

Poetika konceptu a koncept poetiky

Na hranici jazyka, literatury
a výtvarného umění

Diplomová práce

Vypracovala
Bc. Františka Orságová

Bibliografický záznam

ORSÁGOVÁ, Františka. *Poetika konceptu a koncept poetiky: Na hranici jazyka, literatury a výtvarného umění*. Diplomová práce. Brno: Masarykova univerzita, Pedagogická fakulta, Katedra výtvarné výchovy, 2022. s. 108. Vedoucí diplomové práce Mgr. et Mgr. MgA. Ondřej Navrátil, Ph.D.

Poetika konceptu a koncept poetiky

Na hranici jazyka, literatury
a výtvarného umění

Diplomová práce

Vedoucí práce
Mgr. et Mgr. MgA.
Ondřeji Navrátil, Ph.D.

Vypracovala
Bc. Františka Orságová

Masarykova univerzita
Pedagogická fakulta
Katedra výtvarné výchovy

Brno 2022

Text práce má 157 875 znaků,
tj. 87 normalizovaných stran.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně, s využitím pouze citovaných pramenů, dalších informací a zdrojů. Souhlasím, aby práce byla vložena v elektronickém archivu Masarykovy univerzity a byla zpřístupněna ke studijním účelům.

V Brně dne 20. 4. 2022

Poděkování

Děkuji vedoucímu práce Mgr. et Mgr. MgA. Ondřeji Navrátilovi, Ph.D., za trpělivost a podnětné připomínky v průběhu tvorby pracovních listů i textové části.

Děkuji Mgr. et Mgr. Janě Nedomové, Ph.D., za nasměrování a cenné grafické rady.

Mé poděkování rovněž patří mým rodičům a přátelům za podporu a korektury.

Abstract

The aim of this thesis is to broaden our knowledge of the analogical development of experimental and conceptual poetry and the use of its intermedial potential at the interface of language, literature, and fine arts concerning the main goal of mediation in teaching practice. ,The meaning of the word lies in its usage‘- the leitmotif becomes the actual essence of the word in all its forms (linguistic, graphic, and semantic). Theoretical and practical work follows sequential development: From visual poetry through concept experiment to action, showing the stimulating shifts toward new forms of art that have been developing in Czechoslovakia since the 1960s. The theoretical part describes selected artistic principles and the background of their emergence on the examples of specific works of authors such as Jiří Kolář, Ladislav Novák, Jiří Valoch, J. H. Kocman, Vladimír Burda and the creative duo of J. Hiršal and B. Grögerová, whose artistic approaches can be seen in the formation of artistic conceptual tendencies in the Czech Republic. It also outlines solutions to conceptual writing and presents solutions to textual conceptual practice in the work of contemporary artists. The practical part of the thesis consists of a didactic grasp of the presented artist’s approaches in a set of worksheets that are intended for free use. The worksheets contain examples of works and suggestions for creative activities with the presented processes and themes and are intended to open the discussion about intermedia art forms through creative understanding. The sheets can also be used as a supplement to the teaching literature in primary and secondary schools.

Keywords

Visual Poetry
Experimental Poetry
Concrete Poetry
Conceptual Poetry
Nonverbal poetry
Conceptualism
Avantgarde
Word-picture
Text in Fine Art
Intermediality
creative writing

Klíčová slova

vizuální poezie
experimentální poezie
konkrétní poezie
konceptuální poezie
neverbální poezie
koncept
avantgardní směry
slovo-obraz
text v umění
intermediální projekt
tvůrčí psaní

Anotace

Téma diplomové práce sleduje analogický vývoj experimentální a konceptuální poezie a využití jejich intermediálního potenciálu na hranici jazyka, literatury a výtvarného umění vzhledem k hlavnímu cíli zprostředkování v učitelské praxi. „Smysl slova spočívá v jeho užití“ – leitmotivem se stává vlastní podstata slova ve všech jeho podobách; jazykové, grafické a významové. Teoretická i prakticko-didaktická práce sleduje posloupný vývoj *Od vizuální poezie přes experiment koncept až k akci*, na němž ukazuje podnětné přesahy směrem k novým formám umění, které se od 60. let rozvíjely i v Československu. Teoretická část popisuje vybrané umělecké principy a pozadí jejich vzniku na příkladech konkrétní tvorby autorů jako byl Jiří Kolář, Ladislav Novák, Jiří Valoch, J. H. Kocmana, Vladimír Burda a tvůrčí dvojice J. Hiršal a B. Grögerová, na jejichž autorských přístupech lze spatřit formování uměleckých konceptuálních tendencí u nás. Dále nastiňuje řešení konceptuálního psaní a představuje řešení textové konceptuální praxe v tvorbě současných umělců. Praktická část diplomové práce spočívá v didaktickém uchopení představených autorských přístupů v sadě pracovních listů, které jsou zamýšleny k volnému použití. Tvůrčí listy obsahují ukázky děl a podněty k dotvářecím aktivitám v návaznosti na představené postupy a témata, tvůrčím porozuměním mají dále otevírat diskuzi o intermediálních formách umění. Listy mohou sloužit také jako doplněk při výuce literatury na základních a středních školách.

Obsah

12	Předmluva k uchopení tématu v teoretické a praktické části
14	Slovo úvodem
	<u>Teoretická část</u>
18	Komentář ke zdrojové literatuře
	Od vizuální poezie přes experiment ke konceptu a akci
19	/ Vymezení pojmů experimentální, vizuální, konkrétní a konceptuální poezie
23	/ Vývoj experimentální a konceptuální poezie
	<u>Eseje</u>
29	1 Problematika mezí tématu ve vztahu k literatuře a výtvarnému umění
37	2 Metodologie experimentální poezie jako počátek konceptu u nás
45	3 Metajazykové hledání poetiky Jiřího Koláře
53	4 Báseň jako výzva k akci
61	5 Valochovy kon-texty
71	6 Tematizace jazyka a textu ve výtvarném umění po roce 2000
	<u>Praktická / didaktická část</u>
85	Sada pracovních listů / charakteristika a využití
93	Další podoby didaktického zpracování tématu v knihách, listech
99	Slovo závěrem
103	Literatura

Předmluva k uchopení tématu v teoretické a praktické části

Tématem mé diplomové práce je práce se slovem v umělecké praxi a koncepci. Teoretická část v první řadě pojednává o pozadí vzniku konceptuální poezie a řeší její vymezení v rámci experimentální poezie a konceptuálního umění. Vyjasnění je důležité vzhledem k cíli zprostředkování. V další části se zaměřuje na konkrétní přístupy a metody využití ve výtvarném umění, především na konceptuální tendence 60. a 70. let v tvorbě československých umělců na hranici výtvarného a literárního vyjádření. Proto práce řeší také polohu konceptu ve vztahu slova a jeho významové představy. Domnívám se určité spojitosti, protože mnoho československých konceptualistů začínalo v 60. letech jako básníci experimentální poezie. Postupy konkrétní poezie vychází z obdobných koncepčních stanovení, jen její původní záměr zůstává především v překračování hranice média buď jako tendence literatury nebo jako obohacení výtvarného umění o znakové prostředky. Formou úžeji zaměřených esejí se zabývám dalšími tematickými přesahy směrem k výtvarnému umění.

Spojení slovo - obraz (nejen v knižní podobě) je pořád se svými intermediálními přesahy tématem velice atraktivní, tak se k němu výtvarní umělci, básníci, teoretici, výtvarní i galerijní pedagogové a nejen ti rádi vracejí, a dále hledají inspiraci a nové způsoby uchopení směrem k současnosti. Otázka pak zůstává, jak je uchopit a předat nově. Jak zpracovat teoretickou část s novým interpretačním pohledem? Jak více (*jinak?*) využít intermediální potenciál, který nabízí už tím, že se rozprostírá jako fenomén na hranici jazyka, literatury a výtvarného umění? Jakou hrají úlohu experimentální literární formy v současné době technologické reprodukovatelnosti a jak je v době internetu připomenout a aktualizovat?

Na základě hledání odpovědí na tyto otázky při průzkumu literárních zdrojů jsem učinila rozhodnutí, že se nebudu snažit pojmout teoreticky vše a sepisovat propracovanou typologii a lineárního zařazení jednotlivých umělců, protože tvorba každého z nich by vydala nejmíň na jednu samostatnou diplomovou práci. Za druhé si uvědomuji, že se zabývám prověřenými autory jako je Jiří Kolář a Jiří Valoch, ale také Ladislav Novák a třeba Ján Mančuška, přesto se mi reakce na ně v kontextu přítomnosti jeví stále znovu aktuální. A protože je zbytečné mapovat, co už bylo dobře zmapováno, pokusím se zaměřit na zajímavé analogie, které i v současnosti téma směřující ke konceptualizaci v umění a v literatuře nabízí. Je rozdělena do tematických celků vycházejících z provedení v přesahu mezi médii.

Teoretická část by měla pokrýt hlavně tematický potenciál teze, jak vést od experimentální poezie k pochopení konceptu, zároveň nepřímo dokládá výběr umělců a ukázek

vzhledem k rovině zprostředkování. Jednotlivé listy, rozdělené také podle dílčích motivů tématu na základě uměleckých přístupů k práci se slovem, fungují na způsob takové *Čítanky experimentální a konceptuální poezie, tvůrců slova ve výtvarném umění*. Projekt má za cíl představit autorské přístupy hlavně československých umělců: Jiří Kolář, J. H. Kocman, Jiří Valoch, Karel Adamus, Vladimír Burda, Ladislav Novák, Ladislav Nebeský a další. A dále ty, kteří na jejich koncepcce navazují a slovo/text/jazyk se pro ně v umění stávají nejen formou vyjádření ale už námětem, skrz které hledají další možnosti intermediálního uchopení slova ve výtvarném umění po roce 2000: Ján Mančuška, Zbyněk Baladrán, Michaela Thelenová, Tomáš Svoboda nebo Jiří Skála, dále koncepční literární práce Ondřeje Buddeuse a Markéty Magidové.

Pro interpretační a jazykový záměr práce (při propojování českého jazyka a literatury s výtvarnou výchovou) je vhodnější zkoumat díla v mateřském jazyce, proto vybírám ukázky československých umělců. Některé práce experimentální poezie, např. gramatické texty od autorské dvojice J. Hiršala a B. Grögerové jsou takřka nepřeložitelné, a naopak typogramy od Václava Havla mají díky univerzálnímu použití slova ve formě znaku stejnou platnost ve všech jazycích. Avšak aby čtenář mohl plně pochopit některé postupy tvorby experimentální poezie a slovního konceptu, je mnohdy důležité plně porozumět jazyku a pravidlům „jazykové hry“, na kterých strategie staví, nebo kontextu díla a pochopit aluze, na které odkazuje.

S tím souvisí zúžení zájmu na československé kulturní prostředí v poválečném období, které se pojí s omezeními danými socialistickým režimem. Za železnou oponou nemohli všichni umělci plně rozvíjet svou tvorbu oficiální cestou a s mezinárodním uznáním. Nejvíce se nové formy umění rozvíjely v 60. letech, ale po roce 1968 většinu umělců veřejné výstavy v oficiálních galeriích nahradilo sdílení tvorby mezi sebou, tvorba autorských knih v malém vydání (ideální nástroj konceptuálního umění) a koncept mail artu. To se na koncepční tvorbě, v tématech i formě, odráží.

Přesto si uvědomuji, že podobné tendence v umění vznikaly hojně i v zahraničí a některé metody např. *konstelace* od Gomringera byly rozvíjeny právě i našimi umělci. Mnohé intermediální strategie využívající textu a konceptu autorských knih se projevily v tvorbě hnutí Fluxus, v textových dílech např. Jenny Holzer, Sue Tomkins a mnoho dalších. Zajímavé by bylo zařadit třeba tvorbu skupiny *OuLiPo* (1960) s vůdčí osobností Raymonda Queneau. Pak fenoménem *konceptuálního psaní* se v současnosti zabývá americký spisovatel a umělec Kenneth Goldsmith, aspoň tedy jeho základní teze se snažím v poslední esejí zprostředkovat.

Slovo úvodem

Smysl slova spočívá v jeho použití.

Jak se jen stalo, že při hledání nového jazyka vyjádření básníci spočinuli na obraze a výtvarníci se obrátili k vizuální svobodě slova?

Skoro každý výtvarník za sebou nechal i nějaký literární odkaz svého díla. Verbální jazyk se dostal do jádra mnoha děl cestou různorodých uchopení, jak z pohledu literatury, vizuálního umění či konceptu.

Slovo jako umělecký prostředek, námět a téma se stává stavebním prvkem celého propojení představené intermediální umělecké tvorby. Svou prací bych chtěla nabídnou v rovině teoretické i v samotném prakticko-didaktickém uchopení právě jiný vhled na přesahy slovního vyjádření v umění a ten dále zprostředkovat v podobě navrženého didaktického materiálu, který se stává hlavním cílem práce. Zabývám se alternativními přístupy „výtvarné formy poezie“, které v rovině zprostředkování skrývají obrovský tvůrčí potenciál, protože literatura, jazyk a výtvarné umění jsou podávány na stejné úrovni – v jedné linii, jako jedno si tvoří svůj společný *jazyk umění* a jeho porozumění.

Výstupem práce je téma zpracované jako didaktický materiál ve formě sady pracovních listů, které mohou sloužit také jako doplněk při výuce na základních ale především středních školách. Sada listů má podobu takové „aktivní knížky“ obsahující návrhy možných dotvářecích aktivit a cvičení tvůrčího psaní v návaznosti na ukázky tvorby umělců, básníků a především pak interpretační prostor představených autorských přístupů. Hlavní osa didaktického materiálu sleduje různorodé přístupy vizuální, konkrétní, experimentální a konceptuální poezie československých tvůrců, v jejichž tvorbě lze spatřit formování uměleckého koncepčního uvažování. Proto praktické i teoretické zpracování diplomové práce se stává především průvodcem poezie, která svou *poetikou konceptu* překračuje k disciplínám výtvarného umění, tedy *Od vizuální poezie přes experiment ke konceptu, akci a ještě dál*.

Teoretická část dále sleduje právě teze této analogie na kterých lze spatřit, že téma slova a jazyka ukazuje nejen vývoj přesahů médií, ale analogický přerod výtvarného experimentu v konceptuální tendence. Teoretické pojednání jsem v návaznosti na didaktické uchopení a šíří tématu rozdělila do dvou linií. V první části se věnuji vymezení pojmů experimentální, vizuální, konkrétní a konceptuální poezie v Československu především v 60. a 70. let a synchronním východiskům jejich vzniku. Druhá teoretická linie má esejistickou formou přiblížit hlavní sledované fenomény intermediálního vyjádření, jež jsou důležité pro pochopení celkové koncepce práce a zařazení některých hraničních témat.

Teoretická
část

Poetika konceptu

Vzhledem k tématu jsem čerpala především z primárních zdrojů, tedy z básnických sbírek umělců nebo jejich výborů, které se často dočkaly oficiálního vydání až v 90. letech, čímž se zvedla nová vlna zájmu o téma experimentální poezie a o teoretické zkoumání tohoto „slepého ramene poezie“, jak je někdy experimentální poezie viděna.

Za původní, cenný zdroj považuji antologii *Vrh kostek* (1965)¹ Josefa Hiršala a Bohumily Grögerové, která shrnuje hlavní tvorbu všech československých autorů hlásících se k „nové poezii“ 60. let a je opatřena i komentáři osvětujícími představené autorské přístupy. K tomu dvojice Hiršal a Grögerová překládala také zahraniční tvorbu (sborník *Experimentální poezie*, 1967)² a umělecké teoretické texty fenoménu nové poezie, čímž v československém kulturním okruhu ukázali různorodost metod i zahraničních autorů. Jako významnou překladovou publikaci v tomto ohledu stojí uvést hlavně přeložené eseje *Slovo, písmo, akce, hlas. K estetice kultury technického věku: výběr z esejů, manifestů a uměleckých programů druhé poloviny XX. století* (1967)³ od mezinárodních tvůrců a teoretiků 60. let.

Nepřekvapí, že většina vybraných umělců kromě vlastní tvorby výtvarného umění rozvíjela své myšlenky v psaní, a tak experimentální tvorbu doprovází i její mapování a interpretace v teorii a kritice. Můžeme čerpat z mnoha jejich zpracování jak v sekundární literatuře, tak v akademických závěrečných pracích; např. diplomová práce *Experimentální poezie a její české realizace* (1970)⁴ jednoho z představovaných umělců Jiřího Valocha se věnuje komplexnímu vývoji literárního experimentu započatého v avantgardě, tendencím vizuální poezie, nazývané *nová poezie*, a to bezprostředně po její hlavní vlně 60. let. Jiří Valoch mapuje přínos zahraničních představitelů, zahrnuje přehled dobové typologie podle metodického zkoumání autorských koncepcí, ale hlavně představuje tvorbu svých současníků. Poté se stává předním teoretikem, kritikem i praktickým tvůrcem určujícím další vývoj v 70. letech, když „slovo ve výtvarném umění“ se dostalo do konceptuálních strategií.

Protože zpracování experimentální, vizuální poezie jsou tématem atraktivním i po 50 letech své existence, zdá se jejich problematika ve všech ohledech už dobře probraná a teoreticky ukotvená. I s odstupem času se další teoretici snaží najít nový pohled na problematiku spojení slova a textu ve výtvarném umění. Tuto oblast z pohledu výtvarného umění se podařilo teoreticky zpracovat Evě Krátké ve dvou publikacích; v první přináší antologii dobových teoretických textů procházející vývoj české vizuální poezie a její programy, v druhé vydané přináší vlastní teoretický rámec – východiska a vývoj komplexní typologie, kterými prvně zařadila českou praxi experimentální poezie v rámci světového kontextu. Ve své dizertační práci se *Texty ve vizuálním umění* (2013)⁵ zabývala i umělkyně Lenka Vítková. A poslední publikace *TŘÍDIT SLOVA: Literatura a konceptuální tendence 1949–2015* (2015)⁶ vydaná nakladatelstvím tranzit.cz předkládá eseje autorů z řad současných teoretiků, jež se přímo zaměřují na konceptualizaci v přesahu literatury a výtvarna.

¹ HIRŠAL, Josef, GRÖGEROVÁ, Bohumila, ed. *Vrh kostek: česká experimentální poezie*. Praha: Torst, 1993.

² HIRŠAL, Josef, GRÖGEROVÁ, Bohumila, ed. *Experimentální poezie*. Praha: Odeon, 1967.

³ HIRŠAL, Josef, GRÖGEROVÁ, Bohumila, ed. *Slovo, písmo, akce, hlas k estetice kultury technického věku: výběr z esejů, manifestů a uměleckých programů druhé poloviny XX. století*. Vyd. 1. Praha: Československý spisovatel, 1967.

⁴ VALOCH, Jiří. *Experimentální poezie a její české realizace*. Diplomová práce. Brno: UJEP, Filosofická fakulta, 1970.

⁵ KRÁTKÁ, Eva, ed. *Česká vizuální poezie: Teoretické texty*. Brno: Host, 2013.

⁶ KRÁTKÁ, Eva. *Vizuální poezie: Pojmy, kategorie a typologie ve světovém kontextu*. Brno: Host, 2016.

Vymezení pojmů experimentální, vizuální, konkrétní a konceptuální poezie

Úvodem je třeba vymezit pojmy, jenže rozlišení *experimentální, vizuální a konkrétní poezie* se nedá přesně určit, protože v mnohém užívání teoretiků pojmenovává stejné – přitom jinak. Tyto přívlastky jsou vzájemně často zaměňovány, splývají a zároveň je každý z nich (v jiných teoretických zdrojích) používán v pozici zastřešujícího pojmu. Přitom přívlastky experimentální, vizuální a konkrétní poezie nejsou odpovídajícími synonymy, každý z nich svým názvem pojmenovává, a tedy zdůrazňuje jinou tendenci, kterou musíme významově rozlišovat, i když pole jejich uplatnění se překrývají. Také žádný z navrhovaných pojmů nedokáže zahrnout všechny umělecké projevy pracující s koncepcí slova-obrazu, které se v souvislosti s výtvarným experimentem 60. let a intermediálním přechodem pod vlivem hnutí Fluxus rozvíjí. Proto definice *experimentální, vizuální, konkrétní* opomíjí např. projevy poezie ve formě výtvarných návodů a konceptů a s tím souvisejícího druhu *akční poezie* přesahující k happeningu, který v této práci má své místo. Pod experimentální bychom mohli zahrnout populární proud poezie *fónické* pracující se ztvárněním zvukové podoby hlásek.

Neexistuje tedy jednotný výraz, který by dokázal pojmut širší principů rozdílných tvůrčích tendencí tohoto druhu, kterých se tato práce dotýká, tím že se věnuje souvislé analogii ve vývoji experimentální poezie jako výchozí pro konceptuální přerod. Zabývám se slovem ve vztahu k obrazu, kdy slovo přestalo být pouhým vyjadřovacím prostředkem a stalo se objektem uměleckého zájmu. Při definování také záleží na vztahu kritické a teoretické oblasti, která na problematiku pohlíží okem teoretika umění, literárního vědce či umělce samého. Vysvětlující zřehlednění formulací *experimentální, vizuální, konkrétní, konceptuální poezie* (a dalších) zůstává náčrty, v jakých jejich původní zamýšlené podoby byly navrženy, (tak je předkládá i typologie Evy Krátké). Proto značně nepřesné je vymezení vztahu pojmů *vizuální a konkrétní*.

Další pastí při obsažení všech strategií je i pohybující se rozhraní mezi literaturou a výtvarným uměním. Musíme se zabírat znaky z obou oblastí, které se v tvorbě jednotlivých autorů dokonce potkávají v bodě, kdy základní sémantickou jednotku básně – slovo nahradil znak. Přitom se snaží shrnout dvě proti sobě ležící paradoxní linie: Jedna z nich používá písmo bez slovního významu k přiblížení se k obrazu, sleduje tak jen vizuální účinek. A druhá konceptuální tendence staví právě na slovním významu, jehož představa nahrazuje obrazné zobrazení. Zjednodušeně, podle toho do jaké míry se zabývají slovním (lexikálním) významem, by se daly rozlišit jako asémantické nebo sémantické.

Hledání správnéh pojmu

Někdy bývá tato poezie nazývaná *nová*⁷ nebo *poezie nového vědomí*⁸, když sleduje především nové netradiční tendence v rámci literárního působení. Klade si za cíl „rozšířit a obohatit paletu poezie a princip hry svobodného intelektu a přispět svým zájmem o výtvarné umění a sémantické, logické i emocionální možnosti jazyka k vytváření nových druhů poezie.“⁹

Můžeme se také setkat s označením *umělá poezie* navrhovaným německým teoretikem sémiotiky Maxem Bensem¹⁰, v návaznosti na něj se k racionálnímu provedení hlásí i dvojice Hiršal – Grögerová. Naznačuje tvůrčí invenci nevycházející z běžné básnické obrazné poetiky subjektivního vidění, ale právě si zakládá na objektivní metodě svého vzniku a na hledání postupů jak *uměle* neobvyklou báseň vytvořit. Avšak objektivizací metody předpokládá volnou aplikovatelnost – např. pro strojovou produkci (poezie permutace), čímž upozaduje autorství. Báseň v rámci tohoto programu se stává výzvou k participaci, což souzní s dalším pojmenováním tzv. *otevřená poezie*, které zavádí Jean-Clarence Lambert v prohlášení *50 tezí pro „otevřenou poezii“*¹¹.

Navrhovaný termín *konkrétní poezie* byl v zahraničí (anglo-americkém prostředí) užíván jako zastřešující pojem. Charakterizuje se jako objektivní využití jazyka a jeho znaků jako materiálu. Nejčastěji však bývá zaměňován s užitím pojmu *vizuální poezie* (někdy nazývána *optická*), kdy slovo, znaky jsou rozmístěny po ploše záměrně, aby svým uspořádáním vytvářela obsah konkrétního sdělení – většinou nápadně obrazového. U typogramů (nejčastějšího druhu) může být realizace slov sémanticky podpořena jejich organizací. Vizualní poezie se obrací k zásadám poezie konkrétní, avšak pokrývá pouze část jejího záměru. I když připomíná prvotní motivaci jak s jazykem pracovat jen jako s materiálem, konkrétní poezie je zaměřená na redukci významu a tvorbou shluků a struktur liter sleduje především estetickou informaci.

Konec 50. let a hlavně 60. léta v československém okruhu básníků se stala dobou největšího rozmachu *experimentální poezie*, která je podle definice „založena na racionálním přístupu, přesné a promyšlené stavbě díla, ale otevírá se také náhodě a hře. Výsledné dílo není výrazem citů, lyrického postoje, ale konstrukcí jazykového materiálu.“¹² Využití slova *experiment* osvobozuje tvůrčí proces a obohacuje o zkoušení uměleckých prostředků, kde objevuje hru variací s obrazem, textem a jazykem a pomocí koncepce jednotlivých složek uplatňuje estetické působení. „Morální či filosofický aspekt je potlačen na úkor textové hry, ironie a absurdity. Důraz je kladen na maximální otevřenost významotvorných aktualizací.“¹³ Na rozdíl od Evy Krátké, která zůstává u hlavního termínu *vizuální poezie*, si termín *experimentální poezie* jako nejvhodnější vybírá Petr Kuběnský vzhledem k záměru využití psacích strategií experimentální poezie v hodinách tvůrčího psaní. A já s ním musím souhlasit, protože zdůrazňuje jak výtvarný element, který byl charakterizován právě experimentem, tak se mi zdá nejvhodnějším pojmenováním i pro specifika tvorby v československém prostředí, a proto ho v své diplomové práci používám nejvíce.

⁷ VALOCH, Jiří. *Experimentální poezie a její české realizace. Diplomová práce*. Brno: UJEP, Filosofická fakulta, 1970.

⁸ BURDA, Vladimír. *Poezie nového vědomí*. In: Literární noviny, 1967 (16), č. 22, s. 4–5. Odpovídali Josef Hiršal a Bohumila Grögerová.

⁹ HIRŠAL, Josef, GRÖGEROVÁ, Bohumila, ed. *Vrh kostek: česká experimentální poezie*. Praha: Torst, 1993, s. 8.

¹⁰ Tento typ umělé poezie nepřipouští „žádné osobní poetické vědomí se svými zkušenostmi, zážitky, vzpomínkami, myšlenkami, obrazotvorností atd., tedy žádný preexistenční svět, a v níž už psaní není žádným ontologickým pokračováním, jehož prostřednictvím by se mohl aspekt slov k světu vztahovat na nějaké já.“ In: BENSE, Max. *Teorie textů*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1967. In: HIRŠAL, Josef, GRÖGEROVÁ, Bohumila, ed. *Slovo, písmo, akce, hlas*. Praha: Československý spisovatel, 1967. s. 66–73.

