlivost si divák za sklem může pouze představit. Karel Adamus, autor spoluvytvářející podobu vizuální poezie u nás, uvažuje ve vystaveném díle o konceptu jako o vyjádření určité metafory ve smyslu jejího doslovného ztvárnění a převracení jejich významů. Opouští tak svou meditativní rovinu a věnuje se téměř ironickým kontextům všedních předmětů. Tak jeho *Ušetřený čas* – hodiny vysypané do odpadkového koše, *Melancholie* – barevné krabičky od léků, zavěšené v nákupní síťovce, nebo *Forma a obsah* – skleněná lahev naplněná střepy, přenáší všednost do určitého druhu vizuální poezie. Ve vystavených dílech Jana Wojnara můžeme sledovat komplementárnost, kterou s dílem Karla Adamuse vytváří. Básně – objekty, které jsou na výstavě představeny, sice nepracují s doslovným překladem básnického jazyka do vizuálních podob, jsou nicméně zpodobením autorova přístupu k básni jako specifické umělecké formě, kterou umělec přetváří v předmět, vyzývající diváka k aktivnímu zapojení se do pochopení a uchopení díla (ač na výstavě se značným omezením).

Vraťme se závěrem k otázkám položeným výše po kvalitě těšínské výstavy. Prezentace vědomě rezignovala na poznávací, dokumentační hodnotu, které na poměrně malé výstavní ploše Galerie Půda prakticky nemůže být v daném počtu autorů dosaženo. Stejně tak výstava ve svém celku nepřináší zprávy o nových cestách a výzkumech, ale přesto představuje vyhraněné postoje a osobité tvůrčí cesty vystavujících umělců. Kurátoři výstavy se především soustředili na koncipování přehlídky, která působí přirozenou silou vystavených artefaktů a jejich společnou konfrontací. Absence dokumentační hodnoty výstavy byla z velké části ospravedlněna intenzitou vzájemné interakce prezentovaných děl, jejich souladem,

doplňováním, navazováním a sledováním několika zřetelných tematických linií. Přitom nechybělo místo pro překvapení i pobavení.

Autoři výstavu uspořádali jako připomínku 35. výročí fungování galerie Půda v Českém Těšíně. Půda se řadí mezi nejdéle působící nezávislé galerie v regionu i v Česku a její aktivity neustále zajímají poměrně slušný počet návštěvníků. V představování na oficiálních proudech nezávislé a také konceptuální tvorby pak Půda hraje nezastupitelné místo v regionu „na druhé straně od Prahy“. Už v osmdesátých letech zde dostávali kromě regionálních autorů příležitost vystavovat také umělci z Brna, Olomouce, Prahy nebo Bratislavy, mezi jinými například Adriena Šimotová, Věra Janoušková, Václav Stratil, Dalibor Chatrný, Jan Steklík, Dezider Tóth nebo právě Karel Adamus a Jan Wojnar, kteří byli na Půdě poprvé představeni již v roce 1981. Po roce 1989 se okruh autorů, kteří zde vystavovali, ještě rozšířil. Galerie navázala kontakty se sousedním Cieszynem, což vedlo k prezentaci většího počtu autorů z regionu, rozděleného státními hranicemi, a sehrála také důležitou roli v představování mladší a střední generace ostravských umělců (Jiří Surůvka, Petr Lysáček, Daniel Balabán, výstavy studentů Ostravské univerzity). Za udržení chodu galerie po dobu téměř 35 let a naplňování výstavní kvality za celou éru činnosti můžeme vděčit především Ladislavu Szpyrcovi, který byl hlavní osobností dění kolem galerie. Galerie Půda v Českém Těšíně **významně podílela na představování nových přístupů ve výtvarné tvorbě a vytvářela tak dlouhou dobu důležitou platformu pro setkávání a poznávání tvorby nejaktuálnějších prací významných českých umělců.** Výstava uspořádaná Ladislavem Szpyrcem a Dášou Lasotovou pak nabízí letný vhled do formálních a obsahových přístupů a témat, kterými slezští umělci už několik desetiletí vytváří Slezský koncept.

Jakub Frank a Martin Klimeš

*Galerie Půda, Český Těšín – Slezský koncept. 19. 2. – 18. 3. 2016*

**Okomentoval(a): [u1]:**

Je to zbytečné v této souvislosti, navíc se o tom píše již dříve.

**Okomentoval(a): [M2R1]:** Ok