¹¹ LAMBERT, Jean-Clarence. *50 tezí pro „otevřenou poezii“*. In: HIRŠAL, Josef, GRÖGEROVÁ, Bohumila, ed. *Slovo, písmo, akce, hlas*. Praha: Československý spisovatel, 1967. s. 66–73.

¹² HOLÝ, Jan. *Experimentální poezie* [slovníkové heslo]. LEHÁR, Jan a kol. *Česká literatura od počátku k dnešku*. 2. vyd. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2006, s. 121.

¹³ KUBĚNSKÝ, Petr. *Experimentální poezie a tvůrčí psaní*. In: FIŠER, Zbyněk, ed. *Tvůrčí psaní v literární výchově jako nástroj poznávání*. Masarykova univerzita, Brno, 2012, s. 146.

¹⁴ foném je zápis odpovídající vyslovené hlásce

¹⁵ (Termín poprvé používal Sol LeWitt roku 1967; srov. L. R. Lippard 1973: 28, Godfrey 2005, v literatuře S. J. Schmidt 1972: „konceptová poezie“. U nás ho převzal Jiří Valoch: 1981) In: WINTER, Astrid. *Jiná estetika: Konceptualismus a transmedialita v české literatuře po druhé světové válce* [online]. In: Česká literatura v intermedialní perspektivě. Sborník příspěvků z IV. kongresu světové literárněvědné bohemistiky. Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. i. Praha: Akropolis, 2010, s. 26 [cit. 22. 3. 2022].

¹⁶ KRÁTKÁ, Eva. Česká vizuální poezie a její teorie. In: KRÁTKÁ, Eva, ed. *Česká vizuální poezie. Teoretické texty*. Brno: Host, 2013, s. 41.

¹⁷ BUDDEUS, Ondřej. Zpráva z pomezí. Aktualita a aktualizace experimentální literatury po roce 1989. In: HANZLÍKOVÁ, Emma, ed. *Kuna nese nanuk: umění čtení umění = the art of reading art*. Humpolec: Nadační fond 8smička, 2019, s. 125.

Kategorii experimentální a konkrétní poezie můžeme rozšířit o zájem nejen o vizuální složku, ale i zvukovou. *Fónická/ fonetická* zdůrazňuje zvukovou podobu básně, pomocí fonémů¹⁴ se snaží zaznamenat znělou část jazyka. Báseň by měla připomínat co nejvíce představovaný zvuk osvobozený od konvence složení hlásek do smysluplných slov. Připomínají onomatopoické básně, ale fónická poezie nepracuje se známým zvukomalebným slovním spojením, ale vyloženě s hláskovým zápisem zvuků. Předznamenáním takové básně je *Modlitba kamene* (1932) od Vladimíra Holana, která není pravou fónickou poezií, ale koncepčním záznamem neexistující řeči s dodaným překladem do našeho jazyka. V poválečném období se fónické poezii plně věnoval Ladislav Novák, který dokonce pořizoval zvukové nahrávky.

Definice *konceptuální poezie*¹⁵, která je plynulým vyústěním další vývojové fáze experimentální poezie, se zaměřuje více na využití sémantické stránky jazyka a originalita je postavena na základní ideji, proto má více společného s konceptuálním uměním než s literárním psaním. Podle J. Valocha definuje konceptuální poezii „maximální redukce jazykového materiálu a důsledné podřízení estetických záměrů hlavnímu požadavku, totiž komunikovat ideu, navozovat nějaký myšlenkový vztah, podněcovat ve čtenáři určitý myšlenkový proces.“¹⁶ Ostatně dalo by se říci, že význam konceptuálního umění spočíval původně v ideologicky založené jazykové podobě, protože zprostředkování slovem zapadá do demateriálního přístupu konceptualistů a zároveň tím vyzdvihuje významovou ideu nad hmotné provedení díla. „Slovo a text, které tvoří v literární konvenci transparentní médium skrz psané slovo ‚prohlížíme‘ nějakou nefikční skutečnost či fikční konstrukci skutečnosti, v této perspektivě ztrácejí svoji průhlednost. Artefaktem už není verbální zobrazení, nýbrž konstrukce zobrazování (textová strategie) a materialita obrazu (jazyk).“¹⁷ Konceptuální médium se nezabývá řemeslnou zručností, ani materiálem, ale spočívá v nápadu a jeho forma provedení předchází soubor zavedených promyšlených pravidel – zadání díla.

Typologie nastíněných pojmů je ovšem daleko složitější, protože každý z představených pojmů skrývá škálu dalších rozličných autorských přístupů; k tomu si většina z představitelů popisem své pracovní analýzy dochází k vlastní verzi, např. Jiří Kolář od vizuální poezie přechází ke své formulaci *evidentní poezie*. V této práci budu dále jako zastřešující požívat dva pojmy *experimentální a konceptuální poezie*, které vystihují hlavní dvě protichůdné koncepce, které nemůžu zaměňovat, ale jsou nejvíce výstižné pro strategie používání slova ve výtvarného umění vzhledem k zdůrazněným aspektům mé práce.

Zde přikládám přehledovou tabulku forem od Evy Krátké¹⁸, kterou navrhuje typologii rozdělenou podle média a forem.

¹⁸ [zdroj tabulky] In: KRÁTKÁ, Eva. *Vizuální poezie v síti mezinárodní komunikace. Pojmy, kategorie, typologie* [online]. Teze dizertační práce. Praha: Karlova univerzita, 2013, s. 13 [cit 22. 3. 2022].

médium	forma a její specifikace			příklady	
PÍSMENO	typografie				
	tvar textové plochy				
	konkretistická obrazová báseň	transkripce			
		imitace	konkrétismus		
			konstruktivismus		
			kinetismus		
			op art		
			(strukturální) abstrakce		
		figurace			
číslice					
TEXT	slovní konstelace	„slovoobrazy“	polysémantika		
			rébus		
			mimetické básně		
			obrysové básně		
		onomatopoické konstelace			
OBRAZ	písmo	fonografický text			
		destruovaný text			
		striptuálně-gestické písmo, skripturální malba			
	písmové systémy	neabecední písmo			
		obrázkové abecedy			
		obrázkové systémy			
		jazykové systémy			
		písmový objekt			
OBJEKT	autorská kniha / kniha jako médium				
	text v prostoru	instalace			
		environment / textové prostory			
KONCEPT	fotografie				
	proces textu (psaní, čtení)				
	komunikace	umělé jazyky			
	akční poezie	návod			
event					
poezie těla					

Od vizuální poezie přes experiment ke konceptu a akci

Vývoj experimentální a konceptuální poezie

EXPERIMENT > OBRAZ > ZNAK, písmo > SLOVO > koncept > AKCE > konTEXT

Je třeba si také uvědomit, že písmo prošlo svým vývojem, kdy nejprve bylo obrazem – představovalo obrázkový zástupný znak, a až potom nutností sdělení se stalo slovem, a slova mohla být skládaná do delšího sdělení – textu. Text může být nejen názvem obrazu, může doplňovat obraz, být součástí obrazu, např. koláží nebo vytvářet samotný koncept a obraz zastupovat. A *konkrétní poezie* se naopak vrací zpět, osamostatňuje *slovo jako znak* a používá ho stejně jako obrazový materiál. Jednoduše řečeno, u vizuální poezie obsah textu má podtrhnout jeho podoba nebo naopak osvobodit slova, kdy oddělujeme rovinu výrazu od roviny obsahu. V této oblasti by se dalo říci, že „je vizuální jazyk nahrazen slovy, jež ale významově podporují vizuální vjem.“¹⁹

Vývoj experimentu od postupů navržených avantgardou

Za předchůdce nové koncepce moderní poezie je považován Stéphane Mallarmé, jenž ve sbírce *Vrh kostek nikdy nezruší náhodu* využíval možnosti umístění v prostoru celé stránky, tak komponoval návaznosti veršů, slov pomocí přesahů. V *Šibeničních písničkách* (1900) Christian Morgenstern hrou se slovy zdůrazňuje zvukomalebnou stránkou jazyka, čímž lexikální význam slov převádí v působivé nonsensové vyjádření. Ve skladbě *Noční rybí zpěv* je němá řeč ryb znázorněna grafickými symboly slabik.

Dá se říct, že experimentální poezie navazuje na experimenty objevené avantgardou, kdy se v umění otevírá překračování konvenčních mediálních hranic. Vychází z tezí jak rozvrátit řeč představených v Marinettiho Manifestu futurismu: *Osvobozená slova* (1919), podobná je kaligramům, experimentem s tvorbou náhody a neuměleckou metodou navazuje na dadaistické pojetí básní. Hra se zvukomalbou slov připomíná ruský tzv. *zaumný jazyk*, využívá surrealistickou kolážovitost i básní-objektů a metod automatického psaní, kdy volnou básnickou asociativnost objevil už Apollinaire a využil též náš poetismus. A nezapomeňme *rayogramy* – fotogramy Mana Raye, které v mnohém předchází předmětnou poezii a optickou báseň od stejného autora zachycenou ve filmu z roku 1923.

Poetismus je specificky český směr, který zasáhl surrealistické umělce 20. let. Rozvíjel fantazii, smyslové okouzlení vyjadřující požitek okamžiku a radost ze hry, čímž pokračoval v su-

realistické asociativnosti. Významnými díly poetismu jsou *Na vlnách TSF* (1925) od Jaroslava Seiferta a *Abeceda* (1924) od Vítězslava Nezvala. Abeceda v několika verších řeči vázané vystihuje podstatu poetismu: slovní hříčky podpořené grafickou úpravou Karla Teigehe nebo rovnocenně spojené s originálním obrazovým doprovodem. Typografie *Osvobozených slov* a grafická úprava kaligramu pak měla nemalý vliv na vývoj moderního grafického rozložení a typografii v reklamě.

Vizuální poezie ve značné míře navazovala na objev kaligramu²⁰, jehož podobou dostala báseň tvar, který dokládá svá slova vizuálním účinkem. Tento způsob snahy obohatit smysl obrazovou podobou se v kaligramických formách může zdát jako doslovný – dvojitý opis toho stejného, protože nijak nerozšiřuje další významotvornost básně. Oproti tomu poválečné tendence rozvíjí záměrnější hru s jazykem a důmyslněji rozmístění slov tematizují například v typogramech.

Na druhé straně avantgardní tvorba byla založena na silném prožitku a svobodné obraznosti spojené právě s prožívanou revoltou proti veškerému dosavadnímu řádu. „Avantgardní umělci si vytvořili svou svobodu tvorby, ale zapomněli, že má zákony.“²¹ Na rozdíl od experimentálních básníků zakládají si na emocionálním postupu, dadaistické hry a náhody. Avšak obě tendence vychází z pocitů absurdnosti mezi (např. v reakci na svět po válce), kterou vyjadřuje i vyprázdňenost jazyka, a na to se snaží každý jinak reagovat a navrhnout další možnosti k vytváření nového druhu umění.

Východiska vzniku experimentální poezie

V poválečné náladě v umění přetrvává téma obrácené k výrazu každodenního života, který se snaží nově hledat i bližší splynutí formy umění a skutečnosti, vyvážit tak v opozici abstraktní odklon od našeho věcného světa. Jindřich Chalupecký svou esejí *Svět, v němž žijeme* (1940)²² předznamenává, jak se bude vyvíjet post-avantgardní umění po válce. V československém kulturním prostředí tomu předchází i poetika Skupiny 42, která se zakládá na tématu všednodennosti vyjádřené básní jako záznamem. Ze snahy o pojetí opravdového *živého jazyka* vychází mnoho umělců v čele s Jiřím Kolářem. Jakoby se předepsané ideální zadání „jak provázat umění se životem“ stalo vlastním heslem doby a otisklo se do většiny forem poválečného umění.

Experimentální umělecká praxe přivádí skrz prostupnost médií a forem k hledání nových možností vzniku básně. Na konci 50. let je pocíťována krize *obrazné* tradiční poezie, což básníky dovádí k *slovo-tvoření*, dochází k osvobození od vázané verbální řeči, která už nemá, co víc by v moderním básnictví řekla, v konkrétní poezii nahrazené vyjádření determinují, konkretizují, zkoumají povahu slova a textu... smysl slov už jejich nepotřebě nestačí. Formulují si vlastní *znak*. „Autoři šedesátých let využívali podobné postupy jako umělci avantgard, významy však byly také jiné: výrazné se projevil pocit zneužitelnosti, opotřebovanosti a vyprázdňenosti dobového jazyka.“²³

Kaligramy zavádí nelineární řešení textu, samozřejmě vztah OBRAZ–SLOVO dotáhla do absolutnosti vizuální poezie. Text je pro ni hlavně námětem, *slovo* pak tvůrčím materiálem.

²⁰ „KALIGRAMY (též ideogramy) jsou „– básně, jež jsou napsány nebo vytištěny tak, že tvoří určitý obrazec, který vnímáme nejen jako literární, ale i jako výtvarné dílo. Jsou to jakési básně-obrazy.“ In: [slovníkové heslo] KUDĚLKA, Viktor a František HOLEŠOVSKÝ. *Malý labyrint literatury*. Praha: Albatros, 1982, s. 130. Klub mladých čtenářů.

²¹ KOLÁŘ, Jiří. *Odpovědi*. In: KOLÁŘ, Jiří, KARFÍK, Vladimír, ed. *Mistr Sun o básnickém umění: Nový Epiktet; Návod k upotřebení; Odpovědi*. Praha: Mladá fronta, 1995, s. 290. Dílo Jiřího Koláře.

²² CHALUPECKÝ, Jindřichem. *Svět, v němž žijeme*. Program D 40, 1939/40, č. 4., 8. 2. 1940, s. 88–89 [cit. 23. 3. 2022].

²³ KRÁTKÁ, Eva. *Česká vizuální poezie: teoretické texty*. 1. vyd. Brno: Host, 2013, s. 9.

²⁴ KUJELOVÁ, Denisa, ed. *ČS KONCEPT 70. LET. 2. rozšířené vydání*. Brno: Fait Gallery, 2021, s. 25.

²⁵ „Pod konstelací rozumím seskupení několika rozličných slov tak, že jejich vzájemný vztah vzniká nikoli převážně syntaktickými prostředky, ale jejich materiální konkrétní přítomností ve stejném prostoru.“ In: GOMRINGER. Eugen. *Od verše ke konstelaci*. In: HIRŠAL, Josef, GRÖGEROVÁ, Bohumila, ed. *Slovo, písmo, akce, hlas*. Praha: Československý spisovatel, 1967, s. 48.

²⁶ VALOCH, Jiří. *Experimentální poezie a její české realizace*. Brno. Diplomová práce, UJEP, Filosofická fakulta, 1970, s. 80.

²⁷ (citace dle POWELL, Neil, 2014) In: BUDDEUS, Ondřej. *Konceptuální linie? Poválečná experimentální literatura a možná východiska soudobého „konceptuálního psaní“*. In: BUDDEUS, Ondřej a Markéta MAGIDOVÁ, ed. *Třídít slova: Literatura a konceptuální tendence 1949–2015*. Praha: tranzit.cz, 2015, s. 49.

²⁸ POSPISZYL, Tomáš. *Asociativní dějepis umění: poválečné umění napříč generacemi a médii: (koláž, intermediální a konceptuální umění, performance a film)*. Praha: Tranzit. cz, 2014, s. 52. Navigace.

Vyděluje se do dvou hlavních proudů: sémantický pracuje se zkratkou vyjádření ztvárněnou pár znaky a čistě asémantické řešení, kdy umělce zajímá jen vizuální podoba znaků a jejich sestavení do struktur a shluků, takže grafické řešení využívající strojopisných liter je jen náhradou výtvarného nástroje; např. J. Valoch má Optické básně, K. Adamus vytváří znakové krajiny a V. Burda vzory záclon, apod., Eduard Ovčáček se inspirovat typografií písma a složením shluků liter do základních tvarů. A druhým nejčastějším příkladem vizuální poezie jsou jednoduché sémantické *typogramy*, které přestože vytváří také „znakové obrazy“, tak se opírají o tradiční obraznou metaforu. Tvorbou hravých typogramů začínala většina představitelů vizuální poezie J. Kolář, B. Grögerové a J. Hiršala, L. Novák, Vladimír Burda (nazývá je slovoobrazy), Václav Havel (Antikódy) a Karel Adamus tvořil úplně znakové krajiny.

„Využitím metajazyka docházelo v konkrétní poezii ke konfrontaci slova ve vztahu k dalším typům poselství ve formě grafémů či obrazného symbolu a vytvořením vizuální struktury vznikalo napětí mezi různými typy zobrazení.“²⁴

Další druhem konkrétní poezie jsou tzv. *slovní konstelace* navržené Eugenem Gomringerem, jehož definice konstelace spočívá v tom, že slova dosahují spolu souvisejícího významu už tím, že leží ve stejném prostoru stránky a nemusí být v syntaktickém textu.²⁵ Valoch o využití konstelací hovoří ve třech typech: „První z nich je vizuální metafora – význam, který není implicitně obsažen v textu, je ‚obrazně‘ dodán typografickým uspořádáním. Druhým typem je plocha, v níž je vytčeno několik významů, tedy faktický ‚spielraum‘, o němž [Gomringer] hovoří ve svém manifestu *Vom Vers zur Konstellation*, v němž určené významy tvoří uzlové body. Třetím typem konstelace je pak vizuální interpretace jednoho či několika málo významů, která má pouze esteticky redundantní charakter.“²⁶

Jak konstavovala Lucy R. Lippard v roce 1973: „[J]e rozdíl mezi konkrétní poezií, kde jsou slova použita tak, aby vypadala něco, jako obraz, a takzvaným konceptuálním uměním, které používá slovo právě proto, aby nevypadala jako něco, kde nezáleží, jak slova vypadají na stránce ani nikde jinde.“²⁷

Představitelé experimentální poezie nepůsobili v sjednoceném hnutí jako tomu bylo u předválečné avantgardy, neměli počáteční kolektivní manifest ani se nezapsali k žádnému vyhraněnému programu. Až v roce 1963 soupis *První stanoviska mezinárodního hnutí* zahrnul a popsal tendence sdružující obdobně orientované jednotlivé tvůrce a svými podpisy se přidali i čeští představitelé Bohumila Grögerová, Josef Hiršal a Ladislav Novák.

Přirozený příklon ke konceptu

V 50. a 60. letech se do Československa ve Východním bloku dostávají nové proudy umění jen omezeně, přesto některé možnosti (ze vzácných výjezdů a zahraničních kontaktů) umožnily získat informace ze Západních výstavních katalogů a novinových článků. Ty pak československý okruh umělců sdílel mezi sebou. V bytě u Medků se scházel „pražský umělecký okruh“, kam patřil J. Kolář, J. Hiršal a B. Grögerová, později Vladimír Burda a Jindřich Chalupecký.²⁸ V mladém avšak lačném

uměleckém prostředí Československa v 60. letech nastal plný rozvoj neoavantgardního umění, také největší rozmach experimentální poezie, začínajících happeningů a konceptuálních forem. Nástup konceptualizace básnictví v české literatuře lze znázornit na příkladech z oblasti *básní-obrazů*, koláží nebo *básní-objektů*.²⁹ Kombinace různých médií je pak vlastní především současnému umění: umění konceptu, instalace, akce apod.

Až v 60. letech v době tání mohl Jindřich Chaloupecký své překlady a informativní výtahy o nových proudech umění ze Západu šířit i na stránkách tuzemských kulturních časopisů a otevřel se i prostor pro výstavy zahraničních umělců. Tento rozmach veřejných možností završila na jaře roku 1969 první a poslední výstava tvorby Marcela Duchampa v Československu, kterou také dojednal Jindřich Chaloupecký, kurátor a tehdejší vedoucí Galerie Václava Špály. Mnohé (i tuzemské) umělce ke konceptualismu inspirovala výstava kurátorského výběru konceptuálních umělců *When Attitudes Become Form* (tehdy překládané jako *Když umění následuje formu* nebo *Když se postoje stávají formou*), která se odehrála v roce 1969 v Kunsthalle Bern.

Později v 70. letech se konceptuální okruh umělců přesouvá mimo centrum hlavního města, které je pod dohledem, do Brna. Do tzv. „brněnského okruhu“ patřili osobnosti především výtvarníků sdružené okolo Jiřího Valocha, J. H. Kocmana, Ladislav Novák z Třebíče, také se k nim připojil Jan Wojnar, Dalibor Chatrný, později Marian Palla. K pocitu devalvace jazyka se během 60. let připojila ještě tendence „obrazoborecká“, která stejně jako *land art*, *body art* nebo *akční malba* přispívala k boření tradiční podoby uměleckého díla jako hmotného produktu (obrazu nebo sochy) a k demokratizaci média umění. Zvlášť v Československu, kde mnoho umělců nemohlo být zastoupeno galeriích, začalo tvořit „umění pro sebe“. Tak vzniklo například i *korespondenční umění* J. H. Kocmana a Jiřího Valocha – *mail art*, který se rozvíjí jako alternativní možnost mezinárodního sdílení, ale poté se stane samostatnou uměleckou tvůrčí koncepcí. Zajímavé je, jak tyto nové přístupy provází i posun v tvorbě druhé generace experimentálních básníků a J. Valoch v 70. letech vytváří své *land-poems* a *body-poems* prostým přenesením slova do krajiny nebo zaznamenáním na tělo. A také začal svou poezii redukovat směrem ke konceptu a rozvíjet tzv. *minimální text*. Tyto dva slovní posuny popsal Jiří Valoch jako dvě další vývojové tendence, kdy už vlastně konkrétní básnictví splývá s konceptuálním uměním.³⁰

Konceptuální poezie je založena na poetice promyšleného lexikálního posunu vycházející ze sémantické lyriky. Slovy Jiřího Valocha je „poezií, pro kterou je charakteristický zájem o vlastní strukturu jazyka, aktualizovanou v minimalizovaných textech, v nichž se uplatňují buď sémantické komplikace a paradoxy nebo jednoduchá následná řazení několika dominantních významů.“³¹ Zásadní pro konceptuální poezii je tedy sdělení a pojmový význam, v němž se projevuje napětí mezi materiálem jazyka a ideou, kterou představuje. Způsob práce s významem může být kontextový nebo až paradoxní, když staví proti sobě samotný lexikální význam a jeho podobu – zobrazení. (Paradox obrazu jak již známe z odkazu Magrittovy *Zrady obrazu* z roku 1929.) Slovo

²⁹ Viz přehled srov. LANGEROVÁ, Marie. *Vizuální aspekty básnického díla*. In: Miroslav Červenka, ed. *Pohledy zblízka: zvuk, význam, obraz*. Praha: Torst, 2002, s. 377–473.

³⁰ VALOCH, Jiří. *Experimentální poezie a její české realizace*. Brno. Diplomová práce, UJEP, Filosofická fakulta, 1970, s. 43–44.

³¹ VALOCH, Jiří. *Česká vizuální poezie sedmdesátých let*, 1982, s. 50. In: POSPÍŠIL, Radomír, ed. *Literárněvědný sborník*. Praha: PNP, 1982, s. 42–51.

³² GOLDSMITH, Kenneth. *Why Conceptual Writing? Why Now?* In: DWORKIN, Craig, Kenneth GOLDSMITH, ed. *Against Expression. An Anthology of Conceptual Writing* [online]. Northwestern University Press, 2011 [cit. 20. 2. 2022].

vytváří samostatný koncept a jazyk se stává svým vlastním námětem i zpracováním, přenesením i re-interpretací...

Zajímavé je, že většina metod experimentální a konceptuální poezie předznamenala vlastní zacházení s jazykem v digitálním věku, kde v prostředí textových editorů a internetu pracujeme metodou *copy&paste* (jednotlivá slova *re-kontextualizujeme*, přesouváme – významově posouváme, kódujeme jejich smysl, atd.). Stejně tak je pro nás přirozený nekreativní přístup převzatý z digitálního prostoru: smyslem textu není být čten, nýbrž být sdílen a manipulován, jak předkládá současný teoretik Kenneth Goldsmith³², který ve své formulaci *konceptuálního psaní / ne-kreativního psaní* navrhuje svobodné pole možností pro novou poezii 21. století bez nároku na originalitu, a spojuje tak experimentální impulsy z minulého století s technologiemi současnosti.

Ostatně dalo by se říci, že význam konceptuálního umění spočíval původně v ideologicky založené jazykové podobě. Jako médium se nezabývá řemeslnou zručností, ani materiálem, ale spočívá v nápadu a jeho forma v souboru daných pravidel. Jazyk se opět stává materiálem, který můžeme zpracovávat uměleckou i neuměleckou (až racionální) metodou, např. determinace, redukce, kompozice textu nebo naopak jeho destrukce, a dále využívat i techniky nalezeného ready-made a apropiace. Tyto uživatelské strategie manipulace s obsahem i formou (způsobené zavedenou technologií) se vmísily do chování internetového uživatele a pokračují vlastně v tendencích demokratizace jak média, tak autorství...

Problematika mezí tématu
ve vztahu k literatuře
a výtvarnému umění

Problematika mezi tématu ve vztahu k literatuře a výtvarnému umění

³³ *Poezie* [slovníkové heslo]. In: KUDĚLKA, Viktor a František HOLEŠOVSKÝ. *Malý labyrint literatury*. Praha: Albatros, 1982, s. 390. Klub mladých čtenářů.

³⁴ KRÁTKÁ, Eva. *Česká vizuální poezie a její teorie*. Brno: Host, 2013, s. 8.

Základní vymezení *experimentální a konceptuální poezie* se nachází na pomezí mezi výtvarným a literárním vyjádřením, a to nejen přiblížením slovní struktury k obrazu, ale i způsobem užití uměleckých metod, kterými obě se slovem výtvarně pracují zapojením konceptuálního *přenesení*. Tento druh poezie využíval totiž textů, slov, písmen, znakového systému ke svému vyjádření myšlenek a svým vlastním spíše *nebásnickým* (ve smyslu *neverbálním*) způsobem, který se stal v jejím pojetí zásadním. Proto je zde užívání pojmenování poezie, které umělci vztahovali *přenesením* i na neverbální tvorbu neverbálních básní, také zavádějící. Slova *poezie* se také užívá pro označení *poetičnosti* ve smyslu hlavního charakteru básnického díla a přeneseně pro poetičnost vůbec.³³

Téma spojení *slovo-obraz* představuje ve vývoji umění klíčovou formu vkročení do mezioborového projevu. Nejznáměji přetrvávají klasické podoby, kdy si obrazy a texty dělají vedlejší doprovod; vzájemně se dotváří v ilustrované básnické sbírce, a naopak výstavu obrazů mohou tematicky doplnit verše namísto názvů. V důsledku, poezie je vlastně uměním jak slovy vyjádřit obraznost. Avšak ve své práci sledují polohu jejich celistvějšího spojení slovo-obrazu ve formě známé nejčastěji jako *vizuální poezie*. Tento pojem už v názvu vyslovuje rovnocennou významotvornost uměleckých jevů obou dvou médií – obrazu a textu. Přesto, jak už řešila předešlá kapitola věnující se pojmoslovné nejednotnosti tématu, všechny sféry experimentální poezie nedotýkaly pouze hranice vizuálně zobrazovací formy umění. Forma užití může být i způsob jak vystoupit z hranic média. Tedy problematika definice širě rozdílných tvůrčích tendencí pokračuje i zde tentokrát v nejasné provázanosti mezioborových řešení.

Předmětem této kapitoly není komparativní rozbor, který by stanovil východiska a došel k vymezení míry vlivu literatury nebo výtvarného umění, ale nemá za cíl tuto oblast zařadit, pouze upozornit na východiska obou disciplín a nosný přesah intermediálního jazyka, který se může stát inspirací právě vzájemným obohacením a při zprostředkování jedním z hlavních přínosů tématu.

Mezi nejoblíbenější experimentální uměleckou praxí 60. let se zařadila právě tvorba situována mezi hranici literatury a výtvarného umění – konkrétní, vizuální poezie pracující s tvůrčím konceptem. Pojmy *vizuální / experimentální / konceptuální poezie* tak pojmenovávají „metodu kombinování dvou složek umělecké koncepce, vizuality a textovosti“³⁴. V tvorbě vizuálních a experimentálních básníků nacházíme více poezie než vizuálního

působení, a naopak svým uchopením náleží více výtvarné tvorbě než se přes verbální charakter může zdát. V oblasti experimentální umělecké tvorby se formulovalo přirozené prolnutí obrazu a textu, však tím že se staly společným, vyslovily také rozdílné.

Při vnímání takového díla záleží na pohledu uměnovědné disciplíny – z jakého úhlu je zrovna oblast nahlížena a zkoumána. Základní otázka úvahy zní: *Máme na představitele experimentální a konceptuální poezie pohlížet jako na novátorské básníky nebo je považovat za výtvarné umělce?* Avšak je těžké pohlížet optikou slov, kterými básník komponuje svůj záměr, když z literárního hlediska chybí formální náležitosti básně, o které se její interpretace opírá, a v případě vizuální poezie je obrazová stránka upřednostněna na úkor komunikační funkce jazyka, avšak ani estetická stránka výtvarné techniky (gesto, malba, rukopis) se z poskládaných písmen nedá přímo hodnotit. Díla experimentální poezie založená na tvůrčí metodě provedení, zdůrazňovaným až racionálním přístupem, neobsahují výraznou emotivní intenci, což ale neznamená, že by nijak nepůsobila. Tento typ poezie od diváka vyžaduje, aby dílo rozklíčoval, a k tomu slouží napětí mezi oběma jeho složkami: vizuální a jazykové. Stejně tak jako uchopení jednotlivých autorů experimentální poezie vychází z rozdílných přístupů a záměrů, můžeme je odlišovat i podle jejich teoretického výkladu – pro některé se hodí literárněvědné pojetí, u jiných je kladen důraz na vizuální podobu.³⁵

Experimentální poezie se od svého počátku vyznačovala intermediaální rozporuplností už svým záměrem: na jedné straně se jednalo o pokus básníků, jak se vyhradit vůči tradiční formě literatury a odklonit se od klasického verbálního tvoření subjektivní obraznosti, na kterém je založena poetika básnictví. V československém okruhu na konci 50. let tuto tvorbu podpořila i pocítovaná krize z absurdnosti jazyka plného vyprázdňených frází a slov, jež si nesou ideologické zatížení. Odtud vedou snahy uchopit tvoření poezie objektivní cestou, založené na vytvoření racionálního přístupu³⁶. „Literatura do tohoto kontextu pronikala nejen prostřednictvím hry s jazykem a zvýrazněním vizuální stránky textu, ale především cestou racionální a konceptuální metody, která využívala jazyk jako materiál, jehož významovou nosnost už nebylo třeba dále rozšiřovat, ale naopak ji oprostít od akustického, vizuálního a nakonec i významového rozměru (jako např. evidentní poezie).“³⁷ Evidentní poezie Jiřího Koláře pak dalece přesahuje zkušenost psaní básníka.

Nejde ani tak o selhání poezie jako o dotýkání se mezi a překračování hranic. Jiří Kolář tuto situaci popisuje takto: „I v poezii platí zákon, že jestliže jeden druh umění již nedostačuje, aby vyjádřil to či ono, nebo představuje-li si někdo, že by mohl jiný vést dál – nesmí se nikdy tvrdit, že je zbytečný. Dnešní způsob tvorby nemůže být jeden a není možné, aby plně dostačoval vývoji. Je jen nezbytný a tato nezbytnost je dokladem právě její nedostatečnosti.“³⁸

Vznik *konkrétní – umělé poezie* objasňuje dále fakt, že vizuální umění na rozdíl od literatury mělo svou revoluční obrodu v avantgardě, která objevila východiska moderního umění

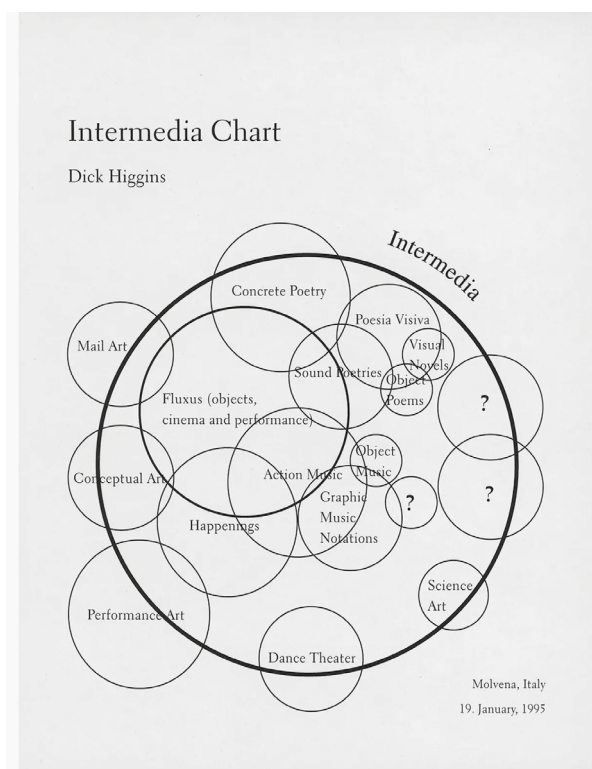
³⁵ KRÁTKÁ, Eva. *Česká vizuální poezie a její teorie*. Brno: Host, 2013, s. 21.

³⁶ Dvojice Hiršal – Grögerová následovali ideu *umělé poezie* německého literárního teoretika Maxe Benseho.

³⁷ KRÁTKÁ, Eva. *Česká vizuální poezie a její teorie*. Brno: Host, 2013, s. 9–10.

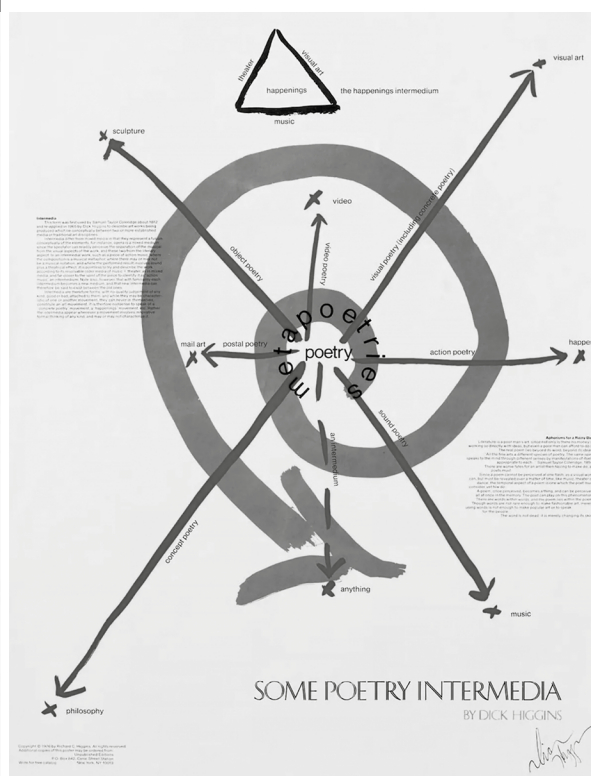
³⁸ KOLÁŘ, Jiří. *Odpovědi*, 1995. s. 254–255.

Obř. 1. HIGGINS, Dick. *Intermedia Chart*, 1995. Dostupné z: <https://dickhiggins.org/intermedia>.



³⁹ KRÁTKÁ, Eva. *Vizuální poezie: Pojmy, kategorie a typologie ve světovém kontextu*. Brno: Host, 2016, s. 136.

Obř. 2. HIGGINS, Dick. *Some Poetry Intermedia*, 1976. Dostupné z: <https://dickhiggins.org/some-poetry-intermedia>.



uvolňující možnost vyjadřovat se abstraktně. Básnictví, kromě výkřiku dada a poetismu s nonsensem, žádný takový úplný přerod ve formě, metodě i vzhledem k obsahu vyjádření nezažilo. Není tedy náhodou, že Jiří Kolář svými typogramy ztvárnil umělecký rukopis (převedený jen do znaků psacího stroje) největších moderních malířů (*Gersaintův vývěsní štít*) a vzdal *Poctu Kazimíru Malevičovi*, zatím co Ladislav Novák sepsal *Poctu Jacksonu Pollockovi* jako inspirativní příběh příkladného výtvarného tvůrce. První vlna vizuální poezie se především pokoušela od sémantické funkce jazyka oprostít, posunout směrem k abstraktnějšímu vyjádření jazyka, a tak využívala pouze optickou funkci znaků – grafický potenciál strojopisu. Jiří Valoch skládal moderní op-artové obrazy z liter. A Kolář nebo Valoch nebyli jediní, kdo si uvědomili, že výtvarníci jsou se svými pracemi mnohem dál než básníci. Tak ve vztahu pojmenování poezie „konkrétní“ pro vyjádření v základě „abstraktního“ uchopení se otevírá další pojmoslovný paradox.

Tendence konceptuálního psaní se tedy rozprostírá na poli média literatury a používá konceptuální přístup vlastní výtvarnému umění. „Zásadní předpoklad intermediality, který je zde zdůrazňován jako typický střet výtvarného umění a literatury, však zároveň potvrzuje i to, že vizuální [ve smyslu zastřešujícího pojmu konkrétní] poezie, která není založena jen na určitých technikách, materiálech nebo na jistých formálních a obsahových programech, ale ani na jednoznačných disciplínách, zůstane pro vždy jen těžko ohraničitelnou a jednoznačně vymezitelnou výrazovou formou.“³⁹ Jako John Cage odmítá vyhraněné představy *co je a není hudba*, můžeme se stejně vzdát otázky *co je a není literatura*. V současné době už nemusíme přesně určovat hranice verbálního a vizuálního umění. Odpověď bude náležet až našemu uchopení a úhlu pohledu, jak na interpretaci tématu výtvarného experimentu a konceptu pracujícím s tematizací verbálního jazyka vlastně budeme pohlížet.

Názorný diagram *Intermedia Chart* od Dicka Higginse dokazuje, že literatura a výtvarné umění se nepotkává jen v jedné oblasti a jejich spojení není jednoznačnou tendencí média slovo-obraz, ale naopak vytváří prostor pro mnoho různých přesahů do dalších uměleckých disciplín, které se vzájemně překrývají. Téma spojení slovo-obraz zde představuje klíčovou formu vystoupení ze zajetí jednoho média. A formy „nové poezie“ (*concrete poetry, poesie visiva, sound poetries, visual novels, object poems*) se staly specifickým intermediaálním fenoménem stojícím na hranici širokého neukotveného pole výtvarného experimentu, jež zahrnuje nejen experimentální poezii, ale i další nové formy umění rozvíjené především hnutím Fluxus jako performance a happening, konceptuální umění, kinetické umění nebo experiment s hudbou, atd. Interdisciplinarita a experiment můžeme vyzdvihnout jako klíčový znak poválečné neoavantgardy a doby 60. let.

Diagram *Some poetry intermedia* (od stejného autora) mapuje intermediaální proudy poezie, *metapoezie*. Z centra poezie vztahuje druhy „výtvarné“ poezie směrem k mediálním oblastem umění, ke kterým inklinují: směrem k vizuálnímu

umění vizuální poezii (v grafu zahrnující i konkrétní poezii), *akustická poezie* – hudba, *konceptuální poezie* – filosofie, *akční poezie* – happening, *kinetická poezie* – video, *báseň-objekt* – socha, *poštovní poezie* – mail art.⁴⁰ Posun v uměleckém médiu předchází i posun významový.

Konceptuálnost umění se svou tezí dematerializace díla převzala *slovní médium* do výtvarného umění pro svou intermedialnost a nehmatatelnou povahu. Místo černého čtverce na bílém pozadí byl najednou nápis bílá na bílém pozadí. „Výskyt konceptuálních tendencí v oblasti literatury není vhodné chápat jako ‚aplikaci‘ principů jedné oblasti (výtvarné umění) na jinou oblast (literatury), nýbrž jako logický důsledek postoje k tvorbě, který (nejenom) konceptuální umění zaujímal.“⁴¹ *Konceptuální psaní* můžeme brát svým přístupem jako něco mezi literárním psaním, ve kterém můžeme *koncept* uplatňovat, a zároveň konceptuálním uměním, jež využívá literárního média.

Výtvarné umění využívá přenesení významu vyvázáním z obvyklých kontextů na základě obrazného ztvárnění přetvářejícího význam do kontextu umění a výstavní prostor tento kontext ještě modifikuje a umocňuje. „Všechna moc umění, a literatury především, spočívá opravdu jen v posunutí něčeho do nového pole vnímání.“⁴² (Což vystihuje i hlavní konceptuální strategii, která si pohrávala s *re-kontextualizací* slova.)

Kniha nebo galerie?

K tomu náleží i otázka prezentace: patří experimentální a konceptuální poezie pouze do knižní tvorby nebo svým zpracováním překračuje i klasické knižní médium? U zmíněných umělců vnímáme, že jejich slova rozhodně nenáleží jen písemné podobě. Intermediální povaha umožnila, aby se literární díla mohla promítnout do výtvarného prostoru. To dokazují i fakta, že většina sledovaných umělců se přiklonila k výstavní prezentaci, než aby byli odkázáni jen na možnosti knižního vydání díla. „Vizuální poezie se nakonec plynule včlenila do kontextu tehdejší výstavní aktivity [60. let] nejen díky vzájemným podobnostem v tvůrčích a myšlenkových postupech, ale především díky tomu, že dospěla k obdobně vizuálně působícím formám, přestože si zachovala vlastní východiska.“⁴³

Galerijní instalace pak umožnila mnohé další přesahy, které nabízelo intermediální řešení instalace. Známým příkladem v této oblasti je Valochova tvorba slovních instalací v galeriích, které se věnuje od 90. let. Větší zájem z oblasti výtvarného umění dokazují i uskutečněné galerijní výstavy.⁴⁴

V postinternetové a postdigitální době už nevyužívá jen médium knihu ale atraktivní způsob přenesení nabízí digitalizovaná podoba. Video (*kinetická poezie*) nabízí novou alternativu ke klasickému papírovému médiu. Vezměme si díla Jána Mančušky, jenž využíval v instalaci i nová média – promítání děl, které jsou vlastně textového charakteru. Přeblikávání a změna digitálního textu ještě umocňovala záměr umělce, který spočíval na dotváření díla až jeho důmyslnou instalací. Textová instalace prostupovala prostorem výstavy a měnila způsob vnímání – čtení. S přidáním konceptuálních strategií by se dalo uvažovat o *transmediálním* překročení původního média.

⁴⁰ KRÁTKÁ, Eva. *Vizuální poezie: Pojmy, kategorie a typologie ve světovém kontextu*. Brno: Host, 2016, s. 135.

⁴¹ MAGIDOVÁ, Markéta. *Absurdní racionalita a konceptuální tendence*. In: BUDDEUS, Ondřej a Markéta MAGIDOVÁ, ed. *Třídít slova: Literatura a konceptuální tendence 1949–2015*. Praha: tranzit.cz, 2015, s. 15.

⁴² KOLÁŘ, Jiří. *Odpovědi*, 1995. s. 254–255.

⁴³ KRÁTKÁ, Eva. *Česká vizuální poezie a její teorie*. Brno: Host, 2016 2013, s. 21.

⁴⁴ Zde uvedu jen pár příkladů z posledních let: stále populární výstavy Jiřího Koláře, např. *Babyluna* (Muzeum moderního umění Olomouc, 2020/2021) a *Slovník metod* (Muzeum Kampa 2022), Karel Adamus: *Minimální metafora* (Fait Gallery, 2020/2021), Jan Wojnar: *Celek jsoucna, jsoucí v celku* (Muzeum Kampa, 2020), Bohumila Grögerová: *SETINY* (Památník národního písemnictví, 2021), *Novátor Ladislav Novák* (Památník národního písemnictví na Moravě, 2021).

Metodologie experimentální poezie
jako počátek konceptu u nás

Metodologie experimentální poezie jako počátek konceptu u nás

⁴⁵ KOLÁŘ, Jiří. *Odpovědi*. 1995, s. 256.

⁴⁶ LAMBERT, Jean-Clarence. *50 tezí pro „otevřenou poezii“*. In: HIRŠAL, Josef, GRÖGEROVÁ, Bohumila, ed. *Slovo, písmo, akce, hlas*. Praha: Československý Spisovatel, 1967, s. 66.

⁴⁷ BUDDEUS, Ondřej. *Konceptuální linie? Poválečná experimentální literatura a možná východiska soudobého „konceptuálního psaní“*. In: BUDDEUS, Ondřej a Markéta MAGIDOVÁ, ed. *Třdit slova: Literatura a konceptuální tendence 1949–2015*. Praha: tranzit.cz, 2015, s. 57.

⁴⁸ HIRŠAL, Josef a Bohumila GRÖGEROVÁ, ed. *Vrh kostek: česká experimentální poezie*. Praha: Torst, 1993, s. 8.

„Slovo moderní je velmi staré a označovalo vždy ty, kdo přicházeli s něčím novým. V poslední době jsou jím označováni lidé, kteří se nebojí experimentu – ti, kteří nejenom objevují jinou, novou realitu, ale také ji jinak vyjadřují. A to myslím začalo právě v moderním umění a v moderní poezii. Poezii bylo nutno dělat jinak.“⁴⁵ A nový přístup souvisel se slovem *experiment* (podle Maxe Bense je experiment je kategorií začátku), v tvorbě je chápán skoro jako paralela slova *svoboda*. Tvůrčí svoboda nabízí otevřený prostor pro vědomý pokus, způsob přijít si na autorské pojetí techniky. Umělci v experimentu viděli cestu, jak se vypořádat s chaosem možností a přetlakem skutečností tvorby. Ovšem „je zde nebezpečí – jako u každého experimentálního umění: možnost zaměňovat prostředky s účelem, gramatiku s knihou textů.“⁴⁶

Experimentální vlna konce 50. a v 60. letech se snaží o vytvoření postoje – je jí vlastní určitá originální strategie přistoupení k vyhotovení básně originálním způsobem. Experiment přináší prostupnost forem i médií umění (v duchu hnutí Fluxus) v podobě nového realismu, akčního a konceptuálního umění. Kde můžeme vidět výchozí analogie literárního experimentu s konceptuálním přístupem?⁴⁷

V Československu experimentální poezie rozvinula ve třech hlavních tendencích: směrem k výtvarnému umění, kdy se používá textu jako vizuálního sdělení, směrem k zájmu o auditivní vyjádření kladené nad význam, třetí přístup konceptuální, který se pak rozvíjel především v 70. a 80. letech. Tyto základní metody experimentální poezie se vyznačují tím, že poskytují řadu aktivizačních impulzů, ať už na poli jazykové hry, vedoucí k prohloubení znalostí o jazyku jako o znakovém systému a prostoru pro sémantické vyjádření.

Tvorbu experimentální poezie 60. let souhrnně ukazuje zejména antologie *Vrh kostek* (1965), kterou vybrali a uspořádali J. Hiršal a B. Grögerová. Představuje ukázky děl 12 autorů: J. Hiršala a B. Grögerové, L. Nováka, Z. Barborky, E. Juliše, J. Koláře, J. Procházky atd. Ti uvedli své práce „vlastní metodologií, typologií či pracovní analýzou, která je u současné experimentální tvorby téměř neodmyslitelnou součástí díla“⁴⁸, proto antologie může sloužit jako takový katalog tehdejších autorských přístupů v Československu. Ukazuje, že stejná výchozí metodologie experimentální poezie se může lišit každým pojetím. Přitom osvětlením strategií zprostředkovává čtenáři náповědu, jak přistoupení ke vnímání děl jednotlivých autorů v duchu a záměru jejich vzniku.

Jedna strana díla zaujímá i demonstrace metody tvorby: „tvůrčí metoda se má stát produktivním principem experimentální poezie“⁴⁹. Lze spatřit předstupeň pojmání díla jako konceptu, protože samotná zvolená metoda může být významotvorná. Podle 27. věty Sol LeWitt: „Koncept uměleckého díla může zahrnovat podstatu díla nebo proces, při kterém je vytvářeno.“⁵⁰ Metoda procesu práce spočívá v zviditelňování konceptuálními díly a texty.

Z čeho konceptuální umění vychází? Překladem z angličtiny slovo *koncept* vysvětlíme jako návrh vznikajícího díla, jeho určité pojetí a konceptuální umění stanovuje myšlenku – *koncept* jako nejdůležitější aspekt díla. Definice konceptuálního uměleckého díla navazuje na uchopení idey díla Marcela Duchampa („art as idea“). Avšak podle Sol LeWitta (*Věty o konceptuálním umění*, 1967) musíme rozlišovat mezi slovy *idea* a *koncept*: „Koncept a myšlenka [idea] jsou dvě různé věci. Koncept obsahuje všeobecný směr, zatímco myšlenka [idea] je komponent. Myšlenky uskutečňují koncept.“⁵¹ Tvůrci experimentální poezie často odhalují konstrukci tvůrčí práce, která se pak stává originální hodnotou díla, proto lze poetice tvorby experimentální poezie přisoudit konceptuální uvažování.

Cílem umělce, který se zabývá konceptuálním uměním, je, aby jeho dílo bylo pro diváka duševně zajímavé, i když se požaduje, aby se stalo emocionálního přičinění. Umělec si většinou stanovuje zadání – omezení, tato rozhodnutí jsou učiněna předem a provedení je objektivní záležitostí. K „racionalizaci“ poezie se přihlásili svým programem Hiršal a Grögerová, jejichž *umělá poezie* zpracovává předmět jazyka např. pomocí jeho slovoтворby, ta má v každém jazyce svá pravidla správného užití, které dává smysl v komunikaci a jazykovou hrou mění význam. Záměrem bylo zviditelnit tak specifika verbálního užívání a vnímání v zdánlivě nesrozumitelné podobě. Ilustruje tak tvrzení *konceptu jazykových her* podle Ludwiga Wittgensteina, že význam jazyka je vždycky vázán na pravidla jazykové hry.

I když se však může zdát, že díla zmiňované experimentální poezie sledují pouze racionální řešení básní, za vzniklým výrazem se stejně tak skrývá metaforičnost – znak přechází do své nové symboliky. Důležitou roli zde hraje název básně-textu. Název kromě lyrického vyznění často funguje i jako metaforické zadání nabízející klíč ke čtení předloženého textu. Např. Kolářovu báseň *Co napsaly zavřené oči* bychom bez názvu viděli jen jako shluk náhodných nesouvislých písmen bez smyslu, díky názvu se najednou stává záznamem z akce. Název v dílech experimentální poezie a později především konceptuální zajišťuje básni důležitý významový kontext.

Díla experimentální poezie stojí na principu, že umělec navrhl metodu jako nápad, pravidla realizace hry a čtenář je osloven na hru přistoupit a dílo dotvářet. Básník sleduje svůj postup práce, kterému přisuzuje vlastní význam, a zároveň představuje past na diváka/čtenáře, protože na ní je založena i četba a úplná interpretace díla. Spojení experimentu a konceptu můžeme ve výtvarném umění vidět jako formu pro diváka *nepohodlného přemýšlení*. Grögerová – Hiršal pak nazvali poezii „estetickou formou spekulace“⁵². Spekulace spočívá v nutnosti iniciace

49 HIRŠAL, Josef a Bohumila GRÖGEROVÁ, ed. *Vrh kostek: česká experimentální poezie*. Praha: Torst, 1993, s. 8.

50 LEWITT, Sol. *Věty o konceptuálním umění*, 1969. In: Konceptuální umění, www.artmuseum.cz, 9. 6. 2009 [cit. 5. 3. 2022].

51 Tamtéž.

52 HIRŠAL, Josef, GRÖGEROVÁ, Bohumila. *JOB-BOJ*. Praha: Památník národního písemnictví, Muzeum literatury, 2021, s. 130.

53 NEBESKÝ, Ladislav. *Bílá místa*. Praha: Dybbuk, 2006. Poezie.

54 Měli bychom odlišovat termíny „konceptuální umění“ od „konceptualismů“, kterými se myslí převzetí uměleckých praktik jinde ve světě, které reagovaly na některé principy anglosaského konceptuálního hnutí.

55 KOLÁŘ, Jiří. *Odpovědi*. 1995, s. 291.

56 10. teze „otevřeného díla“ Lamberta: „Osvojit si metodu jednat se slovy, jako by to byly věci, samostatné existence, které napřed jsou a potom teprve mají význam. Dodát jim co nejvíce přítomnosti.“ In: LAMBERT, Jean-Clarence. *50 tezí pro „otevřenou poezii“*. In: HIRŠAL, Josef, GRÖGEROVÁ, Bohumila, ed. *Slovo, písmo, akce, hlas*. Praha: Československý spisovatel, 1967, s. 66–67.

čtenářovy mysli pro rozkódování – dotváření díla až čtením. Je to vlastně takový myšlenkový experiment, který v mnohém připomíná hádanky, ironický *vtip* založený na metafoře.

Mnoho těchto básní/děl je založeno nejen na metaforickém přenesení, ale i na kontextu, aluzích, stejně tak jako musíme znát souvislosti a odkazy, když chceme pochopit vtip, tak některá díla předpokládají předchozí poznání. Například soubor typogramů z Básní ticha byl inspirován významnými malířskými díly moderního umění a ikonickými literáty. Portrét (nebo dílo) je převedeno do znakového ztvárnění, tak aby evokovalo charakter jejich díla. Převzetí přitom ukazuje re-interpretaci díla, kterému můžeme přisoudit šíření vědění, protože zkratkovitý „vtip“ spočívající v přenesení pochopíme, jen pokud známe kulturní kontext.

Jiným způsobem nutnou spoluprací čtenáře využívá Ladislav Nebeský, který tvořil básně-rébusy připomínající poetičtější křížovky. Jsou založeny na domýšlení písmen v prázdných místech a při rozkódování je třeba přijít na autorem zadané pravidlo. Čtenář musí knihou *Bílá místa*⁵³ postupovat popořadě, jen tak postupně přichází na klíč čtení, protože ze začátku dostává instrukce, které se později varíují a násobí, takže postupně se počítá se získanou zkušeností luštění textů „bílých míst“.

A v neposlední řadě jedna ze základních konceptuálních tendencí byla přesunem od fyzického k mentálnímu, proto se do popředí dostává dematerializace díla. Umělec zviditelňuje proces (jak myšlenkový, tak třeba průběh akční malby) a s ním i své vyjadřovací prostředky. Konceptuální umění⁵⁴ v anglosaském prostředí je známé v pravém slova smyslu jako „umění bez formy“. I když se může zdát, že podoba formy není pro konceptuální umění důležitá, výstavba konceptu je promyšlená i ve způsobu užití média, které má vliv právě na smysl uměleckého díla. Jak by řekl J. Kolář: „Forma nebo obsah se stávají bezvýznamnými jen tehdy, když nepostřehneme jejich skrytý význam.“⁵⁵

Mějme na paměti, že Joseph Kosuth ve stejné době vystavil své dílo *Jedna a tři židle* (1965). Demonstruje význam jedné židle rozdělený/převedený mezi 3 média, čímž ukazuje specifika jejich vnímání a užití – jak se může měnit význam představený v různých jazykových podobách: jako reálná věc, obrazová reprodukce a pojmová verbalizace v podobě slovníkového hesla.

Posun ke konceptu pak znamenal nejen využití demateriality slova ve výtvarném umění, ale především obrat od důrazu na vizuální stránku právě k významu. Konceptualizace tvoří poezii na napětí vyjádření (může být až paradoxní): označujícího a označovaného. Buď staví obrazové sdělení, tedy vizuální složku nad význam nebo je důležitý i obsah textu, který má podtrhnout jeho podoba? Třeba díla Jiřího Koláře, později třeba díla Karla Adamuse, Jiřího Valocha, se skládají ze dvou komponent: názvu a jeho slovně-obrazové realizace, které jsou oba stejně důležité pro vyznění, protože vzájemně dotváří metaforický obraz díla. Tímto způsobem přenesení znaků pracují předmětné básně nebo třeba tvorba autorských knih, která ovládla konceptualizaci literárního média v 70. a 80. letech.

A nakonec podle Valocha hlavní proměna v 70. letech nastává v konceptu pojetí informativní složky díla, tedy významu pojmu i sdělení: „Celá tendence ke konceptualizaci není jen dematerializace uměleckého díla, ale především přesunem zájmu od estetických kvalit ke specifické podobě informace.“⁵⁷ Důraz na sdělení se projevil v tendencích *akční poezie*, která se navrácí ke komunikační funkci poezie, nebo v rozvíjejícím se *poštovním umění* jako prostředku komunikace uměleckého díla.

Závěrem úvahy ještě vyčlením hlavní paralely, které v tvorbě experimentální poezie 60. let při nástupu konceptualismu v umění spatřuji:

- Hlavním znakem stylu experimentální poezie představené antologií *Vrh kostek* je „deklarováním tvůrčí metody“⁵⁸;
- Popsání metody a vydání tak „návodu díla“ napospas souvisí s objektivizací a předznamenává budoucí demokratizací autorství;
- Snahou o participativní čtení otevírá koncept *otevřeného díla*, tj. díla dokončeného vnímáním diváka, jak ho popsal Umberto Eco v roce 1962;
- Dematerializace díla je patrná ve snaze o uchopení jinak, uměleckou invencí a ideou – hledání autorské cesty při přístupu k dílu a přemýšlení nad ní;
- Manipulace jazykového materiálu určitou technikou, pracuje s omezením, které je učiněno předem;
- Jazykový materiál (text, slovo, písmo jako znak) se osvojením můžou stát vlastním námětem.

Závěrem úvahy o metodologii experimentální poezie jako počátek konceptu u nás směřuje teda k přirozenému vývoji konceptuální poezie, která se pak stala součástí tvorby konceptuálního umění v Československu. Tady je potřeba připomenout, že většina konceptualistů a představitelů *Klubu konkrétních* začínala svou tvorbu experimentální poezií (nebo jí byla ovlivněna) od Jiřího Valocha, Dalibora Chatrného, Ladislava Nováka, Jana Wojnara, J. H. Kocmana, Karla Adamuse ad. V mnohém (především u Jiřího Valocha) lze spatřit v jejich uvažování přirozenou návaznost, která začíná výtvarným (hraničním) experimentem jako uměleckým začátkem, koncept pak už není zkoušení ale cesta, za kterým stojí uvažování a provází ho tvorba mnohých děl.

Další přístupy ve výtvarném umění si stejně tak jako postupy v literatuře budou hledat svou vlastní cestu a stejně tak nová řešení, ostatně konceptuální umění je dobré, jen když je dobrý nápad. Možná právě okolnosti realizace umění v socialistickém Československu především za normalizačních let šli ruku v ruce s konceptuální tendencí, kdy umělecký život se stáhl do soukromí a třeba akční projev zůstal především děním happeningovým. Sem se hodí poznámka, jak v jednom rozhovoru reflektoval konceptuální tvorbu 70. let Pavel Büchler (tvůrce konceptuálních knih): Koncept „umění coby představy“ umožnil umělecké dílo přirozeně zredukovat pouze na duchampovské gesto, nápady, záznamy, návody a realizace na příběhy... až později mu dle vlastních slov došlo, „že umění jako čistý koncept je abstraktní ideál aktivního uměleckého diskurzu“ a nejde za něj zaměňovat jen rozmluvu o nápadech.⁵⁹

⁵⁷ VALOCH, Jiří. *Umění v sedmdesátých letech*, 1980. Přetištěno in: KUJELOVÁ, Denisa, ed. *ČS KONCEPT 70. LET. 2.* rozšířené vydání. Brno: Fait Gallery, 2021, s. 116.

⁵⁸ BUDDEUS, Ondřej. *Konceptuální linie? Poválečná experimentální literatura a možná východiska soudobého „konceptuálního psaní“*. In: BUDDEUS, Ondřej a Markéta MAGIDOVÁ, ed. *Třídít slova: Literatura a konceptuální tendence 1949–2015*. Praha: tranzit.cz, 2015, s. 57.

⁵⁹ KUJELOVÁ, Denisa, ed. *ČS KONCEPT 70. LET. 2.* rozšířené vydání. Brno: Fait Gallery, 2021, s. 224.

Metajazykové hledání
poetiky Jiřího Koláře

Metajazykové hledání poetiky Jiřího Koláře

⁶⁰ KOLÁŘ, Jiří. *Odpovědi*. 1995, s. 255. In: KOLÁŘ, Jiří, KARFÍK, Vladimír, ed. *Mistr Sun o básnickém umění: Nový Epiktet; Návod k upotřebení; Odpovědi*. Praha: Mladá fronta, 1995. Dílo Jiřího Koláře.

⁶¹ POSPISZYL, Tomáš. *Asociativní dějepis umění: poválečné umění napříč generacemi a médii: (koláž, intermediální a konceptuální umění, performance a film)*. Praha: Tranzit. cz, 2014, s. 24. Navigace.

⁶² CHALUPECKÝ, Jindřich. *Na hranicích umění: několik příběhů*. Praha: Prostor, 1990, s. 57. Arkýř.

⁶³ KOLÁŘ, Jiří. *Odpovědi*. 1995, s. 279–280.

⁶⁴ BERGMANOVÁ, Marie. [úvodní text]. In: KOLÁŘ, Jiří. *Tanec v ruinách. Nálezy Jiřího Koláře*. Řevnice: Arbor vitae, 2014, s. 9.

Jiří Kolář (1914–2002) do umělecké sféry vstupuje jako básník, ale zapsal se především jako výtvarník, a tak je v povědomí zapsán jako ten, který nahradil psané slovo obrazem. Nepoužila bych slovo „nahradil“, spíš „přenesl“ – „posunul“? Hlavní pro něj byla samotná tvorba a objevování, co přináší, nezáleželo mu v jakém médiu. Téma nachází v poloze, jakou chce k tvorbě zaujmout. Poetika každé linie jeho umění se pak odráží v té druhé. „Šlo mi od počátku o nalezení třetí plochy mezi výtvarnictvím a literaturou.“⁶⁰ Jeho básnické a výtvarné práce nejsou neoddělitelné, naopak vzájemné odhalují paralelní znaky tvorby.

Pojmenování pro Kolářovo básnické gesto bychom našli už ve verši z prvotiny *Křestní list* (1941): *tak dlouho lomcuji s obrazem až mě políbí verš*, ale zkusíme-li ho převrátit, nabídneme nám druhou polohu prosáknutí básnických postupů do díla výtvarného: *kdy naopak verš se mu vrací s obrazem*. Když obrát v jeho díle zásadně poznamenal posun experimentální poezie, obrací se ke svým kolážím jinak, snaží se je více propojit s dílem jako další odpověď na něj. Najednou nejsou ilustrací dotvářející význam básnické sbírky, ale lze v jejich obrazové skladbě také vidět charakter textového sdělení.⁶¹ Jindřich Chalupický se vyjádřil o „obrazové analogii básně“⁶². V poezii J. Kolář pracuje kolážovitou strategií interpretace a koláže jsou zase vizuální interpretací jeho textů. Kolážovitou destrukci reprodukcí a textů nevnímá jako zničení, ale jako nutný rozbor, jak se dobrat podstaty, zrodu.⁶³

„Charakteristické rysy Kolářových psaných veršů dokázala obrazová koláž pochopitelně využít názorněji – proměnu chaosu v obřad a všednosti ve slavnost, nepředvídanost, pohled zvenčí i zevnitř, kosmický rozměr situace. Na druhou stranu ‚co z literatury zůstává‘, je, že nevycházíme jako u jiných výtvarných děl z celku, ale že Kolářovy koláže ‚čteme‘.“⁶⁴

Důležitý zlom v práci J. Koláře nastává, když na konci 50. let při svém pokročení na cestě k „nové podobě básnictví“ dochází k experimentu se slovo-obrazem a médium klasické literatury, dá se říci, opouští. Poezie nikam nepokročila přece od dob Eliotovy *Pusté země*, ta totiž byla Kolářovou velkou inspirací i tím, že je to vlastně textová koláž. Ve své vizuální poezii upřednostňuje vlastnosti netradičního vizuálního zpracování, ale to neznamená, že by vždy zapomněl i na slovní význam. Ve sbírce *Básně ticha*, básní posbíraných z let 1959–1961, otevírá v několika oddílech své další cesty od poetizace znaků a znakových struktur: *Básně ticha*, *Několik okamžiků před napsáním básně*, *Co napsaly ruce* a *Co napsaly zavřené oči*, přes „reinterpretaci“ slavných děl spisovatelů a malířů jejich

převodem do strojopisných typogramů v kapitole *Gersaintův vývěsní štít*, některé texty vepsané do *Pocty Kazimíra Maleviče* připomínají už návodnou poezii a v posledním oddíle nazvaném *Evidentní poezie* se dostává k tematizaci koláže jako básně.

Kolář básník - nebásník

Kolář nad poezií přemýšlí jinak, až by se dalo říct koncepčně, což lze vyvodit z jeho psacích začátků utvářejících se v rámci programu básnického civilismu výtvarné a literární Skupiny 42, která se snažila o objevování *nej skutečnější skutečnosti*. Sám později, když už tradiční formu básnictví opouští, prohlásil, že usiloval právě o hledání prostého záznamu života jako nejlepší formy čistého vyjádření.

Koncept tvůrčí psaní představují například sbírky *Dny v roce*, *Roky v dnech* (1946–1947), kdy se každý den snažil zaznamenat do krátké básně v první sbírce a do prozaického sdělení v druhém případě. Našel způsob autentického záznamu, až deníkového charakteru, který mu pomohl se zároveň vyrovnat s psacím blokem. Snaha o faktografický záznam se v jeho tvorbě opakuje v dalších dílech, např. *Očítý svědek* (*Deník z roku 1949*), *Přestupný rok* (1955). A dokazuje neustálé hledání svědectví o životě a samotné autenticity (odtud *autentické básně*), která život jen nezachycuje, ale splývá s ním. Až ve sbírání, skládání a komponování věcí a ústřížků nalézá „živý jazyk“⁶⁵, opravdové svědky událostí života. Tím později odůvodnil svůj přechod k asamblážím a kolážím. Projdeme-li s autorem jeho cestu, můžeme pochopit, že koláž není zkratka, ale vrchol tvorby na základě Kolářovy potřeby pochopit, jak je utvářen obsah a význam obrazu, a zároveň tvořit vizuálním jazykem prostých témat a materiálu, které svět už obsahuje.

Sbírka *Mistr Sun o básnickém umění* (1957) ilustruje na parafrázi díla Mistra Suna *O umění válečném* (1949), pozici básníka, umělce a tvůrce a ustanovuje pravidla jejich chování. I v dalších básnických sbírkách se Kolář ptá na povahu poezie (jazykem poezie). A literární formou také sdílí své úvahy směrem k tvorbě, vyjádření, básnictví a vnímání umění. První shrnutí nabízí ve sbírce s názvem *Odpovědi*, která vznikla na základě rozhovoru s Jiřím Padrtou (vydána v samizdatu 1975), kde otevírá svou pozici tvůrce (s vazbou na autorské já), polemizuje se čtenářem a formuluje vlastní reflexi. Jeho koncepce průběžně veškerou svou práci popisovat a reflektovat se přiklání až k formě autorské *ekfráze*. Tak se dostává až do polohy *metajazyka*, když ve vydané „encyklopedii“ *Slovník metod*⁶⁶ ilustruje svou celoživotní metodickou cestu. V abecedním pořadí uvádí různé druhy koláží, tvorbu evidentní poezie, všechny druhy, co básní nazývá, ale i důležité prvky, které se objevují v jeho tvorbě, atd. Kolářovo až filosofické pátrání, které provází východiska jeho objevných tvůrčích přístupů, považuji za druhou významnou rovinu jeho tvorby.

„*Snad nic, snad něco*,“

odpovídá Kolář na otázku: co je to poezie?

Cestou vlastní básnické změny Kolář pohlíží k hledání přesné formy k obsahu, až se dopracovává k vlastnímu programu

⁶⁵ KOLÁŘ, Jiří. *Odpovědi*. 1995, s. 273.

⁶⁶ KOLÁŘ, Jiří, KARFÍK, Vladimír, ed. *Slovník metod: okřídlený osel*. Praha: Gallery, 1999.

⁶⁷ KOLÁŘ, Jiří. *Snad nic, snad něco*. Literární noviny, 1965, 14(36), s. 6–7. Taktéž in: KRÁTKÁ, Eva, ed. *Česká vizuální poezie: Teoretické texty*. Brno: Host, 2013, s. 164–167.

⁶⁸ KOLÁŘ, Jiří. *Odpovědi*. 1995, s. 293.

⁶⁹ TOPINKA, Miloslav. [Doslov]. In: KOLÁŘ, Jiří a Miloslav TOPINKA. *Snad nic, snad něco: práce na papíře Jiřího Koláře z let 1962–1963*. Praha: Trigon, 2000, 2001, s. 76.

evidentní poezie, který se mu stává osudem. *Snad nic, snad něco* (1965) formuloval jako vyjádření vlastní nalezené metody: „První manifest evidentní poezie, tehdy ještě psané strojem, opřené o slovo jako o znak“⁶⁷. Vychází z Mallarmého výroku: „snad nic, snad něco skoro jako umění...“, a těmito slovy se odvolává k hledané opravdovosti, kdy umění nelze odvrhnout od skutečnosti. Kolář hledá poezii v každodennosti, všude i mimo psané verbální vyjádření, tak došel k výtvarnému pojetí znaku. Skládá různé druhy koláží z útržků – fragmenty uchované skutečnosti. Některé záznamy dokládá jako *nalezené básně* a fotografické reprodukce přebírá jako *nalezené koláže*, touto koncepcí posouvá dadaistický fenomén nalezeného předmětu. „Mé někdejší nalezené objekty nebyly upravenými věcmi, ale prostě nalezenými básněmi. Jsou to objekty vyznačující svůj neobvyklý osud, totiž vyřazující poezii.“⁶⁸

Po návštěvě koncentračního tábora otřesen vidí najednou poezii vzdálenou všemu skutečnému... přejde k tvorbě asambláží. Asambláže už mají podobu i básní-objektů, takže logicky díky této zkušenosti se dopracovává k předmětné poezii a svou souvislost má i s pop-artem. To vše – tvorbu asambláží, některé typy koláží a předmětné básně později zahrnuje do své *poezie evidentní*.

„Poesie se dá dělat z čehokoli. A patří do ní vše, vše co člověk žije, jak vnímá sebe, svět kolem. Deníky, holé záznamy, otisky (...), tzv. autentické poesie. Ale kam až jde takto jít? Kdy je to již poesie a kdy už ne?“⁶⁹

Předmětné básně jsou složené z věcí, které nahrazují slova, přitom svým uspořádáním se drží struktury jazykového textu a inspirují se schématem veršů a strof. Využívá reálné předměty, které jsou spolu komponovány do plošné instalace a názvem transformovány do poetického celku – tedy *předmětné básně*. Nejde o pouhé „nalezené předměty“ ani o ready-made, uskupení jednotlivých předmětů vychází z promyšlené instalace s vědomě vytvářenými vazbami, ty umožňují nejrůznější odkazy na skutečnost. Konotace předchází klíčové metafoře završené v pojmenování díla. I když sestává z předmětů denní potřeby, které jsou nám důvěrně známé, je třeba odlišit předmětné básnictví od pop-artových asambláží. Zakládá novou možnost přenesení něčeho, co není považováno za estetický do kontextu něčeho, kde bude jako estetický interpretován, sice v Duchampově duchu, avšak na principu hravých metaforických posunů a odkazů v lyrickém duchu poezie.

J. Kolář sám přiznává, že ještě v začátcích *evidentní poezie* byl přesvědčen, že každá báseň má mít svou vlastní formu. Hledal, jak vyjádřit vizuální rozvržení básně i v tvorbě *cvokogramů*, *analfebetogramů*, obrazových, *předmětných* a *barevných básní*. Zachování charakteru *poezie*, aby jako báseň zůstala srozumitelná, popisuje jako tenkou hranici mezi poetickou formou a chaotickou koláží: „Proto jsem užil k určitému vyjádření systému řádek. (...) Něco muselo zůstat, řádka musela zůstat zachována. Pro lidi bylo už dost nesrozumitelné, když jsem chtěl z předmětných a obrazových básní udělat volné verše. Když jsem chtěl volit jinou formu, tak to byla jenom koláž. Musel jsem se vrátit ke klasickému lineárnímu vyjádření, to

znamená k následování veršů za sebou. A dokonce v některých obrazových básních hrají krásné barvy roli rýmů. Šlo mi stále o onen nový druh vnímání, a ne o čtení.“⁷⁰ Přesto to co píše, může být v každé básni jiné. Kolář při skládání předmět-ných básní zachovával strukturu verše a strofy, i když roze-hrával hru jazyka, který vychází z podstaty vybraných věcí.

Z podobné strategie vychází i Valochův koncept díla *8 sonetů* (1969), které je parafrází na literární formu sonetu bez slov-ního básnění. K srozumění sonetu dochází díky zachování klasické strofické znělkové stavby (tedy dvě strofy o čtyřverší a dvě z trojverší) jen za použití poskládaných interpunkčních strojopisných znaků místo slov. A i pozdější „konceptuální básníci“ 70. let se pokoušeli aplikovat množství různých tech-nik – jde o výtvarné metody, které k literatuře pouze odkazují.

Kolářova manželka Běla skládala své abstraktní obrazy a evidentní poezii z obyčejných domácích předmětů, které jí sloužily místo výtvarného materiálu, jako byly připínáčky, pinetky, různé cvočky a zápalky. K výtvarnému a básnické-mu experimentu se hlásili i členové prvního a druhého *Klubu konkrétníků*, například Karel Adamus, Jiří Valoch nebo Jan Wojnar. Karel Adamus složil doslova *Čistou báseň* (1973) z nevymydlených zbytků tuhých mýdel nebo v souborech *Delší čas*, *Dvanáct pohledů na svět* (1987–1988) seskládal malířskou paletu z úlomků, kamínků, knoflíků. J. Wojnar na-chází „báseň“ ve většině principů své tvorby (básní-objektů): *Procesuální básně*, *Mřížkové básně*, *Přesýpací básně*, *Vztažné a samovztažné básně*. Básnické gesto těchto autorů vizuálních metafor už leží zakotveno ne v experimentu, ale v koncep-tu. Konceptuální odkazy k literatuře lze spatřit v pojetí tvor-by autorských knih i jiných conceptualistů, jako byl Dezider Tóth (Monogramista T.D), J. H. Kocman nebo Marian Palla.

Jakoby platilo, že básní se stane vše, *co básní můžeme nazvat*. Předmětné básně pracují s intencí mezi názvem a předmětem básně, mezi složkou označující a označovanou, metaforic-kými odkazy pro čtení diváka ať vizuálními nebo textovými. Název známé Kolářovy básně složené z oblázků *Báseň ticha* se vrací znovu k „řeči beze slov“ souboru *Básní ticha*, tento-krát i bez využití slovních znaků. *Miluji věci, mlčenlivé soudru-hy*. Není nám známý žádný zvuk, který by kameny vydávaly, ani nešumí jako listí svým pohybem a mluví jen v Holanově *Modlitbě kamene*, a proto jsou nejlepším vyjádřením poetiky mlčení. Téma tiché řeči se doplňuje s Kolářovým prohláše-ním o evidentní poezii: „Je to všechna poezie, která vylučuje psané slovo jako nosný prvek tvoření a dorozumění. Toto – slovo – má zůstat v člověku a zavést s ním monolog.“⁷¹

V programové esejí *Snad nic, snad něco* Kolář nastiňuje svůj přechod k poezii návodné (později vysvětlují, proč ji nazývá *destatickou*) a zveřejňuje zároveň ukázkou z nové básnické sbírky *Návod k upotřebení* (1965). Ta je Kolářovým malým návratem k formě klasické poezie v tom smyslu, že zachovává komunikační a sdělovací funkci jazyka a není dalším formálním experimentem. Báseň představuje zápis konceptu akce, která tkví v komunikační hře s oslovením čtenáře ve 2. osobě. Kolář zde uskutečňuje touhu angažovat čtenáře přímo v básni – „šlo

⁷⁰ KOLÁŘ, Jiří. *Odpovědi*. 1995, s. 280–281.

⁷¹ KOLÁŘ, Jiří. *Snad nic, snad něco*. Literární noviny, 1965, 14(36), s. 6–7. Taktéž in: KRÁTKÁ, Eva, ed. *Česká vizuální poezie: Teoretické texty*. Brno: Host, 2013, s. 164–167.

⁷² KOLÁŘ, Jiří. *Odpovědi*. 1995, s. 288–289.

⁷³ KOLÁŘ, Jiří. *Odpovědi*. 1995, s. 255.

o vytvoření něčeho, co se nemělo jen číst, abychom pocítili to, co se nazývá poezií. A především, aby návody mohl uskuteč-nit každý.“⁷² Stejně jako se u básně počítá se čtenářem, tak u návodu s provedením. Výsledkem není napsání básně, ale až prožitek z ní. Tato poezie nelíčí jen ustrnulou obraznou scéné-rii, není už ani záznamem, má pohnout s naší představou, stát se možností „dít se“, proto ji Kolář nazývá *destatickou poezií*.

Destatická poezie je jednou z Kolářových cest, jak se umě-ním přiblížit každodennímu poznávání světa, stejně jako si to žádal Jindřich Chalupecký ve stati *Svět, v němž žijeme* (1940). “Mezi každodenností a touhou po vyšším životním smyslu se rodí umělecký akt”⁷³ a Kolářovo dílo je uměleckým způso-bem sžití. Dokáže přenést svou zkušenost na čtenáře (nejen destatickou poezií, zásah koláží je narušením díla, které se tím stává méně čitelné) a přimět ho k uvažování nad sklad-bou, technikou, procesem... ptát se *proč?* Interpretovat. Aby probudil nové vnímání záchráně skutečnosti, a tak i umění mohl nazývat skutečností. Uvažování nad novým jazykem umění prostupuje vlastní metodický výklad J. Koláře. Synte-tické propojování teorie a praxe v jeho díle posouvá význam do promyšleného (a odůvodněného) autorského konceptu.

74 WINTER, Astrid. *Destatická poezie a poetický conceptualismus v tvorbě Jiřího Koláře*. In: BUDDEUS, Ondřej a Markéta MAGIDOVÁ, ed. *Třídít slova: Literatura a konceptuální tendence 1949–2015*. Praha: tranzit. cz, 2015, s. 77.

Od návodů k akci

Báseň jako výzva k akci

Vyústění potřeb formulace vlastních uměleckých metod a konceptů a jejich zapojení do díla přirozeně vedlo k dalšímu přesahu, které téma propojení literatury a výtvarných postupů nabízí, k poezii návodů, výtvarných podnětů a inspirativních uměleckých konceptů. Básnické návody J. Koláře pak připomínají návody k provedení výtvarné akce. A zde se poezie návodná překrývá s dalším druhem *aktivizační poezie* (až participativním stylem), která bývá uváděna pod pojmem *akční poezie*. Ztvárnění akce v podobě básně se opět svou mezí dotýká umělecké disciplíny akční tvorby, je její paralelou na poli literatury.

Pro potřeby praktické části diplomové práce *akční poezie* slouží jako takový oslí můstek, jak připojit zprostředkování i výtvarné akce, a tím doplnit analogii krajních pozic poezie ve vztahu k výtvarnému umění. Můžeme brát inspiraci jako výzvu k vyzkoušení jednoduchých akčních cvičení, dramatických her podle básníkovy zadání – zviditelňují vztahy ve společnosti, vedou k hlubšímu zamyšlení nad svým smyslem nebo také vlastním uskutečněním.

Od návodů ...

Texty psané formou návodů, receptů, dotazníků apod. se dotýkají stejného záměru jako akční poezie a to najít způsob, jak zapojit lhostejného čtenáře a dostat umění do průniku se životní zkušeností. Na rozdíl od konkrétní poezie netematizují již znaky jazyka jako samostatné slovo / písmo, ale tématem je využití samotného komunikačního kontextu poezie (tak opět konceptuální uchopení převládá nad ztvárněním). Poezie je v tomto případě nástroj uchopení a zároveň prostředkem, jak svou ideu šířit. Z hlediska literárního pracuje se čtenářovou recepcí, takže jsou často psané jako oslovení ve 2. osobě nebo přímo v imperativu. Přesto básně nejsou básněmi v pravém slova smyslu uměleckého stylu, přebírají formu patřící do funkčních stylů vlastních pro neumělecké texty. Literatura přechází z oblasti neliterární do chápání literárního, což je další tendencí, jak ustrnulou poezii oživit, a naopak uměleckou invenci vmístit do známých všedních úkonů, které bychom jako uměleckou formu nepředpokládali.

Ladislav Novák již dříve píše *Fónické básně* (zamýšlené i k scénické recitaci), pořizuje i jejich zvukové nahrávky po městě nebo tvoří *Hmatové básně*, kterým lze také přiřadit už performativní charakter. V 60. letech pod vlivem sdílení s Milanem Knížákem a konceptuálních tendencí umění navrhl *9 básní pro pohybovou recitaci*, jejichž „přednes“ je ponechán na fyzickém ztvárnění happeningové akce, po jejím ukončení

autor vyzývá k hlasitému připomenutí, že akci vymyslel Ladislav Novák z Třebíče. Zajímavým příkladem *doporučujících básní* je např. soubor *Jak se chovat před obrazy*, doporučení diváka nabádá k provedení netypického (až zvrhlého) úkonu před dílem, ten plyne z poznatku o autorovi nebo z povahy díla; „PŘED KOMPOZICÍ OD MONDRIANA odříkej třikrát řecky Pythagorův zákon (nejlépe s černobílým kloboučkem v podobě krychle na hlavě)“⁷⁵. Ale u většiny návodných textů L. Nováka je třeba brát provedení s velkou nadsázkou, protože se jedná spíše o ironizující humorný poznatek, který vede k úsměvné představě realizace. Píše i mnoho básní formulovaných jako přímé vybidnutí, které má vést k zamýšlení, např. sbírka *Impretívy*. Později své rozmanité návrhy, výzvy, doporučení a propracovanější návody k akcím i k instalacím uspořádal do sbírek *Receptář* a *Z receptáře*.

Dále sem můžeme přiřadit texty ze souboru *Akční aiody*, *Akční deníky* (1966) od Vladimíra Burdy, které připomínají myšlenkové hry. Ve sbírce jsou návody akcí, krátké výzvy i texty jako předepsané dotazníky, které počítají s participací čtenáře – *zaškrtnout*, *doplnit*, *přečíst*, ta nemusí být viditelná, opět má vést spíše ke čtenářově sokratovskému zamyšlení.⁷⁶

Při popisu problematiky „od návodů k akci“ se téma opět propojuje dílem Jiřího Koláře, který v roce 1965 vydal sbírku *Návod k upotřebení*⁷⁷. K poezii návodů Koláře přivedla fascinace recepty a návody, které nás dovedou krok po kroku k tvorbě něčeho, čeho chceme dosáhnout. Avšak u návodů jde hlavně o dobrání se popsání výsledku, ale u skládání básně se klade na *stejnou úroveň proces i výsledek, podobně jako u happeningů*.⁷⁸ A básně *Návod k upotřebení* jsou předepsanou výzvou k minihappeningům... Realizace těchto návodů k *upotřebení* je ponechána na čtenáři, v Kolářově pojetí se nemusí projevit akcí, představuje spíš metaforu obrazné pohnutky k představě uskutečnění, tedy má vést k čtenářově zamyšlení.

... k akci

Pojmenování *akční poezie* se podle Lamberta „vztahuje především na poezii, která hledá přímou komunikaci a vyzývá k účasti“⁷⁹, stejně jako *otevřená poezie* pracuje s participačním podílem čtenáře. V akční poezii se setkává provedení básně nesoucí ideu výtvarné akce. Akce jen představou svého přenesení známé situace nám připomíná metaforu něčeho uskutečnitelného. Směřuje pozornost ke zdánlivým samozřejmostem, provázajícím náš každodenní život, zapojuje se do něj, zároveň je způsobem vytrhnutí z této všednosti.

Předepsané básně jako akce předznamenávají nápady k malým soukromým happeningům. Ale pozor, nemůžeme je považovat za přímá východiska počátků československého akčního umění. Vlastně těžko říci, jestli je zařadit k poezii nebo k výtvarným projektům. Základní teze *akční poezie* se dají rozvíjet především od koncepce *destatické poezie* Jiřího Koláře. Vladimír Burda pojmenovává své tzv. projekty také *even-ty*⁸⁰, čímž jim přikládá příznak události jako u performance.

V počátcích to byl spíš nápad, jak umění – poezii přiblížit k životu a zapojit více do reality všedního dne, jak si to přál

⁷⁵ NOVÁK, Ladislav. *Dílo II*. Praha: Dybbuk, 2018, s. 270. Svazek 1–3.

⁷⁶ BURDA, Vladimír. JAREŠ, Michal, ed. *Lyrické minimum*. Dílo Vladimíra Burdy. Praha: Torst, 2004, s. 539.

⁷⁷ KOLÁŘ, Jiří. *Návod k upotřebení*. In: KOLÁŘ, Jiří, KARFÍK, Vladimír, ed. *Mistr Sun o básnickém umění: Nový Epiktet; Návod k upotřebení; Odpovědi*. Praha: Mladá fronta, 1995. Dílo Jiřího Koláře.

⁷⁸ KOLÁŘ, Jiří. *Odpovědi*. 1995, s. 288–289.

⁷⁹ LAMBERT, Jean-Clarence. *50 tezí pro „otevřenou poezii“*. In: HIRŠAL, Josef, GRÖGEROVÁ, Bohumila, ed. *Slovo, písmo, akce, hlas*. Praha: Československý spisovatel, 1967, s. 67.

⁸⁰ „Projekty jsou nerealizované kreace, pro které je vypracován postup, určité pravidlo či konvence. Jedná se jak o slovní či vizuální artefakty, tak o akce podobné happeningům, organizovaným vernisážím apod.“ In: BURDA, Vladimír. JAREŠ, Michal, ed. *Lyrické minimum*. Dílo Vladimíra Burdy. Praha: Torst, 2004, s. 83.

⁸¹ BURDA, Vladimír. JAREŠ, Michal, ed. *Lyrické minimum*. Dílo Vladimíra Burdy. Praha: Torst, 2004, s. 80.

⁸² KORYČAN, Miroslav. *Záznamy*. Pozn. In: KRÁTKÁ, Eva. *Vizuální poezie: Pojmy, kategorie a typologie ve světovém kontextu*. Brno: Host, 2016, s. 168.

⁸³ KOLÁŘ, Jiří, KARFÍK, Vladimír, ed. *Slovník metod: okřídlený osel*. Praha: Gallery, 1999, s. 64.

⁸⁴ KOLÁŘ, Jiří. *Snad nic, snad něco*. Literární noviny, 1965, 14(36), s. 6–7. In: KRÁTKÁ, Eva, ed. *Česká vizuální poezie: Teoretické texty*. Brno: Host, 2013, s. 164–167.

⁸⁵ WINTER, Astrid. *Destatická poezie a poetický konceptualismus v tvorbě Jiřího Koláře*. In: BUDDEUS, Ondřej a Markéta MAGIDOVÁ, ed. *Třídít slova: Literatura a konceptuální tendence 1949–2015*. Praha: tranzit.cz, 2015, s. 82.

⁸⁶ VALOCH, Jiří. *Experimentální poezie a její české realizace*. Diplomová práce. Brno: UJEP, Filosofická fakulta, 1970, s. 98.

⁸⁷ BURDA, Vladimír. *Akční aiody / Akční deník*, 1966. In: BURDA, Vladimír. JAREŠ, Michal, ed. *Lyrické minimum*. Dílo Vladimíra Burdy. Praha: Torst, 2004, s. 331, 338.

Jindřich Chalupecký. Vznik výtvarné akce v Československu byl spontánní a má nepřímou návaznost na tuto ideu a v podstatě ze stejného bodu vychází i některé tendence poezie, zejména pokusy řady umělců i o participativní oživení poezie. I některým experimentálním básníkům se zdá, že poezie ustrnula ve své grafické formě. Vladimír Burda typogramovou tvorbu zpětně nazývá „fetišizující atomizovaný strojový typ“⁸¹. Miroslav Koryčan nesl myšlenku provázání básnictví s akcí v úvahách o navázání na experiment: „[...] myslím si, že kombinace experimentální poezie (jejích metod) s událostmi by měla být cestou. Experimentální poezie je navržena co do formy. Teď snad je čas na vtažení do života.“⁸²

Co v oddíle nazývám *akční poezií*, koresponduje s Kolářovým programovým pojetím *destatické poezie*.⁸³ *Destatická poezie* má ve svém názvu schovaný svůj záměr *de-statičnost* poezie, tedy probudit ustrnulou „statickou“ poezii k životu. Kolář si je vědom podobnosti s happeningy, ale od performativního provedení akce se odvolává. Destatická poezie má jiné intence: nesnaží se šokovat a poodhalovat provedením přítomné a nevědomé, upozorňovat exhibicionisticky není jejím cílem. Naopak svým intimním charakterem se obrací k duševnímu prožitku – vede čtenáře ke svému životu a podobně jako happening si zachovává osobní rovinu schovanou v děním soukromém. Připomenutí možnosti neobvyklého vystoupení z každodenních situací se čtenář pousměje, protože skutečnost, na kterou naráží, je úsměvně známá.⁸⁴

Autoři zůstávají v pozici básníka – svůj happening převádí do literární polohy, využívají potenciál poezie.⁸⁵ Sami nevíme nic o vlastní autorské zkušenosti s provedením, to je ponecháno na čtenáři (jestli se sám rozhodne setrvat v pozici čtenáře). Počítá se s představou realizace nebo možnou proveditelností? Například strojopisný zápis Tomáše Rullera v plném znění: *Přejděte se podívat na protější chodník* (1978) má přímo v popisce názvu díla uvedeno v závorkách „návod k akci“ a ve své stručnosti je opravdu jen výzvou pro recipienta, vlastně spíše upozorněním na drobnost, kterou můžeme ve svém životě pro jednu změnit. Podobné návrhy akcí pak sepisovali a vydávali i další umělci (Martin Zet).

Básně tedy můžeme přečíst a jejich dění si představovat nebo se inspirovat a vzít je jako opravdový recept/návod k uskutečnění dle předepsaných pokynů. Sbírkou *Návod k upotřebení* představuje návod akce zprostředkované jazykem, jak vyjít z každodenního uvažování – podněcuje překročit hranice svého běžného chování, přesto její návrhy jsou poměrně proveditelné. J. Valoch pojmenovává „vyvoláváním představy jakési *prožité básně*“⁸⁶. V případě návrhů Vladimíra Burdy („Zahvízdej čtverec!“ / „Vejdí kamkoli současně zleva i zprava!“⁸⁷) nás nutí se zamyslet nad jejich vůbec možnou proveditelností a pobavit se touto absurdní představou.

V *Návodu k upotřebení* je akce napsána formou apelativní básně, happening podněcuje obsahem sdělení tak, že pracuje s metaforou pohnutky, představou „dít se“ provázenou pocitem, jaké by to bylo. *Akční poezie* je zvláštním případem, protože nejenže z poezie vychází, je její formou zprostředkovaná, ale často je díky tomu také tak vydávána.

Akce, její koncepce a dokumentace

Z textu mi vytanulo pár otázek: *Mohly by texty podnětů k vytvoření uměleckých děl obstát samy o sobě (bez samotného uskutečnění) podle myšlenky Sol LeWitta⁸⁷? Nebo je jejich umělecký záměr být výzvou pro někoho jiného, což otevírá otázku participativního umění? Jsou vydané prekoncepty umělců uměleckým dílem? Spadá akční poezie do literárního kontextu a kdy se počítá jako výtvarné dílo?*

Jediným záznamem realizace akce (akčního umění) jsou často jen její textové popisy. Důkazem uskutečnění byl text, datum a případně fotodokumentace. Někteří umělci své komentáře k akci doprovázeli strohým popisem, jiní více poetickým jazykem nebo přímo básní. Avšak formální stránku těchto zápisů převyšuje jejich informační hodnota.

Dokumentace akčního umění se však nemůže ztotožňovat s samotnou performancí, happeningem. Druhá pozice je, když akce zůstávají ve formě navržených akčních konceptů, proto se ani u akční poezie nedá mluvit o akčním umění, jak jej známe. Koncepty uměleckých akcí proveditelných i neproveditelných (možné předcházející stádium performance, happeningu) a dokumentace (post fáze) se staly svébytnou uměleckou formou a v současném uměleckém provozu mají své místo.

Příkladem za všechny, Édouard Levé shrnul své podněty k vytváření uměleckých děl v minimalistické, přesto obsaховě hutné, knížce *Díla* (2002). Jeho dílo spočívá právě ve vydání soupisu konceptů drobných instalací, happeningů, performance nebo návrhů vizí hmotných děl a velkolepých instalací –znovu by se dalo polemizovat o proveditelnosti některých návrhů (př. „postavit dům podle dětské kresby“), kdy se opět dá uvažovat, jestli mají být jen připomínkou úsměvných možností našich představ. A jestli Léveho *Díla* byla koncipována jen svou literární ideou.

Václav Magid „konceptuálním textem“ *Návrhy* (2015) sleduje jako „akční návod“ přímo denní harmonogram a každá akce je určena pro daný čas a má své časové vymezení, což může být jedna z rovin, ale druhá jednoduše vypráví příběh činností pro jeden den.

A oblast *akční poezie*, které se věnuji, je vlastně ještě v jiné pozici, protože uskutečnění akce (což je jeho neopakovatelná neuchopitelná hodnota) předchází, dokonce by se dalo říci, *obchází*. Její realizace netkví v minulosti, ani nezáleží na budoucnosti, jako literární paralela akčního konceptu se stává každým čtením svým uskutečněním a svou představou neustále přítomná v literární podobě. Proto se akční poezie nedá považovat ani za doprovodný text ani za záznam, její zápis vznikl prvotně jako výzva, (komunikace se čtenářem), jako vyvolaná fiktivní událost (v tomto náleží fikčním světům literatury). Akční poezie je svébytnou podnětnou disciplínou na hranici akce, provedení a neprovedení, na hranici literární formy.

88 10. věta: „Myšlenky mohou být umělecká díla; jsou ve vývojovém řetězci, který případně může zaujmout nějakou formu. Všechny myšlenky nemusí být nezbytně nutně fyzicky vykonané.“ a 17. věta: „Všechny myšlenky jsou umění, pokud se uměním zabývají a pokud spadají do konvenčního pojetí umění.“ In: LEWITT, Sol. *Věty o konceptuálním umění*, 1969. In: Konceptuální umění, www.artmuseum.cz, 9. 6. 2009 [cit. 5. 3. 2022].

Valochovy kon-texty

⁸⁹ UHLÁŘOVÁ, Katarína. LENKA VÍTKOVÁ, JIŘÍ VALOCH: *Škála* [text k výstavě]. FOTOGRAF FESTIVAL. Praha: Ateliér Josefa Sudka, 16. 10.–15. 11. 2013 [cit. 11. 4. 2021].

⁹⁰ VÍTKOVÁ, Lenka. *Texty ve vizuálním umění* [online]. Dizertační práce. Praha, 2013, s. 46–47 [cit. 11. 4. 2021].

⁹¹ BARTOŠOVÁ, Hana. *Listování: moderní knižní kultura ve sbírkách Muzea umění Olomouc*. Vyd. 1. Olomouc: Muzeum umění Olomouc, 2009, s. 146. Edition: 500.

⁹² VALOCH, Jiří. *Umění v sedmdesátých letech*, 1980. Přetištěno in: KUJELOVÁ, Denisa, ed. *ČS KONCEPT 70. LET. 2.* rozšířené vydání. Brno: Fait Gallery, 2021, s. 116–117.

Jiří Valoch v textu k výstavě s Lenkou Vítkovou *ŠKÁLA* (Ateliér Josefa Sutnara, 2013) byl nazván „osobou, která se pohybuje v kontextu“⁸⁹, nejen proto, že je umělcem i kurátorem, ale protože jeho tvorba tvoří jeden celek, který J. Valoch neustále podrobuje experimentu a komplexně dostavuje svými teoretickými konstrukcemi. Svě dílo dokáže vystavět, umístit, zařadit a pojmenovat – „zasadit do kontextu“.

Jiří Valoch se ve svých dílech od autorských knih, básnických sbírek haiku, teoretických textů po velkorysě zasazení v galerijních instalacích pokouší o neustálé prověřování struktury jazykového systému, jak ho formuloval strukturalismus.⁹⁰ Nevyužívá jen vizuální stránky textu, ale jeho obraznost vyvolává a hraje si s ní překračováním sémantické hranice, kterou často právě dotváří přeneseným kontextem. Na tomto leitmotivu významové vizualizace můžeme sledovat princip slovních a významových posunů v jeho tvorbě a sledovat procesualnost celého jeho díla v podobném rozsahu jako u Jiřího Koláře.

Jiří Valoch se začal věnovat konkrétní poezii již od 60. let. Nejříve zkoušel formy vizuální poezie, kdy využíval jednoduchých stejných znaků/písmen způsobem, že mu nahrazovaly techniku kresby a malby, stopou, kterou strojopisem zanechával, vytvářel obrazové struktury bez využití významu znaků. Typogramy (strojopisné obrazy) skládal tak, aby připomínaly op-artová díla (součástí antologie *Vrh kostek*) „[...] orientována na ryze estetické kvality určitých typů struktur: optické, rytmické, plošně repetitivní, kombinatorické, minimální, monotónní atd.“⁹¹.

Po zkušenosti s experimentálním básnictvím v asémantické linii začíná J. Valoch nad slovem uvažovat více koncepčně a v případě tvorby autorských knih by se dalo říci „komplexně“. I konceptuální umění začalo ukládat své myšlenky do klíčového média knih. Konceptuálně laděné autorské knihy jsou odkazem také k literárnímu médiu a jeho znaku. Pomocí knižního média svůj záměr přesouvá k hlavní funkci sdělení. (Sám považuje konceptualizaci jako obrat od estetických kvalit k specifické podobě informace)⁹². Valochův zájem není jen o formu knihy a její význam, zajímá se také o koncepci „otevřeného díla“; např. v autorské knize *Do it yourself* (1972), která je jen rámcovou výzvou a provedení čeká na čtenáře.

Znovu se začalo přistupovat k uměleckému dílu jako k prostředku *komunikace*. Nejpatrnější je tento vývoj v *mail-artovém sdílení*. Pohlednicové provedení přináší jiné formy umělecké komunikace, jinou estetiku už svou podstatou spojení obrazu a slov. Zároveň jako komunikační nástroj dokáže obsáhnout

informace o koncepci díla – záznam akce, její realizaci i reflexi nebo jen návrh. J. H. Kocman a další konceptuální umělci se pak začali přímo zabývat samotným řešením podoby *poštovního umění*, a tak vzniklo umělecké hnutí *mail artu* (též *korespondenční umění*). Podle komentáře J. Valocha odpovídá *mail art* předpokladům konceptuálního umění: „Dematerializace a konceptualizace díla, charakteristická pro umění přelomu šedesátých a sedmdesátých let, byla logickým podnětem k rozvoji poštovního umění. Jestliže pro vizuální poezii či akce byla poštovní poselství jednou z možností komunikace, pak pro koncepty byla optimální formou realizace a pro mnohé z nich jedinou formou existence. Snad všichni autoři konceptuálního umění, land artu a body artu pošty intenzivně využívali ke komunikaci svých prací, ale mnozí se obrátili přímo k povaze poštovní komunikace a z jejích podnětů vytvářeli svá díla.“⁹³

První pokusy hledání roviny vztahu významu slova s jinou skutečností tvoří zakomponováním slova do kontextu fotografie (popisuje přímo negativy), tak vzniká jeho variace spojení slova a obrazu, nazývaná „photo-pieces“. Později svá slova zasazuje do skutečnosti kolem nás, a touto textovou intervencí tvoří land-poems a *body-poems*, které se přibližují k tendencím akčního umění. Například vyřezání slova *Dream* (1974) „ve stále stárnoucím dubu“ bylo zároveň miniaturním happeningem i výsledným dílem vzniklým zásahem. *Haikú* vznikly ve dvou sériích v roce 1974, kdy J. Valoch uskutečnil celodenní akci jako putování krajinou, kde našel tři krajinné výjevy, které zaznamenal pomocí fotografie a pojmenoval *Haikú I, II a III*. Přitom i převedením do jiného média zachoval základní myšlenku haiku (forma japonské zenové básně), která právě v jednoduchém trojverší má zaznamenat přírodní výjev jako jeden obraz, intenzivní dojem z viděné scenerie. Jeho minimální intervence a zásahy do přírodních prostředí si často nacházejí cestu jako první slovní/textové instalace pracující s kontextem a akcí umístění.

„Zvenčí nejnápadnějším rysem umění 70. let ale není asi ani jeho dematerializace, ani jeho analytický charakter ale důraz na charakter uměleckého díla jako prostředku komunikace.“⁹⁴

V 80. letech přišel Jiří Valoch s pojmenováním *konceptní poezie*, později svou tvorbu formuluje jako *konceptuální poezii* (převzato od J. S. Schmidta). Ve své konceptuální poezii již neřeší estetický problém vizuality textu, případně písma, to vyřešil zachováním jednoho základního fontu; písmo je pro něj již jedno, a sice napsané černé na bílém. Tehdy svou dosavadní práci s textem posouvá dál, když se začíná pohybovat na hranici poloh vizuální poezie a procesuální tvorby, kdy si uvědomil konceptuálnost vlastní práce.⁹⁵

Jeho konceptuální uvažování se projevuje „ve smyslu narušování sémantické roviny jazyka ve prospěch osvobození samotného slova v jeho estetických a významově skrytých rovinách.“⁹⁶ Pracuje se slovem konceptuálně jako s typem obrazu. Jiří Valoch používá takové lexikum, které lze vnímat smyslově i rozumově, kde se potkává verbální i vizuální až ve slovním významu, tak se potkává se svou dvojsmyslností, kterou podněcuje až divákova, potažmo čtenářova představivost.

⁹³ VALOCH, Jiří. *Mail Art: Keeping in touch with paper* (kat. výst.). Brno, 1988.

⁹⁴ VALOCH, Jiří. *Umění v sedmdesátých letech*, 1980. Přetištěno in: KUJELOVÁ, Denisa, ed. *ČS KONCEPT 70. LET*. 2. rozšířené vydání. Brno: Fait Gallery, 2021, s. 116–117.

⁹⁵ KRÁTKÁ, Eva. *Barevný koncept mezi černou a bílou: Poznámky k lyrickým textům konceptualismu Jiřího Valocha*. In: BUDDEUS, Ondřej a Markéta MAGIDOVÁ, ed. *Třdit slova: Literatura a konceptuální tendence 1949–2015*. Praha: tranzit.cz, 2015, s. 144.

⁹⁶ PÍSAŘÍKOVÁ, Jana. *Jiří Valoch / Slova* [online]. Brno: Fait Gallery, výstava 18. 8.–2. 10. 2015 [cit. 11. 4. 2021].

⁹⁷ ŠTRAUSS, Tomáš. *Konceptuálne umenie ako analýza média a model skutočnosti: Poznámky k vývoju umenia 1970–1975*. In: KUJELOVÁ, Denisa, ed. *ČS KONCEPT 70. LET*. 2. rozšířené vydání. Brno: Fait Gallery, 2021, s. 119.

⁹⁸ Tamtéž, s. 118.

⁹⁹ GRÖGEROVÁ, Bohumila. *Počátky a vývoj konkrétní a vizuální poezie*. In: HIRŠAL, Josef, GRÖGEROVÁ, Bohumila, ed. *Slovo, písmo, akce, hlas*. Praha: Československý spisovatel, 1967, s. 16.

¹⁰⁰ VALOCH, Jiří. [Úvodní text]. In: *Jiří Valoch* [katalog výstavy]. Litvínov, 1988, nestr.

Jiným způsobem s re-kontextualizací pracuje ve své práci nazvané *Cvičení ze sémantiky* (1983). Slova zde zůstávají na papíře, jde spíše o zasazení jednoho vybraného slova do jiného textového kontextu. *Cvičení ze sémantiky tvoří dvě krátké básně podobné tříveršovou formou haiku*, které si hrají se záměnou zobrazeného – obrazný výjev z přírody, a změnou tohoto významu, když ji pojmenujeme abstraktním slovem jako „čas“. Vytváří tak paralelu mezi dvěma představami dané skutečnosti, mezi k sobě přiřazenými významy.

Nezahrává si jen s kombinací slov (řešení izolovaných významů slov ve významu uskupení) jako *konstelace* nebo s významovým přehodnocováním slova-obrazu jako většina *konkretistů*, ale nepřítomný obraz slovem vyvolává obrazovou představou, vědomou vazbu na principu analogií.

Způsob práce s významem může být kontextový nebo až paradoxní, když staví proti sobě samotný lexikální význam a jeho podobu. Paradox obrazu jak již známe z odkazu Magritovy *Zrady obrazu* (1929), který zobrazuje dýmku, ale jako součást obrazu nabízí vysvětlení: „Toto není dýmka“, čímž upozorňuje na zobrazovací podstatu obrazu i významovým přehodnocením v názvu. Jak může slovní paradox prostoupit do vizuálního umění a změnit smysl díla, tak s tím si pohrával např. Dalibor Chatrný, v sérii *Spektrum* (1972) představuje 8 barevných pláten malovaných vždy komplementární barvou než je na obraze napsána. Zobrazovaný a označovaný vytváří napětí mezi oběma provázanými obsahy, pojmenování má tak zároveň funkci symbolickou, metaforickou.

Stejně jako se učíme rozlišovat vyjadřování od mluvení, tak můžeme chápat vztah označovaný a označující. Obrazy Mariana Pally dostávají svůj význam až díky slovnímu popisu. „Rozbor média, specifická analýza vlastního procesu zobrazení“⁹⁷ nás dostává k novému přemýšlení o funkci malířství. Dám příkladem obraz Mariana Pally *Maluji*, v kterém malbou slovesa „maluji“ vyjadřuje analýzu svého činu, tedy toho, že právě maluje. Slovenský umělec Július Koller si při zobrazování hrál se záměnou věc-pojem, kdy viděné je jednoznačně nahrazené jeho souhrnným pojmovým významem, takže se *věc-pojem* zároveň významově překrývá, čímž dochází k „nadbytečné duplicitě smyslového jevu a jeho pojmového významu“⁹⁸.

Hra se slovem přechází v hru se slovním významem, kterou maximalizuje ve strategii tzv. *minimálního textu*. Jakoby myšlenku minimálního textu vyjadřovala již definice Hiršala a Grögerové ze 60. let: „ideální konkrétní báseň by měla sestávat vlastně jen z jediného slova“⁹⁹ Ve svém komunikačním experimentu J. Valoch zkouší napětí prvků jazykově-pojmových a vizuálních tak, že pracuje se všemi možnostmi slovního vyjádření ve své osvobozené podobě. Sám k tomu říká: „Mým záměrem bylo spojit podněty konceptuálního umění a vizuální poezie – začal jsem pracovat s izolovanými slovními významy, vyvázanými z obvyklých kontextů. Zajímala mne izolovaná slova, schopná vytvářet si co největší vlastní sémantické pole, slova, která lze dál determinovat opakováním či vztahem několika různých významů.“¹⁰⁰ *Minimální text* dává slovům vyniknout a slovům/ slovním spojením působit hlasitěji, proto významnou roli sehrává také umístění a uspořádání slov.

Představme si *slovo* viděné nezávisle – vyvázané z vazeb jazykových, mimo sémantické vztahy, jež spadají do určitých relací, které přiděluje kontext textu. J. Valoch se je snaží pochopit samostatně a dále pracovat s uchopením jejich vyvázaného smyslu. Valochovo lexikum tak dostává svůj prostor vyniknout významově tak, abychom slova dokázali chápat jako obraz jich samotných. Stejně tak v díle Karla Adamuse *Minimální metafora* je patrná snaha o minimalismus, až přímo o čistotu provedení, a tím o umocnění přesně mířené metafora sdělení.

Rekontextualizace nenastává jen vytržením z textových vazeb, ale J. Valoch ji posouvá dál znovuobjevením textu v galerijních instalacích – slovům dává jiný rozměr zasazením do prostoru. Umělecký kontext se dotýká přenesení, jak sám píše ve své diplomové práci.¹⁰¹ Výtvarné umění využívá přenesení významu vyvázáním z obvyklých kontextů na základě obrazného ztvárnění přetvářejícího význam do kontextu umění a výstavní prostor tento kontext ještě modifikuje a umocňuje.

V této souvislosti s proměnou kontextu jazyka Jiřího Valocha předkládá Eva Krátká ve své studii¹⁰² otázku, kterou si kladl již teoretik Jan Šwidziński: Lze změnit význam a obsah uměleckého díla v závislosti na kontextu a zda dodáním kontextu musí následovat změna obsahu? Možná právě díky podobné otázce při možné koncepci výstavy i J. Valoch došel od svého knižního básnění k znovuvyvoření slova, když pracoval se „zasazením“ textů do instalace. Tak vznikla první z výstav, kde svá opakující se slova komponuje ve výstavním prostoru galerie – výstava nazvaná *Zkratkovitě* v Liberci v roce 1999.¹⁰³ Čtenář a divák mohl číst sdělení jednoho vybraného slova zasazeného mimo strukturu knihy – textu. Souvislost knihy nahrazuje jiný kontext – prostoru a času, které vnímáním posouvá ještě utváření představ návštěvníka galerie. Následovaly další výstavy vzniklé jako různé variace, jak situovat dílo ve vymezeném prostoru dané galerie: *Škála* 2013, *BARVY* 2011, *INSTALACE* 2007 a *DVĚ INSTALACE* 2005.

Konceptuálně uspořádaná slova na zdech galerie, jakkoliv dotváří prostor, nevstupují do něj, nýbrž ho popisují, aniž by něco pojmenovávala, a tím tvoří celek konceptu výstavy jakožto znaky nahrazující obrazy. Všechna obsazení zachovávají jednoduchost umístěním na stěnách, případně na podlaze – zůstávají v ploše, texty nevyčnívají nijak do nápadné objektové instalace. I tak vzniká zajímavý moment řešení roviny jejich umístění, např. „SLOVO“ napsané vzhůru nohama v instalaci v Moravské galerii (*DVĚ INSTALACE* 2005). Texty dostávají prostor vyniknout samostatně, přitom mapují společný prostor. Výstava se stává jejich novým kontextem – významem a sdělením ve vzniklých relacích.

Nejlépe jde situace, která nastává zasazením textu na konkrétní místo ale přitom do celé kontextu výstavy, představit na nápisu „SLOVO“. Slovo „SLOVO“ osvobozuje Valoch od všech vazeb jazykových a sémantických tím, že ho nabízí pokaždé jako jiné slovo v jiné situaci; „SLOVO JAKO SLOVO“, „SLOVO NA PODLAZE“, „POUZE TŘI SLOVA“, „JINÁ SLOVA“, „ZAPOMENOUT SLOVO“, „VIDĚT SLOVO“ atd. Například nápis na fasádě Meet-Factory: „TATO SLOVA JSOU JEN ZVUKY“ přímo reagoval na

¹⁰¹ VALOCH, Jiří. *Experimentální poezie a její české realizace*. Diplomová práce. Brno: UJEP, Filosofická fakulta, 1970, s. 97.

¹⁰² KRÁTKÁ, Eva. *Barevný koncept mezi černou a bílou: Poznámky k lyrickým textům konceptualismu Jiřího Valocha*. In: BUDDEUS, Ondřej a Markéta MAGIDOVÁ, ed. *Třídít slova: Literatura a konceptuální tendence 1949–2015*. Praha: tranzit.cz, 2015, s. 144.

¹⁰³ VÍTKOVÁ, Lenka. *Texty ve vizuálním umění* [online]. Dizertační práce. Praha, 2013, s. 46–47 [cit. 11. 4. 2021].

¹⁰⁴ VLČEK, Daniel, VOJTĚCHOVSKÝ, Miloš. *16 – 20 000 Hz* [text k výstavě]. Praha: Meetfactory. 11. 4.–24. 5. 2013 [cit. 25. 4. 2021].

¹⁰⁵ VÍTKOVÁ, Lenka. *Texty ve vizuálním umění* [online]. Dizertační práce. Praha, 2013, s. 50 [cit. 11. 4. 2021].

¹⁰⁶ KRÁTKÁ, Eva. *Barevný koncept mezi černou a bílou: Poznámky k lyrickým textům konceptualismu Jiřího Valocha*. In: BUDDEUS, Ondřej a Markéta MAGIDOVÁ, ed. *Třídít slova: Literatura a konceptuální tendence 1949–2015*. Praha: tranzit.cz, 2015, s. 146.

¹⁰⁷ VÍTKOVÁ, Lenka. *Texty ve vizuálním umění* [online]. Dizertační práce. Praha, 2013, s. 46–47 [cit. 12. 4. 2021].

¹⁰⁸ PAVLÍK, Jan. *Úvod*. In: VALOCH, Jiří. *Bílé listy*. Praha: tranzit.cz, 2015, nestr.

¹⁰⁹ KRÁTKÁ, Eva. *Barevný koncept mezi černou a bílou: Poznámky k lyrickým textům konceptualismu Jiřího Valocha*. In: BUDDEUS, Ondřej a Markéta MAGIDOVÁ, ed. *Třídít slova: Literatura a konceptuální tendence 1949–2015*. Praha: tranzit.cz, 2015, s. 146.

¹¹⁰ STEINER, Petr. *Mezi fenomenologií a futurismem: Meziválečná poetika Romana Jakobsona*. Česká literatura, 2008, 56(6), s. 770.

¹¹¹ VÍTKOVÁ, Lenka. *Texty ve vizuálním umění* [online]. Dizertační práce. Praha, 2013, s. 47 [cit. 10. 4. 2021].

¹¹² VALOCH, Jiří. [Úvodní text]. In: *Jiří Valoch* [katalog výstavy]. Litvínov, 1988, nestr.

¹¹³ VÍTKOVÁ, Lenka. *Texty ve vizuálním umění* [online]. Dizertační práce. Praha, 2013, s. 46 [cit. 11. 4. 2021].

¹¹⁴ Tamtéž, s. 52–53 [cit. 11. 4. 2021].

probíhající výstavu *16 – 20 000 Hz* (2013), která si kladla za cíl reflektovat „témata komplementarity a kontextuality fenoménů zvuku, obrazu, prostoru a akcí trvajících v čase“¹⁰⁴ na současné výtvarné scéně. Náznorně tak umožňuje provázat vlastní denotace i konotace, které nabízí momentální, situační vnímání slova.

„Když Barbora Klímová prostřednictvím e-mailu žádala ty, kdo s Jiřím Valochem někdy spolupracovali, aby jí pro Valocha poslali jedno slovo a případně rozšířili výzvu k dalším spolupracovníkům, umělcům, teoretikům, kurátorům, mapovala tak síť vztahů, které kolem sebe Jiří Valoch za více než 40 let rozepředl, jako by to byla jedna velká grafická partitura setkání, hovorů, návštěv.“¹⁰⁵ Ale náhodou tímto počinem by mohl vzniknout slovník J. Valocha jako sbírka slov, která si jeho spolupracovníci vybaví pod jeho stále vyvolávaným heslem: „POKAŽDÉ ÚPLNĚ JINÁ SLOVA“.

Slova situovaná v prostoru podněcují divákovo vnímání jazykového pojmu zároveň jako vizuálního vjemu, který má slovo zastupující obraz vyvolávat. Při tvorbě napětí mezi nimi využívá Valoch záměrně významové opozice¹⁰⁶ (např. ČERNÁ – BÍLÁ, NAHOŘE – DOLE, SLOVO JAKO SLOVO) a jejich polaritu podrobuje důkladnějšímu zkoumání přidáním lexika „MEZI“ – MEZI ČERNOU A BÍLOU).

Dle Lenky Vítkové¹⁰⁷ stojí za povšimnutí ještě to, že stěny galerií Jiří Valoch obsazuje podobným přístupem, s jakým k tomu vybírá slova, ta se můžou zdát určujícím leitmotivem této linie tvorby. Dle předmluvy ke sbírce *Bílé listy* je monotónnost slov hlavním motivem pro Valochovu „modifikaci verbálního elementu prostřednictvím určitého (proměnlivého) kontextu.“¹⁰⁸ Přitom slova zůstávají sama sebou a často stejnými slovy jen proměněna Valochovým vytržením, kdy autor spouští komunikační hru neustálým přemísťováním, opakováním a jejich determinací, tak nabývají nových významových sdělení a dále se podílí na konstrukci představ v prostředí.¹⁰⁹

Lenka Vítková v kapitole věnované Valochovi dává jeho princip opakování do souvislosti s citací Petra Steinera, který rozebírá strukturalistický pohled R. Jakobsona: „... každý akt označování umísťuje znak do nových a neopakovatelných časoprostorových vztahů, pak každý z těchto aktů znak nutně přeměňuje v jedinečný, s ničím neztotožnitelný případ.“¹¹⁰ Valochovo „slovo“ nalézá každým opakováním a hromaděním nové nuance svého znaku. Což Lenka Vítková shrnula následovně: „Každé znovu se opakující slovo „slovo“ je takovým s ničím neztotožnitelným případem. Máme vědět, že je to pokaždé jiné slovo zde na tomto světě, zatímco je to pokaždé stejné slovo v ideální říši *langue*.“¹¹¹

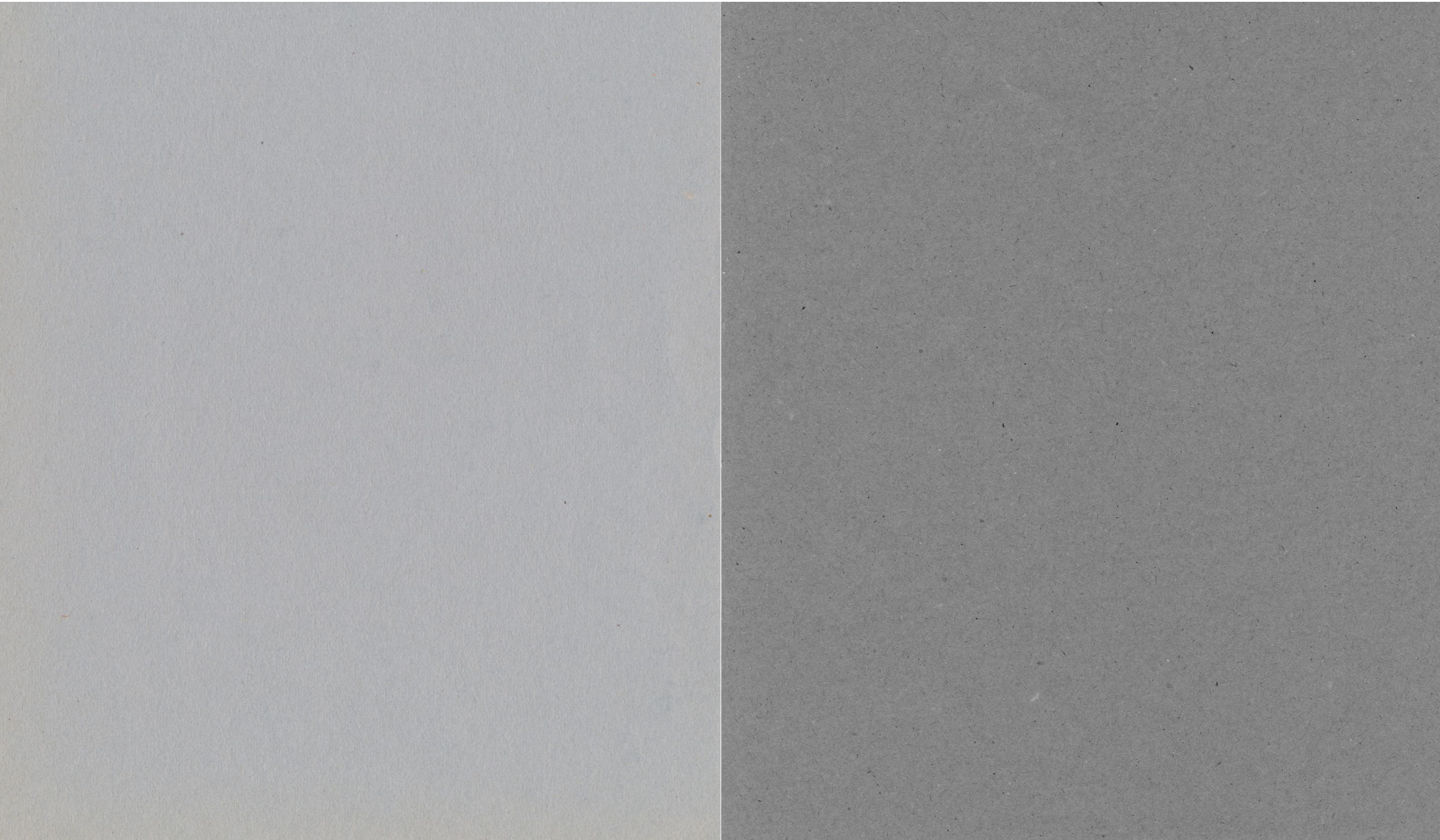
Slova neustálým opakováním stejných struktur stále více reflektují vlastní jazyk. Jazyk Valocha zajímá „jako abstrakce, jako systém, jako repertoár prvků“¹¹². Z jazyka si vlastně propůjčuje tvárný materiál, který skládá a kombinuje. Hraje si s abstraktností pojmů, když zkouší „zviditelnit“ jejich smysl, tak zkoumá funkčnost jazykového systému a jeho hranice.¹¹³ Zabývá se slovem a konotacemi, které spouští ve hře s ním.

Souhlasím s Lenkou Vítkovou,¹¹⁴ která vyzdvihla aktuálnost Valochových konceptuálních přístupů při práci s textem.

Zvláště v současné době, kdy začínají být více aktuální reprodukční a produkční metody, tzv. *nekreativní psaní* nebo právě *konceptuální psaní*. Možná na rozdíl od strategie K. Goldsmitha je konceptualismus ve Valochově práci přirozeným lyrickým nástrojem, který se neustálým zpracováváním vyvíjel od vizuální poezie optických typogramů, přes *land-poems* a *body-poems*, konceptuálně laděné autorské knihy až k *minimálnímu textu* založenému na jednom slově, atd. Chápu to tak, že Jiří Valoch si nejen na stránkách knih, ale i na zdech galerie nezahrává jen se vztahem slova s obrazem, ale hledal hlubší roviny vztahu významu slova a jeho představy – obrazu, který minimálním slovem dokáže vyvolat, pohnout naší myslí. Jiří Valoch svůj vývoj nejen vědomě sleduje a popisuje ve svých teoretických textech, ale jde poznat, že je znalcem a uměleckou osobností své doby – „osobou, která se pohybuje v kontextu“.



Tematizace jazyka a textu
ve výtvarném umění
po roce 2000



Tematizace jazyka a textu ve výtvarném umění po roce 2000

Proč konceptuální psaní?

Další konceptuální projevy literatury se plně „transmediálně“ vyvinuly až s užíváním digitálního prostředí a internetu v 90. letech. Craig Dworkin prosazuje „výraz ‚konceptuální psaní‘, abych tak označil jak literární psaní, které by klidně mohlo fungovat jako konceptuální umění, tak i užití textu v praxi konceptuálního umění.“¹¹⁵ I tuto oblast provází opětovný problém při hledání vhodného pojmenování a v případě vymezení konceptuálních strategií musíme předpokládat zobecnění. Při shrnutí různorodých uměleckých projevů práce s textem a jazykovým systémem nenese vždy jejich znak stejnou funkci. (Tady je vhodné přistoupit k redukci jazykové složky na znak, v podobném smyslu jako experimentální básnictví, znak je základním prvkem přeměny *kódu*. Dnešní způsob komunikace se stal v mnohých svých online podobách *znakovým*.) Přesto práce s textem jako se znakem a jeho přenesení nese zcela jiné významy než konceptuální práce zabývající se znakovou situací označující a označovaný (zjednodušeně řečeno), např. Jiřího Valocha a dalších *konkretistů* 70. a 80. let, jak bylo pojednáno v předešlé kapitole.

Současný (post)konceptuální posun, pro který bývá používán zmiňovaný termín *konceptuální psaní / konceptuální literatura*, více vyzývá k práci s již napsanými texty. Definice konceptuálního psaní se hlásí k řadě experimentálních textů založených na technikách, jako je přivlastňování (apropriace), determinace, redukce, permutace, *re-kontextualizace*, apod., kde samotný koncept předchází dílo a je považován za důležitější aspekt práce. Lze ji zredukovat na soubor postupů nesoucích omezení, generativní instrukce nebo replikovatelnost a zdá se tedy příhodné navázat znovuobjevením metod experimentální poezie pro představení nových způsobů psaní a internet by měl být chápán jako podnětné prostředí pro jeho rozvoj.¹¹⁶

Generování básnických textů počítačem patří experimentu 60. let (Jiří Levý a Karel Pala), není třeba zkoumat, co je možné vygenerovat po předchozím naprogramování, aby vznikla permutovaná poezie, ale koncepce se posunula. Nyní už nemusíme zkoušet možnosti digitálního užití, protože tím, že se staly dennodenní součástí, proces generování už je nám v roli běžných uživatelů skryt. Proto je třeba otázku na možnosti obrátit směrem k nám a na to, jaké je naše uživatelské chování při online spojení a komunikaci a jaký mají vliv na naše chápání a vytváření textů, jak bychom mohli tyto možnosti digitálních strategií využívat?¹¹⁷

¹¹⁵ DWORKIN, Craig. *The Fate of Echo*, xxiii. In: DWORKIN, Craig, Kenneth GOLDSMITH, ed. *Against Expression. An Anthology of Conceptual Writing* [online]. Northwestern University Press, 2011 [cit. 30. 3. 2022].

¹¹⁶ MAGIDOVÁ, Markéta. *Absurdní racionalita a konceptuální tendence*. In: BUDDEUS, Ondřej a Markéta MAGIDOVÁ, ed. *Třídít slova: Literatura a konceptuální tendence 1949–2015*. Praha: tranzit.cz, 2015, s. 20–21.

¹¹⁷ PIORECKÝ, Karel. *Literární experiment v éře jedniček a nul: Konceptuální tendence v soudobé české literatuře*. In: BUDDEUS, Ondřej a Markéta MAGIDOVÁ, ed. *Třídít slova: Literatura a konceptuální tendence 1949–2015*. Praha: tranzit.cz, 2015, s. 229.

Nový pohled na současné problémy konceptuálního psaní, v angloamerickém prostředí známé též jako tzv. *uncreating writing*, se snaží přinést zejména antologie textů *Conceptual Writing: Against Expression (Konceptuální psaní: proti expresi)*, 2011)¹¹⁸ editovaných dvojicí současných autorů a teoretiků Kenneth Goldsmith a Craig Dworkin¹¹⁹. K. Goldsmith deklaruje, že stojíme na prahu literární revoluce, kterou zapříčinilo médium internetu. Svou úvahou vybízí k otázce: *Jaký nový originální postoj k psaní nyní zaujmout?* Nejenže klade otázky, ale hlavně se snaží konfrontovat předpověděnou krizi literární s krizí digitálního věku a očekává vhodnou reakci na možnosti, které sebou nese. Podobně jako se musela odvíjet změna zobrazovacího umění (malířství) při vynálezu fotografie, v digitálním věku, kdy obrazy a slova mají mnohem větší moc než dříve, se podle K. Goldsmitha znovu odráží aktuálnost slov slavné eseje Waltera Benjamina: *Umění ve věku své technické reprodukovatelnosti*.¹²⁰

Nikdy jsme neměli více možností, které lze využít z hlediska komunikace média, proto se zaměřují pojmy distribuce a produkce, protože na internetu jde o sdílení, ne primárně o vlastní produkci. Psaní textů velmi dobře funguje tak, aby nebyly jen čteny, ale spíše aby byly sdíleny, přesunuty, manipulovány, přetvářeny a znovu prezentovány. A pozice vlastní autorské tvorby s těmito nekonečnými možnostmi, musí být výrazně zpochybňována, rozšiřována a aktualizována.¹²¹ Tedy nastává základní změna v operačním systému psaní a utváření jazyka (nejen v pozici programovacího jazyka), mění se chápání a tvorba (ne omezené jen na psaní) textu na základě uživatelského chování ve virtuálním prostředí. *Nekreativní psaní* jako nová podoba experimentální poezie zpochybňuje kreativitu čtenáře, ale přináší mu také určité nové problémy.

A to je právě to, co řeší Kenneth Goldsmith v rámci svého nekreativního psaní, podle něž způsob nakládání s textem čerpá z podobné racionality přístupu jako experimentální poezie 60. let, a proto požaduje jejich zapojení. V základu staví na podobném způsobu objektivizace založené na tvůrčích metodách, kterými posouvá konečný smysl čtení k další manipulaci: „(převzatý) jazykový materiál je v konceptuálním psaní organizován určitou technikou, což je vědomé autorské rozhodnutí podnícené přítomností nového média – internetu.“¹²²

Nabízí se tvorba participativních projektů, kdy se na tvorbě společného obsahu může přizváním podílet široká skupina lidí. Například populární projekt s mezinárodním přesahem *Google Poetics*, který se dočkal i české verze, je založen na náhodně vznikajícím textu díky nápovědě při vyhledávání v prohlížeči google... *Google Poetics* vzniká sběrem zaslaných „nalezených básní“, ke kterému může přispět kdokoli.

Zpochybňování otázky autorství vytváří další zajímavý jev, jenž můžeme pozorovat v souvislosti s všeobsahovostí internetu a s nástupem online funkce sdílení. V přenáší metodou *copy&paste* K. Goldsmith vidí posunutí směrem k umělecké apropriaci, dadaistického *ready-made*, ovšem ve svém silném zaujetí ohledně nutné změny, zapojení není dotaženo výrazným zpracováním. Přitom v českém prostředí

¹¹⁸ DWORKIN, Craig, Kenneth GOLDSMITH, ed. *Against Expression. An Anthology of Conceptual Writing* [online]. Northwestern University Press, 2011 [cit. 30. 3. 2022].

¹¹⁹ Také zakladatelé stránky <https://ubuweb.com>, on-line archivu experimentálního a konceptuálního umění.

¹²⁰ GOLDSMITH, Kenneth. *Why Conceptual Writing? Why Now? xvii*. In: DWORKIN, Craig, Kenneth GOLDSMITH, ed. *Against Expression. An Anthology of Conceptual Writing* [online]. Northwestern University Press, 2011 [cit. 30. 3. 2022].

¹²¹ Tamtéž.

¹²² BUDDEUS, Ondřej. *Konceptuální linie? Poválečná experimentální literatura a možná východiska soudobého „konceptuálního psaní“*. In: BUDDEUS, Ondřej a Markéta MAGIDOVÁ, ed. *Třídít slova: Literatura a konceptuální tendence 1949–2015*. Praha: tranzit.cz, 2015, s. 54.

¹²³ PIORECKÝ, Karel. *Literární experiment v éře jedniček a nul. Konceptuální tendence v soudobé české literatuře*. In: BUDDEUS, Ondřej a Markéta MAGIDOVÁ, ed. *Třídít slova: literatura a konceptuální tendence 1949–2015*. Praha: tranzit.cz, 2015, s. 225.

¹²⁴ MAGIDOVÁ, Markéta. *Konceptuální literatura?: Východiska a možnosti literární progresivity* [online]. A2 (kulturní čtrnáctideník), 2013, 9(21). [cit. 4. 4. 2022].

¹²⁵ Tamtéž.

¹²⁶ Tamtéž.

apropriace není uplatňovatelnou formou čistého konceptuálního umění, spíše se hodí navržené přirovnání k experimentální poezii ve využití nalezené jazykové hravosti metod a konceptuální pozici v lyrickém způsobu přenesení.

Úvaha K. Goldsmitha je pouze celá nadnesená, jak popsal Markéta Magidová ve svém konfrontační článku s podtitulem *Východiska a možnosti literární progresivity*: „Ačkoliv internet a digitální revoluce jistě přinesly řadu změn způsobu práce s textem, v kontextu umění se jedná spíše jen o další vrstvu nabalenou na klíčový a zcela zásadní zdroj této revoluce – avantgardní rozměr koncepce moderního umění, který napříč epochami proměňuje umělecké formy a žánry ve jménu inovace i zpochybnění panující definice umění.“¹²⁴ Karel Piorecký ve své esejí stejně jako Markéta Magidová hodnotí jeho zaujetí jako jednostranné a výmluvně neřešící: K. Goldsmith předkládá převratné teze, ale v jeho navržených myšlenkách není více rozvedené uplatnění, se kterým by do své předkládané literární revoluce táhnul.

Ovšem Goldsmithova úvaha vychází z míněného upozornění na ustrnulost klasických psaných postupů literatury, i když v jistém smyslu uznává zachování podoby knižního média, které je tak zakódované v její povaze „co literaturu dělá literaturou“.¹²⁷ Zajímavé je, že navzdory vyhraněné obrodě experimentální poezie vůči tomu, že výtvarné umění je daleko progresivnější než pokrok literárního média. Vykročení z klasického literárního vnímání k novému postupu vyjádření třeba ve zpracování technologií je vnímán jaksi nesamozřejmě. A i když se s dobou posunula témata, konzervativní duch zejména poezie, co se týká postupů a média, zůstává věrný svému klasickému způsobu „nevyčerpatelného“ psaní: „Inovativní posuny, které se odehrávají v literatuře, spočívají z velké části v oblasti inovace stylistiky, námětů a žánrů. Vyplývá z toho, že literatura je méně vyčerpitelná než výtvarné umění, anebo že se svět literatury bojí učinit radikální gesto? Dalo by se i tvrdit, máme-li diskusi vyostřit, že literatura sice v současné situaci neztrácí literaturu, ovšem za cenu toho, že přestává být inovativní a originální.“¹²⁶

I tak se na poli literatury ve 21. století považují tvůrčí strategie nesoucí konceptuální zásah za nepřírozený, proto čas to konceptuální tendence i na poli psaní bývají přirazovány spíše k výtvarnému uměleckému projevu. Přicházíme do obdobného bodu práce jako na začátku, kdy se řešila hranice intermediálnosti, a jsou na místě znovu otázky po povaze výtvarného umění a literatury tentokrát na základě toho, co přerod předešlého vývoje směrem ke konceptualizaci přinesl vzhledem k současnému stavu umění. A znovu se dostáváme ke stejným odpovědím, které nás dovádí konceptuální tendence na poli psaní zařadit více na stranu výstavní praxe.

—

Konceptualizující tendence na poli české poezie se silněji projevují od roku 2010, ale řekla bych, že je to fluidní proces při snaze o hledání nového výrazu přirozeně zapojit konceptuální projev, který zahrnuje i přiznanou existenci digitálního světa a podněty z jeho přehlčení. Pracuje s posunem literárních postupů a znovuvyužitím slov se změnou významových kontextů.

Není ani nijak novým v tom smyslu, že by mu předcházela revoluce nebo nový experiment, konceptuální psaní tedy může být způsobem transmediálního překračování. Mělo by však zůstat u svého záměru sdělení, komunikace myšlenky a nenechat se unést vlnou trendů, které současné možnosti nabízí a často jsou využívány na efekt. *Konceptuální psaní* může být zaměřováno a v jistém bodě se překrývá s tendencemi postmoderní literatury, která v literární konstrukci textu využívá často montáž a koláž textů, palimpsestové psaní a metatextovost.

Za pokračovatele *nové experimentální poezie* můžeme považovat autory jako je český básník Michal Šanda, básník Norbert Holub, který své verše vkládá do lékařských skriptů, nebo performer a osobnost české *slam poetry* Martin Váša, který je znám pro svůj umělecký výraz *fyzické básnictví*. Podrobněji však představím dva autory, kteří se nejen svou teoretickou činností pohybují mezi médii literatury a výtvarného konceptu. Markéta Magidová a Ondřej Buddeus jsou ostatně také editory publikace *Třídít slova*, která se věnuje zvláště východiskům a tendencím konceptualizace na hraně médií, a oba se podíleli i svým autorským příspěvkem.

Ondřej Buddeus (1984) přichází s intelektuálním přístupem k tvorbě textů, v němž zapojuje konceptuální uvažování, při kterém řeší srovnání úloh mediálního kontextu. V básnické sbírce *55 007 znaků včetně mezer* (2011) pracuje s koncepcí jazyka jako materiálu nutného i pro vznik literárního díla. Dle tiráže tato kniha znamená „text a koncept“, tak sestává z částí, která svou tvorbou autorské výpovědi připomíná literární dílo poezie, a pak z oné části konceptu vytane výčet (abecedně seřazených) všech slov a sady grafických znaků, které pro složení básní autor v druhé části použil. Čtenáři tímto sémantickým gestem připomíná, že báseň není jen výpovědí autorského subjektu, ale sestává z kombinatoriky demonstrování sady znaků, jehož součet se odráží v názvu.¹²⁷ Vedle hotových předtištěných básní si tento editorský postup práce, který za textem stojí, už neuvědomujeme. Přitom se nabízí srovnání s postupem u klasického knihtisku, kdy se text sázel z formy složené z jednotlivých liter a tak každý tiskař měl jejich omezený počet, které mohl pro jednu tiskovou matici využít.

Markéta Magidová (1984) používá prostředek jazyka pro mapování svého rodinného prostředí a především dorozumívání ve svém *Domácím slovníku* (publikaci vydané ke stejné výstavě v TIC v Brně v roce 2013). *Domácí slovník* zachytila autentický dokument specifické vrstvy slovní zásoby – domácích slov s vlastním výkladem dvou generací jedné konkrétní rodiny, tak autorka přináší jedinečný vhled na společenské i emociální vztahy jako osobní výpověď své rodiny. Jinou změnu dorozumívací kódy řeší v knize *Překlad* (2013), kde pomocí variační modelace jednoho textu demonstruje, jak se může vytrácet v zásadě zadané původní sdělení. „Překlad ovšem neodkazuje jen k úzce chápanému přetlumočení z jednoho jazyka do druhého, ale z obecnějšího modelu z jednoho komunikačního modelu do druhého.“¹²⁸ Vícenásobné řecení téhož mění nejenom styl, záměrně i se zasazením chyb do textu, i postoj, i komunikační kanál a tyto změny zajišťují jiný významový kontext.

¹²⁷ PIORECKÝ, Karel. *Literární experiment v éře jedniček a nul. Konceptuální tendence v soudobé české literatuře*. In: BUDDEUS, Ondřej a Markéta MAGIDOVÁ, ed. *Třídít slova: literatura a konceptuální tendence 1949–2015*. Praha: tranzit.cz, 2015, s. 236.

¹²⁸ POSPISZYL, Tomáš. *Od výtvarného umění ke konceptuální literatuře*. In: BUDDEUS, Ondřej a Markéta MAGIDOVÁ, ed. *Třídít slova: Literatura a konceptuální tendence 1949–2015*. Praha: tranzit.cz, 2015, s. 258.

¹²⁹ VANĚK, Tomáš. *Participy, 2008–2015* [online]. Dostupné z: <http://www.particip.tv> [cit. 4. 4. 2022].

¹³⁰ VANĚK, Tomáš. *Participy, 2008–2015* [online]. Dostupné z: <http://particip.tv.blogspot.com> [cit. 4. 4. 2022].

¹³¹ MAGIDOVÁ, Markéta. *Konceptuální literatura?: Východiska a možnosti literární progresivity* [online]. A2 (kulturní čtrnáctideník), 2013, 9(21). [cit. 4. 4. 2022].

¹³² Dle slov Jiřího Skály. In: PETRÁKOVA, Sylvie. *Skálopevní balancovat na hrani* [online]. 2009 [cit. 4. 4. 2022].

¹³³ POSPISZYL, Tomáš. *Od výtvarného umění ke konceptuální literatuře*. In: BUDDEUS, Ondřej a Markéta MAGIDOVÁ, ed. *Třídít slova: Literatura a konceptuální tendence 1949–2015*. Praha: tranzit.cz, 2015, s. 249.

Tomáš Vaněk (1966) tvoří svůj dlouhodobý projekt *Participů* (1998–2015) a prezentuje ho na svých webových stránkách ve formě slovního zadání případně doplněného fotodokumentací. Ve vlastní formulaci termín *particip* používá pro akce koncipované pro určité místo či situaci: „Participy – užívají symbiózních a parazitních norem – vztahů, ve smyslu napojení se na něco co je zaběhnuté, dané, okoukané a stojí tak na okraji denno-denního vnímání – nemají ambice cokoli řešit, pouze se snaží zviditelnit tyto okrajové zóny – nastavením, aplikací na přesná místa, která jsou ohmatávána nespočtem lidských pohledů bez nejmenšího podezření a rozrušení – účastní se na těchto místech svojí existencí.“¹²⁹ Svou tenzí mi vlastně připomínají snahu akční poezie s tou výjimkou, že v participativním umění není divák jen v pozici osloveného čtenáře, je internován do tvůrčího procesu vzniku díla a může se tak podílet na jeho výsledné tvorbě. Všechny participy nemají psanou podobu, spočívají v uskutečnění. Proto zde uvádím akorát *Particip č. 39* (2008), jehož výsledkem je koncepční sbírka vět, která nezapře literární povahu. Vznikl jako výzva, do které každý mohl přispět do kolekce vět: „Sbírám popisy v jedné větě, o kterých by se dalo říci, že je zažíváme – známe téměř všichni.“¹³⁰ Koncept je založen na využití sdílení a společné tvorby obsahu, kterou nabízí internetová platforma. Zajímavé je také, že s tímto participem Tomáš Vaněk i poté dále pracoval (*Particip č. 220*).

PRO NOVOU SITUACI NOVÉ MÉDIUM

Jak už jsem deklarovala v předešlých kapitolách, není vzácné, že výtvarní umělci jsou autory vlastních textů a při reflexi svých přístupů se pohybují i v roli literátů. Avšak „[k]onceptuální práce s literaturou a textem se ani nemůže odehrávat na platformě knihy, může odhalovat struktury jazyka a myšlení v libovolném médiu i prostoru, jak ukazují práce Josepha Kosutha, *Art & Language*, Lawrence Winerera, u nás pak Jiřího Valocha nebo Jána Mančušky.“¹³¹

Současné tendence na poli konceptuálního psaní by mohla provázet otázka, která se obrací z druhého úhlu k předešlé kapitole: Jak literatura může být akceptovaná ve výtvarném umění jako plnohodnotné médium?¹³² A pod touto otázkou představím další (post)konceptuální možnosti tvorby textu ve výtvarném umění na autorských přístupech vybraných umělců: Jiří Skála, Ján Mančuška, Tomáš Svoboda a Michaela Thelenová. „Pro tyto autory ovlivněné postupy konceptuálního umění, má práce s textem, experimenty s narací nebo psaní knih charakter tvůrčího projevu integrálně zapojeného do celku jejich díla.“¹³³ Například u Zbyňka Baladrána (1973) je text v podobě tvorby scénářů, kognitivních map a teoretických textů přirozenou součástí jeho díla. Autoři si hledají vlastní cestu uchopení tématu jazyka, námět slova ve vztahu k obrazu už pro ně není tak zásadní jako pro konceptuální umělce 70. let.

Přesto se nabízí se otázka do jaké míry jsou tyto autoři ovlivněni právě tradicí experimentální a konceptuální poezie u nás? Ale literární koncept v jejich případě nemusí znamenat nutně obrat literárních forem směrem k aplikaci výtvarných metod,

čímž bylo dosaženo překročení média, které vnímáme právě jako ten umělecký experiment. „Spíše se jedná o příklad asynchronního, paralelních rovinách rozvíjeného užítí podobných prvků a postupů, aplikovaných ovšem v rozdílných kontextech. Na rozdíl od umělců působících v šedesátých letech těm dnešním nepřijde zvláštní, že pracují s prostředky literatury.“¹³⁴

„V okamžiku, kdy výtvarné umění došlo na okraj výtvarnosti, začalo se ptát, co je umění a kdo je umělec.“¹³⁵ A v současné době tento zájem roste, tedy se neptá jen po povaze umění, ale na prostředky uměleckého jazyka a potřeby komunikace. V mnoha výrazech umělců začíná být vlastní přímo zájem o jazyk jako o univerzální komunikační systém a navrácí se k jeho základní vlastnosti sdělení a vyprávění. Tematizace jazyka: „Konceptualismus také naplno formuluje po vzoru klíčové proměny ve filosofii – obrát k jazyku jako základnímu rozvrhu naší zkušenosti, chování a jednání, naší existence.“¹³⁶ Postkonceptuální umění se zajímá o souvislosti mezi uměním a jeho jazykem, čímž se přiblížilo sémantickému chápání vizuálního jazyka a obraceli se k jeho fungování. „Ač se nadále vyjadřovali pomocí malby, fotografie, instalací nebo pohyblivého obrazu, jejich hlavním materiálem se stal jazyk.“¹³⁷ Volba textu, která se začala silně mísit do výtvarného umění, je jen volbou média jako dalšího nástroje uměleckého sdělování.

Zajímavým posunem se stává výstavní uchopení, jak experimentální literární postupy překlenout do roviny tvorby prostorové instalace. Použití instalace nebo nových médií mění způsob čtení díla, které se stává i reflexí galerijního prostředí a posouvá vnímání návštěvníků v čase (video) a prostoru (galerie). Možnosti zkoumání jazykové narativity výstavního prostoru využívali především Ján Mančuška, který tematizuje otázku čtení v přirozenosti ne jen jiné formy média, ale především obratem k jinému úhlu vyprávění sledují významotvorné změny, ke kterým dochází.

Se zapojením nových médií vznikají další uchopení umělecké tvorby poezie: *video poezie*, *digitální poezie*, apod. Použití videa, jak třeba využíval Ján Mančuška nebo Tomáš Svoboda, ukazuje jiné polohy performativity čtení, kdy je manipulována formální textová struktura podle autorem určeného schématu. Často dochází i k opačnému transmediálnímu přesunu z prostředí digitálního/internetového zpět do analogového média – v případě Michaely Thelenové do fotografie, v jiných případech se digitálně vygenerovaný text vrací do knižní sbírky, což může působit nepatřičně jako vytržené z kontextu svého prostředí užívání. Naopak tvorba posunu mezi digitálním světem a realitou může tematizovat samotný postup převodu mezi médii a dávat tak jiný význam způsobům komunikace.

Text v díle Jána Mančušky (1972–2011) má úlohu originální umělecké výpovědi, kterou se obrací nejen k tvorbě literárních forem ale především k podstatě jazyka samotného, ten utváří naše myšlení a vnímání. Například v práci *Hrnek* (2003) a *Židle* (2005), které svou podobou připomínají diagram nebo myšlenkovou mapu, se Ján Mančuška ptá po povaze slova, až dochází k jeho absolutnímu rozboru pomocí kterého odhaluje

¹³⁴ POSPISZYL, Tomáš. *Asociativní dějepis umění: poválečné umění napříč generacemi a médii: (koláž, intermedialní a konceptuální umění, performance a film)*. Praha: Tranzit.cz, 2014, s. 182.

¹³⁵ MAGIDOVÁ, Markéta. *Konceptuální literatura?: Východiska a možnosti literární progresivity* [online]. A2 (kulturní čtrnáctideník), 2013, 9(21). [cit. 4. 4. 2022].

¹³⁶ Tamtéž.

¹³⁷ POSPISZYL, Tomáš. *Od výtvarného umění ke konceptuální literatuře*. In: BUDDEUS, Ondřej a Markéta MAGIDOVÁ, ed. *Třdit slova: Literatura a konceptuální tendence 1949–2015*. Praha: tranzit.cz, 2015, s. 252.

¹³⁸ MICHNA, Jaroslav. *ZISKY 2018 GVUO: (Kon)texty Jána Mančušky* [text k výstavě]. Galerie výtvarného umění v Ostravě 23. 1.–30. 4. 2019 [cit. 10. 4. 2022].

¹³⁹ MORGANOVÁ, Pavlína. *Ján Mančuška* [online databáze]. Centrum pro současné umění Praha, o.p.s.: www.artlist.cz, 2005 [cit. 10. 4. 2022].

¹⁴⁰ MANČUŠKA, Ján. *Já*. Praha: Divus 2002. / MANČUŠKA, Ján. *Umělci*. Praha: Divus 2002. / MANČUŠKA, Ján. *Texty*. Praha: Divus 2004.

¹⁴¹ Jiří Skála. *Cena Jindřicha Chalupeckého*. [online databáze]. 2009 [cit. 4. 4. 2022]. Dostupné z: <https://www.sjch.cz/jiri-skala/>.

¹⁴² VÍTKOVÁ, W Lenka. *Snář*, 2008 [online]. *Tři textové práce*. Praha: Galerie Pavilon, 2009 [cit. 10. 4. 2022].

významy, jaké slovo může nabývat svými vztahy (funkcí, podobou, materiálem) a co vše ho v pojmové rovině vlastně definuje.

Ve svém díle tak Mančuška promýšlí roviny textové tvorby i ve formě scénářů a plánů výstavních instalací. Výstavní instalace představují další rovinou rámování světa a ukázaný výsek pohlížení, jimiž umělec sleduje významotvorné změny, ke kterým dochází. Jejich čtení je skutečně pozvánkou k prozkoumání její „vnitřní“ struktury, může zažít nový aktivní a kreativní způsob čtení – vnímání. Například instalace *Prostor za stěnou* (2004) se odehrává ve dvou rovinách, stěna představuje popis prostoru za stěnou, písmo je však prořezané a pomocí průsvitu se promítá do prostoru za stěnou, který obsahuje věci podle svého popisu. Instalaci vnímáme tedy dvojace.

Ján Mančuška se dostal k tématu jazyka s tím spojeným tématem samotné komunikace, odtud pak k úvahám o vnímání prostoru a času... Dílo s názvem *Žena středního věku* (2009) je založené na proměnlivém textovém vyprávění jednoho jednoduchého příběh. Avšak autor své vyprávění nerozvíjí lineárně, ale díky videu staví na výměně snímků, takže na různých místech zároveň jsou postupně rozkrývána slova z celého textového pole. K mozaice příběhu přibývají principem doplňování slov další podrobnosti a souvislosti, které v důsledku proměňují samotný příběh. Divák se sice postupně dozví celý obsah, avšak v průběhu zobrazování fragmentů má nutkání si domýšlet nedorozetý celek.¹³⁸ Na tomto jednoduchém principu takových dá se říci *slovních konstelací* vlastně Ján Mančuška také ukazuje, jakou úlohu hraje text jako vytvářený *kon-text*.

„Textová součást díla nabírá v díle Jána Mančušky v posledních letech stále větší důležitost. V textech popisuje jednoduché příběhy nebo vlastní prožívání a pozorování svého okolí. Text přestává být ‚kukátkem‘, ale stává se podstatou díla – vyprávěním, rozehrávajícím nejrůznější možnosti.“¹³⁹ Například ve třech knižních svazcích *Já*, *Umělci*, *Texty*¹⁴⁰ se Ján Mančuška snaží se ustanovit svou pozici jako umělce a svou výchozí inspiraci, čímž si dokládá budování teoretického kontextu vlastní práce.

V svém díle Jiří Skála (1976) užívá formu textovosti směrem k experimentálním formám literatury, kombinuje videa a literární postupy. Přes jazykovou tematizaci hraje rovněž hlavní úlohu především jeho sdělovací funkce. Protože často sleduje především komunikační aspekt uměleckého *jazyka* navzdory médiu, ve výtvarných projektech ho zajímá především pohyb na hraně textovosti a výtvarna z úhlu vnímání diváka. V rámci laureátské výstavy *Ceny J. Chalupeckého* v roce 2009 vystavil závěsnou instalaci seskládanou ze čtyř textů, dvou videí dle vlastního scénáře a dvou dokumentárních audio povídek, které jsou založeny taktéž na narativním charakteru. Podle vyjádření poroty CJCH: „Jiří Skála se ve svém díle důsledně zabývá osobními a sociálními koncepty. Své průzkumy na různá témata zpracovává většinou formou videí či v literární podobě. Často vystavuje jen texty, které dokumentují hypotetický proces, který se musí znovu vytvořit jen dalším myšlenkovým úsilím diváka. Pro jeho konceptuální tvorbu téměř nehraje roli její vizuální aspekt. Estetika Skálových prací je zcela podřízena jeho záměru.“¹⁴¹

Lenka Vítková (1975) ve video-díle *Snář* (2008)¹⁴² pracuje s dvěma rovinami slovních frází, avšak slovo hlasitě čtené a promítané není stejné. Slovní vyjádření zastupují situace, které si můžeme vykládat dvojím způsobem, každý těmto slovům přiřazuje jiné významy, které vyznívají jinak, než jak bylo myšleno; např. napsané je *možná*, ozývá se *nikdy*. Podstatou díla se stává demonstrace nedorozumění.

Tomáš Svoboda (1974) řeší různé komunikační kanály jazyka a jejich chápání, zabývá se opět jazykovým myšlením, které je pro každého jiné, proto „slovo vnímá jako abstraktum a jazyk jako nedokonalý prostředek komunikace, jelikož konkrétní představa o daném slově není u recipientů nikdy shodná“¹⁴³. Význam konkrétní představy redukované na slovní záznam zkoumá ve více svých dílech s podobným tématem: *Minimal House* (2007), *Na návštěvě*, *Garden House* (2006), *Černého 428* (2005), kde vystavuje pouze předložený textový soupis věcí z exteriéru a interiéru domu. Užitím slova se vytrácí jejich konkrétní podoba, umístění a význam, protože představa každého se liší. Obraz konkrétního místa převodem do slovního seznamu ztrácí také osobní význam, kterým bývají věci z bydlení zatíženy.

Výstava *25 slov za vteřinu* (Praha, 2011)¹⁴⁴ je výstižně pojmenovaná pro druhou linii jeho tvorby, kde se zabývá nejen převodem slovního významu, ale i převodem jazyka do intermedialního způsobu vyprávění. Zájem o denotace divák sleduje i v médiu videa, jen slova jsou převedena do filmové řeči promítání. Video *Síla kontextu* (2010) je založeno na jednoduché slovní naraci, kdy se ve videu na bílém pozadí postupně objevují slova: *DOMY – NÁDRAŽÍ – KOLEJE – VLAK – VAGÓN – OSOBY – ŽENA – DÍTĚ – VOJÁK – PES*. Děj dotváří divák svou interpretací – představou, protože poslední snímek vždy vsazuje vazby slov do nového kontextu, který divákovi pomáhá ve „čtení“ neviděného záběru v pouze napsaném. Slovní asociace mění svůj smysl v závislosti na měnících se kontextech – specifikace doby a místa (např. *Auschwitz-Birkenau 1943*, *Nová Ves 1968*, *Berlín 2010*, *Londýn – King Cross*, *nástupiště 9/3*), kde se situace může odehrávat, což pak mění příběh a jeho význam. Divák si automatickým spojením slov a situace a na základě svých znalostních zkušeností vybuduje příběh sám.

Výtvarná umělkyně Michaela Thelenová (1969), známá hlavně jako fotografka, se zamýšlí nad přenesením skutečných obrazů do virtuálního světa, nad jejich reprezentací a významem interpretovaným v počítačovém prostředí zástupných reprodukcí a zjednodušeného sdílení. I když její tvorba má spíše rozměr fotografický, vidím v jejím díle právě onu změnu jazykového kanálu a intertextovost v transmediálním postupu při tvorbě děl. V díle *Legenda* (2001) se věnovala přepisu *Legendy o svaté Kateřině* do formy SMS zprávy, což je příhodné i pro dřívější snahu o šíření legend mezi širší vrstvu negramotných. Propojení estetiky počítačového jazyka s jazykem klasickým pro knižní médium řeší ve své práci *Message* (2004/2005): „Všichni uživatelé internetu přivykli na přítomnost dialogových oken, která ohlašují problémy či chyby, upozorňují na komplikace nebo varují před nebezpečím. Pokusila jsem se tento stereotyp narušit jemným, poetickým zásahem, když jsem do těchto dialogových

¹⁴³ FRÝBOVÁ, Josefína. *Jiří Skála* [online databáze]. Centrum pro současné umění Praha, o.p.s.: www.artlist.cz, 2021. Dostupné z: <https://www.artlist.cz/tomas-svoboda-176/> [cit. 5. 4. 2022].

¹⁴⁴ JIŘIČKA, Eva. [video z výstavy] *Tomáš Svoboda: 25 slov za vteřinu*, GHMP – Staroměstská radnice, 2011. Praha: Artyčok.TV, 2011. [cit. 5. 4. 2022].

¹⁴⁵ THELENOVÁ, Michaela. *Message* [online]. 2004/2005 [cit. 1. 4. 2022]. Dostupné z: <http://www.thelenova.cz>.

¹⁴⁶ THELENOVÁ, Michaela. *Krajiny* [online]. 2008 [cit. 1. 4. 2022]. Dostupné z: <http://www.thelenova.cz/misa/new05.htm>.

oken vsadila úryvky ze středověké milostné poezie. Vzniklo tak neočekávané spojení chladné, přesné technologie s něžným, lyrickým textem.“¹⁴⁵ Jiným autorka postupuje, když aplikuje vybrané fragmenty ovládacích pokynů z oken Windows do podoby básně (lineárním uspořádáním připomíná verše), tak mění svou technickou poetiku – výsledkem je soubor fotografií, který dostává poetický kontext i svým názvem *Poezie* (2003/2004).

Cyklem *Krajiny* (2005) převedla vizuální podoby krajin zachycených fotografií do virtuálního zobrazení oken a listů. Využívá počítačové obrazovky s typickou vlastností rozdělení do oken, kde hlavním motivem fotografie je skutečně krajina, ale v jejím výřezu je kýžený romantický výjev (duha, zapadající slunce) nahrazen zobrazením ikony oken, které pojmenovávací funkcí narušují vizuální vjem. (Vlastně podobným způsobem jakým nahrazoval označované přímo slovy Jiří Valoch). Šlo jí především o zachycení postupu digitalizace a zpětného navrácení k analogové podobě výsledného díla – tisku fotografií obrazovky: „Zajímá mne krkolomná a v podstatě nesmyslná hra s různými technologiemi a jejich rovněž nesmyslná aplikace, kdy se ztrácí jejich praktické využití a jsou upotřebeny ke zcela k jiným účelům, než byly původně vytvořeny. Vzniká tak úsměvné zmatení něčeho zcela technicky dokonalého a přesného. Notoricky známé internetové „okno“, které je za normální situace zdrojem nějaké informace, povyšuji na nepostradatelnou součást webové stránky – nyní už krajiny. A tak se neotevírá ‚okno‘, ale ‚měsíc‘, ‚mrak‘ nebo ‚jezero‘.“¹⁴⁶

Praktická
/didaktická
část

Koncept poetiky

Sada pracovních listů

Popis didaktických materiálů

Praktická část diplomové práce spočívá v didaktickém uchopení představených autorských přístupů v sadě pracovních listů, které jsou zamýšleny k volnému použití. Hlavní tezí je ukázat různorodé strategie výtvarných umělců s přesahem do literatury nebo naopak básníků s přesahem do výtvarného umění, a tímto provázáním obohatit vzdělávání obou disciplín.

Pojem *vizuální / experimentální / konkrétní / konceptuální poezie* zahrnuje tvůrčí experimentování s obrazem, textem a jazykem. Intermediální téma propojování poezie a výtvarného umění nabízí výchozí inspirační návod, ale nechává prostor k dalšímu objevování, rozvíjení a hraní napříč médii. Kombinace různých médií je pak vlastní především současnému umění: umění konceptu, instalace, akce apod. Analogicky s vývojem konceptuálního umění lze spatřit tuto tendenci i ve vývoji experimentální poezie, proto i projekt vlastně sleduje vývoj: *Od vizuální poezie přes experiment ke konceptu a akci*. Tuto tendenci prochází postupně od výchozích metod hry objevených avantgardou, přes srovnání sémantické i asémantické linie konkrétní poezie, výtvarný experiment se slovem až po vývoj ke konceptuálnímu přístupu a zahrnuje i akční umění a tendence zapojení recipienta do díla. Tím vlastně přivádí – učí adresáta postupnou cestou, jak ke konceptuálnímu umění dojít a porozumět mu.

Tento vývoj lze sledovat i na tvůrčích principech vybraných československých umělců hlavně 60. a 70. let: Jiřího Koláře, Ladislava Nebeského, Ladislava Nováka, Jiřího Valocha, J. H. Kocmana, Karla Adamuse, Vladimíra Burdy a tvůrčí dvojice Josefa Hiršala a Bohumily Grögerové. Ale předkládá i řešení současné umělecké scény na poli textové konceptuální praxe, kde představuje zejména intermediální polohu tvorby Jána Mančušky, Jiřího Skály a Tomáše Svobody.

Vizuál sady didaktických listů

Protože téma obsahuje více textových prací než obrázků, rozhodla jsem se této stránce využít, a proto jsem pracovala přímo se skeny originálních textových ukázek. V tomto případě bych si vypůjčila pojmenování „textostrace“ od Tomáše Vaňka, který tímto výrazem nazval své doprovodné ilustrace v podobě textových fragmentů, které použil v knize *Dočasná autonomní zóna* (Tranzit, 2002) od Hakima Beye. Právě formát skenů vizuálně simuluje koncepci obrazové ilustrace, a tak zůstává graficky odlišen od textu doprovodného, který má funkci popisek, dovysvětlení pojmů a zadání úloh. Myslím, že tímto způsobem se mi povedlo i přes textovou

zatíženost vyvážit rozvržení všech druhů textu a vytvořit jednotný vizuální styl celé sady listů, a to i přes jejich rozdílné zaměření a tedy pestrý soubor děl prezentovaný dohromady. V tomto kolážovitém stylu se ztratí i to, že oskenované ukázky rozdílných zdrojů mají jinou typografickou úpravu.

Způsob koláže se promítá i do rozvržení provází i vizuál druhé strany pracovních listů, a to volný prostor pro dotváření, který jsem zaplnila oskenovanými druhy papíru, sešitů, různých ústřížků a lístečků připnutých kancelářskou sponkou. Sama mám občas problém čisté provedení sešitů a doprovodných listů třeba z výstav, i když jsou určeny k dotváření, narušit svým zásahem. Kolážovitý styl předtištěných fragmentů textů a jiných děl za použití různých struktur papíru rozbíjí bělost stránky a působí víc jako nástěnka, jako prostor vytvořený pro vaše poznámky.

Uspořádání sady didaktických listů

Sada 10 listů se nedrží přesného chronologického řazení, protože většina tendencí se překrývá a s nimi i přístupy umělců, kteří v průběhu konceptualizace v umění hledali nové formy. Jedenáctý/nultý – úvodní list nabízí časovou osu k vlastnímu doplnění a zřehlednění uvedených pojmů.

Doprovodný text popisuje vybrané umělecké principy uchopení a pozadí jejich vzniku. Na příkladech představených autorských přístupů jsou zkoumané koncepční metody práce s textem ve výtvarném umění: *vizuální poezie a konkrétní poezie, experimentální poezie, předmětná a evidentní poezie, konceptuální poezie, koncept slova* ve výtvarné umění, *fónická poezie* a výtvarné partitury, akční poezie a v poslední řadě další (post)konceptuální možnosti tematizace jazyka v tvorbě současných umělců. A jejich přesahy právě směrem k dalším disciplínám tvorby výtvarného umění: *akční poezie* > akční umění, *předmětná poezie* > asambláže a koláže, *konceptuální poezie* > konceptuální umění, *fónická poezie* a *výtvarné partitury* > zvuková tvorba a *sound art*, atd.

Protože díla mnoha autorů se prolínají a metodami doplňují, lze vysledovat návaznost, jiná řešení stejného tématu nebo dokonce někteří umělci (jako Jiří Valoch a Jiří Kolář) svou tvorbou zasahují do více oblastí. Z toho jsem usoudila, že většina užívaných experimentálních a konceptuálních strategií se spolu tematizují podle formy uchopení slova. Proto jsem se práci rozhodla rozdělit do 10 tematických celků na základě principů, jakým způsobem umělci pracují a jak ke slovu přistupují, a podle formy uchopení vzhledem k dalším výtvarným disciplínám.

SLOVO-OBRAZ
/ objeveno avantgardou

SLOVO JAKO ZNAK
/ konkrétní, vizuální poezie

SLOVO A EXPERIMENT
/ konkrétní, experimentální poezie

... BEZE SLOV
/ evidentní a předmětná poezie

SLOVO A ZVUK / fónická poezie
a výtvarné partitury

SLOVO A KONCEPT a SLOVA
JIŘÍHO VALOCHA / konceptuální
poezie a umění

KOMUNIKACE JAKO FORMA UMĚNÍ
/ mail art, stamp art

BÁSEŇ JAKO AKCE
/ akční, destatická poezie

KonTEXT / Další možnosti
(post)konceptuálního psaní
v umění po roce 2000

Z těchto důvodů didaktický materiál není řešen formou svázaného sešitu, ale tak aby se s ním dalo pracovat volněji, každé téma vychází na vlastní list. Koncepce každého pracovního listu sleduje rozdílný záměr tvůrců vybraného tématu:

- je založena na svobodě tvorby a jazykové hře, zároveň pracuje s náhodou asociací emotivně
- vznikla se záměrem překročení hranic média, buď jako výstup z literární formy nebo jako inovativní zapojení jazykového znaku ve vizuálním umění
- experimentování s tvárností jazyka jako materiálu, zaujetí racionální přístupu k tvorbě poezie
- snaha oprostit se od svázanosti verbálního jazyka, znakovost se skrývá v každé věci ne je ve slově
- stejně jako konkrétní poezie hledala možnosti nové vyjádření jazyka, partitury jsou koncepčním uchopením možné hudby a fónická poezie uchopením zvuku zápisem pomocí hlásek
- zaměřuje se na pojmový význam slova a jeho přenesení skutečnosti, konceptuální umění si vypůjčuje slovo kvůli jeho nehmotné podobě a nosnosti sdělení a významu
- vychází z prostředku komunikace mezi umělci a ze snahy mezinárodního sdílení
- vychází ze snahy přiblížit se životu, probudit aktivitu čtenáře, proto není jen psanou poezií, předává sdělení a stává se výzvou k činu
- už zařazení textu a literatury do díla není jen překračováním hranice média, ale dalším vyjadřovacím jazykem umění

Záměr pedagogicko-didaktické práce

Didaktická část v návaznosti na aplikaci tedy řeší způsob, jak využít strategie konceptuálního umění v jeho opakování k samostatnému pochopení konceptu a přístupnost těchto přístupů pro studenty/žáky. Vedením k porozumění konceptu se otevírá diskuze o formách současného umění, protože i když v umělecké praxi jsou konceptuální tendence dávno zavedené, v oblasti uměleckého vzdělávání zamrzlo u výtvarných experimentů.

Výsledným výstupem práce je zpracovaný didaktický materiál, může sloužit jako vstup do tématu, protože předává i znalosti a ukázky děl k interpretaci a s návrhy možných dotvářecích aktivit. „Autor při tvorbě textu rozvíjí nejen dovednosti a schopnosti, nýbrž i své poznání, utváří tedy i svůj postoj ke skutečnosti.“¹⁴⁷ Učitel předkládá cestou nápodoby určité pravidla autorské tvorby,¹⁴⁸ které pomáhají utvářet žákovu představu, protože téma se pohybuje v koncepčně abstraktních pojmech, těžkých k samostatnému pochopení. Že listy využívají návodných textů neznamena, že nerozvíjí kreativitu recipienta, naopak mu možná ukazují nové cesty tvořivosti. V listech jsou pak navrženy inspirativní podněty pro další samostatnou výtvarnou práci, a tak ve výtvarné výchově se může učitel/lektor navázat větší tvůrčí aktivitou rozvíjenou na základě žákových znalostí, které už z pracovního listu má.

Listy jsou řešené, aby fungovaly samy o sobě prakticky i teoreticky, proto je doprovází průvodní text, vysvětlení pojmů, samostatné zadání úkolů... Každé téma je samo uchopitelné, může tak posloužit jako aktivizační úvod do zvoleného tématu a učitel/lektor je může podle své potřeby tak využít (např. list BÁSEŇ JAKO AKCE může tak uvést hodinu věnované akční tvorbě). Na úvodním listu formulují navržené způsoby, jak k nim sám žák/čtenář/pedagog/lektor může přistoupit:

- a. Průvodce tématem na hranici slovesného a výtvarného umění
- b. „Aktivní knížka“ s listy k vašemu dotvoření
- c. Čítanka obrazových básní – vedoucí k interpretaci intermediální tvorby
- d. „Návod k upotřebení“ nejen pro učitele a lektory, jak téma slova ve výtvarném umění uchopit

Sada listů je zaměřená především pro žáky středních škol, ale některé listy by mohly být zajímavé i pro žáky 9. třídy, kteří ostatně mají ve školních osnovách představení avantgardních směrů, ale bylo by možné zařadit do výuky i další listy SLOVO A ZVUK, SLOVO V OBRAZE nebo SLOVO A KONCEPT a KONCEPT KOMUNIKACE s vedením učitele. Proto je výhodou, jak jsem už naznačila, že každý list funguje sám o sobě a řeší samostatné téma.

Sada listů se nemusí používat v přesném pořadí, mnohdy se doplňují a tematicky překrývají, jak už bylo řečeno. Ale je dobré se držet trochu přibližné vývojové linie, protože strategie používané v představených druzích poezie postupně samy vedou k náročnějšímu přemýšlení nad jejich uchopením (*od vizuální poezie přes experiment ke konceptu*). Poslední list s příznačným titulem konTEXT, na němž jsou představena díla součas-

¹⁴⁷ FIŠER, Zbyněk. *Tvůrčí psaní: malá učebnice technik tvůrčího psaní*. Brno: Paido, 2001, s. 18. Edice pedagogické literatury.

¹⁴⁸ Tamtéž.

ných umělců s (post)konceptuálním přístupem, lze použít až na základě poznatků z předchozích listů. Svou koncepcí poukazuje, jak důležité je znát *kontext*, nejen ve smyslu znalost souvislosti vzniku uměleckého díla, ale myslí se tím i *kon-text*, který poskytuje slovu text. Slovo v textu nabývá nových významů, na což odkazují i vybraná díla Jána Mančušky a Tomáše Svobody.

Jak pedagogicky vést k pochopení od výtvarného experimentu ke konceptualizaci?

Oba přístupy, v teoretické i praktické části, demonstrují intermedialitu a různorodost jazyků umění, odlišnost tvorby i režimů interpretace. Návrhy aktivit mají za cíl vést k porozumění, ale také vyzývat k vlastnímu tvůrčímu činu. Například k najetí vlastního autorského přístupu v tvorbě umění. Proto si tento způsob práce neklade zvlášť za cíl vytvoření krásného výkresu nebo nové básně a nevyžaduje zvláštní technický umělecký výkon, ale spíše aktivní přemýšlení. Projekt je orientovaný na proces porozumění, od kterého odvíjí samotný tvůrčí postup, který můžeme „přenést“ a vyzkoušet si. Cílem je tedy pochopení a interpretace zprostředkované tvůrčí aktivitou. Podstatný je tedy kontext vyjádřený konceptem, tak můžeme procesem vést k pochopení, tedy k vlastní interpretaci, protože některým druhům umění nelze porozumět pouze smyslovou zkušeností.

Tím, že práce sleduje méně známou oblast umění, nazvala bych ji až hraniční, a to umělecké konceptuální tendence, didaktická aplikace může být problematická z hlediska přílišné „alternativnosti“ metod. K tématu se nabízí otázky: Jak by mohly konceptuální metody, ke kterým se člověk dopracuje časem až po nějaké umělecké činnosti, najednou být představeny studentům jako výchozí? Může být koncept prvotním impulzem k tvorbě?

A v neposlední řadě hraje role otázka původnosti a odvozenosti díla, protože v listech se pracuje s návazností na autorské metody a díla. Třeba akční, návodná poezie se dokonce se stává výzvou k realizaci. I když tzv. umělá poezie (už záměrem zkusit vytvořit objektivní metody tvorby poezie) přímo nabádá k navázání a k automatickému dotváření procesem čtení. Experimentální poezie už svou povahou vyžaduje aktivitu čtenáře, proto i ukázky jsou vybírané v duchu idey B. Grögerové s J. Hiršala, kteří přednesli, že jim záleží více na otevření možností nových cest než na vytvoření uměleckého díla.¹⁴⁹

Stejně jako konceptuální umění i tady se počítá s přemýšlením nad dílem, kdy je čtenář zapojen už tím, že ideu dokončí ve své mysli – pokud se procesu nezúčastní nevznikne nic. Konceptuální umění se posouvá od odhalení autorství ke splnutí autorského subjektu. „Demokratizací“ připouští manipulaci s původností, odvozenost díla.

Pracuje-li umělec konceptuálním způsobem, pak všechny svoje záměry a rozhodnutí stanoví předem – realizace je pak až mechanickou záležitostí. Konceptuální psaní je také postaveno na zmíněné metodice tvorby originálním uchopením – nápadem, kdy si autor volí vlastní ozvláštňující pravidlo, a pak pracuje v určených „kreativních omezeních“, v kterém se však skrývá obrovský tvůrčí potenciál. Jazyková hra předpokládá přistoupení na autorem zadané pravidlo, a tak může působit jednoduše a hravě.

Vidím to ale tak, že koncept nejde pouze zkoušet, proto je důležité jeho uchopení v rámci celého kontextu tvorby. Ke konceptu se i sám umělec musí dopracovat. A to je důležité žákům/studentům také předložit a tvůrčími aktivitami vlastně navést ke konceptuálnímu uvažování o dílech, o postupech, k vlastní interpretaci... Sama si uvědomuji, že i když je konceptuální tvorba skoro nenáročná na materiál, o to víc je složité její zpracování. Žákům to může připadat jako hra, ale je důležité je nasměrovat. Jako zásadní беру promyslet formu, jakým způsobem bude práce zadána, tvorbou zviditelnit myšlenkový postup a poukázat v čem tkví smysl?

Uvědomuji si problematiku pochopení konceptuálního umění a jeho náročnější uchopení vzhledem k zohlednění potenci-onální cílové skupiny. U mladších žáků 2. stupně je možné práci zjednodušit a brát pouze formou hry, i když dojde k zanedbání koncepčního myšlení. Starší žáci na středních školách, kterým jsou listy primárně určeny, by měli být seznámeni s celkovým směřováním, proto je hlavním cílem uvádět téma v širší celého kulturně-historického a uměleckého kontextu, který je důležitý i pro kontext proveditelnosti díla. (Ostatně v listech se přímo s pojmem kon-textu pracuje.) Žáci si můžou pokládat otázky o smyslu moderního umění, jakým způsobem experimentální poezie reagovala na devaluaci jazyka a proč k výtvarnému experimentu vlastně došlo, a jaká revoluce má přijít teď... Proto by aktivity měly být představeny smysluplně, celistvě se závěrečným vyústěním v interpretaci, vlastní odůvodnění s diskuzí. Můžeme tak dojít k závěru, že jazyk se promítá v našem myšlení v pojmech a metaforách.

Vzdělávací přesahy

Didaktický materiál pracuje s produkčními metodami interpretace (literární výchova), s jazykovou stránkou (český jazyk), využívá metody tvůrčího psaní (slohová výchova), rozvíjí vlastní kreativitu a představuje téma inovativních forem výtvarného umění (výtvarná výchova). Koncepční uvažování se skrývá v jádru lidského utváření představ, takže rozvíjí kritické a abstraktní myšlení. Počítá tedy s provázaností nejen již zmíněných oborů, ve kterých se dá primárně uplatnit při výuce, ale z hlediska různých médií (fónická poezie a grafické partitury mají přesah do hudby).

V mezipředmětových vztazích pokrývá předměty: vizuální umění, český jazyk a literatura, dějiny umění, hudební výchova. Téma řeší zvláštní rozvoj těchto kompetencí:

- Kritické myšlení - rozvoj schopnosti myšlení ve znakových systémech jazyka, kriticky nahlížet na text nejen z hlediska obsahu, ale i konstrukce.
- Vizuální gramotnost – rozvoj citlivosti pro vnímání slova a ve všech jeho významových rovinách jako samostatného výtvarného prvku
- Interpretační dovednosti - Rozvoj schopnosti interpretace textu a výtvarných děl, v návaznosti na vnímání kulturního kontextu
- Mediální gramotnost – rozvoj schopnosti ověřovat komunikační účinky vizuálního a jazykového vyjádření.

150 BENSE, Max. *Text a kontext*. In: HIRŠAL, Josef, GRÖGEROVÁ, Bohumila, ed. *Slovo, písmo, akce, hlas*. Praha: Československý spisovatel, 1967, s. 29.

Podněty listů do předmětu český jazyk a literatura

Jazyk jako nástroj dorozumívání se učíme od malička a postupně ho poznáváme v jeho různých podobách. Zapamato-váváme si pojmenování věcí – spojovat si slova s určitým významem a představou o ní na základě našich zkušeností. Ve škole nás dále učí, že každé slovo má i svůj gramatický význam, který vyjadřuje jeho jazykovou podobu, a že můžeme tvořit nové slovo od stejného slovotvorného základu pomocí přípon a předpon, a tak dostává nový slovotvorný význam. Na slovotvorném principu jsou vystavěny mnohé básně ze sbírky *JOB-BOJ* (Hiršal a Grögerová) a i práce Vladimíra Burdy, Ladislava Nebeského si se slovy pohrávají tak, že do hry vstupují i významotvorné faktory. Básnická manipulace s jazykem v mnohém připomíná nonsensovou poetiku a hry známé ze základní školy, jako kdyby experimentální básníci zkoušeli, co vše můžou ze škály písmen přeskupením, záměnou, variováním, slovotvorbou, kombinatorikou apod. sestavit.

Nejen na těchto příkladech si můžeme nevšimnout, že celý rámec experimentální a později konceptuální poezie není jen o literatuře, naopak je prosycena odkazy na jazykovou tvorbu a myšlením o jazyce. Experimentální poezie se přímo zabývá strukturou (českého) jazyka, tím, že řeší jazyk jako tvárný materiál. Je vlastně zajímavé jak různé přístupy experimentální poezie reflektují základní vztahy jazykových prvků – využívají jednu stránku jazyka jako konkrétní prvek, který se tak stává určující pro metodu tvorby dané oblasti „výtvarné pojetí poezie“.

Listy doplňují návrhy aktivit v interakci na předložené ukázce, kde v hlavní roli hraje SLOVO a jeho poetika / koncept uchopení (s tím souvisí i uchopení „poezie“). Pochopení metod experimentální a konceptuální poezie provází porozumění vlastní podstatě slova v podobě jazykové, grafické a významové. SLOVO totiž funguje v několika významových rovinách:

- jako významový znak – zastupuje a pojmenovává určitou skutečnost, věc, zvířata, lidi;
- jako grafický znak – jak vypadá jeho psaná podoba, s tím souvisí i typografické řešení např. strojopisem nebo psané rukou;
- jako jazykový znak nese určitou gramatickou informaci (tvar ve skloňování/časování, slovní druh, vyjádření množství v čísle), zápisem v určité gramatické formě mění také svůj význam v kontextu věty, i když nemění svůj význam pojmový.

Všechny představené významy (vizuální, sémantický a gramatický) se v tvorbě experimentální poezie ukazují jako ná-mět – ke každému přistupuje s jiným záměrem. Tyto podoby, které slovo může nabývat, představuji na úvodním/nultém listu. K tomu ještě přikládám ná-povědu srovnání pojmů jazyka a řeči (PAROLE/LANGUE), což je důležité vymezit pro tvorbu fónické poezie, která pracuje se záznamem hlásek (foném), a vizuální poezie, která naopak využívá grafického ztvárnění znaku/písma (grafém), obě ale bez vědomí smyslu slov.

„V jazyce se dá dělat ledacos, mělo by se však dělat něco s jazykem.“¹⁵⁰ Tematizace vlastní tvorby jazykového systému a gramatiky, nám pomáhá hlouběji se zamyslet nad významem

jazyka a pochopit podmínky vzniku jazyka pro komunikaci. Zároveň listy jsou koncipované tak, že provádí tvorbou podle uchopení samotného slova: OBRAZ > ZNAK, písmeno > SLOVO > KONCEPT > AKCE > konTEXT. Použitá tvůrčí cvičení tak poukazují zvláště na to, že jazyk se organizuje jako struktura.

Touto posloupností vedou k pochopení struktury jazykového systému, že každé slovo můžeme chápat jako izolované ze struktury obsahu, ale i jako součást sdělení – v systému sémantických vazeb, které mu dává text, báseň, vizuální kompozice uspořádání (konstelace), což vytváří jiná sdělení a významy.

Uvedu malý příklad: když si vezmeme originál Apollinairova kaligramu napsaný rukou ve francouzštině, je pro nás zdánlivě srozumitelný jen po vizuální stránce, až znalost jazyka nám pomáhá porozumět celému obsahu díla – konceptu díla. Vizuální poezie a konceptuální poezie tak směřuje od asémantické roviny k sémantické, kdy se tvorba dotýká už rozboru lexikálního významu. Některé úlohy se můžou zdát takovými *cvičeními ze sémantiky*¹⁵¹, protože rozlišují významy *jazykově-pojmové* a *pojmové* ve smyslu zastupující představovanou skutečnost. A právě vztah *označující – označený*, který slovní vyjádření vytváří, se promítá do konceptuálního uvažování v umění. Konceptuální poetika se naopak hraje s paradoxy a kontextem vyznění slovních významů způsobenými jejich přenesením.

„Sémiotika poskytuje učitelům výtvarné výchovy nejen metodu, jak zapojit děti do sociálního, interaktivního potenciálu umění, ale poskytuje i cesty k prozkoumávání vztahů mezi slovem, obrazem, zvukem a dalšími mody vnímání, tak jak jsou využívány v multimédiích či instalacích. (...) To, že děti porozumí, jak systém znaků funguje, jim umožní nejen uvažovat o obsazích či technice vlastního výtvarného díla, ale hlavně o celém jejich jednání a životní praxi; mohou považovat dívání se a vytváření za metody vynořování významu, a to významu jako nástroje komunikace.“¹⁵²

Z hlediska literatury představují pracovní listy především tvořivě interpretační přístup. Myslím, že jsou zajímavým vhlédem do zákonitostí tvorby poezie z jiné strany, nahlížené z výtvarného hlediska. Přesto z listů vyplývá, že každá báseň (text) má svůj řád – zachovává skladbu veršů a strof, drží se rytmu nebo jiného pravidla uspořádání. Mnohá cvičení ukazují, v čem spočívá metafora, že není pouhým obrazným tropem, ale základem uměleckého přenesení a v této širší souvislosti, kterou listy (např. SLOVA JIŘÍHO VALOCHA) nabízí lze její fungování pochopit ne jen abstraktně. Proto je toto téma ideálním „oslím můstkem“ pro seznámení s poezií, i když není poezií standardní.

Zařazení akční poezie a poezie návodné má i jiný rozměr než pouze přesah do výtvarné akce. A to, že nabízí srovnání „literárních a neliterárních textů“ – tzv. textu podle funkčního stylu neuměleckých (návody, recepty, seznamy, dotazníky, holý zápis akce nebo nápadu) do oblasti kontextu textu uměleckého, tedy poezie. Žáci si mohou srovnat podobu a jejich přenesení, v čem se pak liší od neuměleckých textů.

Závěrem, Vztahem slovním a vizuálním na hranici literární a výtvarné, uchopením experimentu a promyšleného konceptu je vlastně celková koncepce listů takovým ohledáváním sémantického a vizuálního potenciálu jazyka ze všech jeho stran.

¹⁵¹ Pojmenování je odkazem na jedno z děl Jiřího Valocha, *Cvičení ze sémantiky*, 1987.

¹⁵² ADDISON, Nicholas. *Art and Design Group. Institute of Education University of London*, 1999.

¹⁵³ HIRŠAL, Josef. *Hiršalův skicák: básně & domalovánky pro děti*. 1. vyd. Praha: Meander, 2009. Modrý slon. ISBN 978-80-86283-75-3.

¹⁵⁴ KUJELOVÁ, Denisa, ed. *ČS KONCEPT 70. LET*. 2. rozšířené vydání. Brno: Fait Gallery, 2021. ISBN 978-80-270-8957-4.

Jiné zprostředkování zprostředkovaného

Další podoby didaktického zpracování tématu v knihách, listech

Vybrala jsem pár již vydaných počinů (ne vždy to jsou to přímo knihy), které se buď zabývají didaktickým uchopením a zprostředkováním tématu skrz využití metody (tvůrčí psaní dle Zbyňka Fišera) nebo jsou přímo určeny čtenáři jako interaktivní rozkládací list či „aktivní“ knížka, které čtenáře nejen zasvěceně provází, inspirují, ale vyzývají ke spoluúčasti na procesu díla (*Hiršalův skicák*, knihy Keri Smith, *Noha k noze*) a využívají ještě podobné přístupy blízké mému tématu.

*Hiršalův skicák*¹⁵³ představuje vybrané *básně a domalovánky pro děti*. Básně, říkadla, popěvky, hravé jazykové hříčky jsou vybrané z tvorby Josefa Hiršala. Ilustrativního ztvárnění se ujal Petr Nikl a básně doprovodil torzy obrazů. Ilustrace vytváří spíše pozadí nejen pro báseň, ale hlavně pak pro vlastní působení čtenáře, protože jsou dělány tak, aby sloužily k vlastnímu dokreslení. Počítá s aktivizací čtenáře a Niklovy střídme ilustrace v jednom tónu mají dotváření podpořit a podtrhnout. Už názvem „skicák“ evokující blok k dalšímu dotváření je sledován záměr *aktivní knížky*. Styl pojetí dokonale sleduje hravou poetiku jazykových her J. Hiršala. Na druhou stranu se provedení může zdát tak čisté, že sama bych se bála do něj vstoupit a něco vůbec přikreslovat, ale možná je to jen má dospělá bojácnost.

Zpracování tématu blízkému k diplomové práci nacházím v interaktivním listu, který vydala Fait Gallery ve spolupráci s edukačním centrem LES k nově vycházející publikaci *ČS KONCEPT 70. LET*¹⁵⁴. Hravé aktivity volně navazují na tvorbu československých konceptuálních umělců 70. let jako je např. Karel Adamus, J. H. Kocman, Milan Knížák, Hugo Demartini. Každou aktivitu osvětluje krátký ale výstižný popis a návrh dalších autorů, kteří se podobné formě dále věnovali. Listy pracují s konkrétní tvůrčí metodou předkládaných umělců, kteří svou prací reagují na konceptuální tendence ve výtvarném umění u nás. Prezentované příklady ukazují osobitý přístup každého umělce a přitom jednoduchý princip, který je přenositelný i do výuky výtvarné výchovy nebo jen „jako nápad na doma“. A myslím, že Fait Gallery se zdařile povedlo přenést nápady konceptuálního umění do výtvarných zadání i pro menší děti tím, že je prezentuje formou hry. Sama si uvědomuji, že i když je konceptuální tvorba téměř nenáročná na materiál, o to víc je složitější její zpracování. Rozkládací arch (převázán provázkem, který k některým podnětům také využijete) je navržen tak, aby se pracovalo přímo s ním: *spalo se na něm podle M. Pally? stal se plátnem pro nahozenou kompozici á la H Demartini? byl doplněn záznamem týdenní flosáže ve stylu K. Adamuse?*

„Aktivní knížkou“ *Noha k noze*¹⁵⁵ od dvojice autorů Dezider Tóth a Vilém Klimáček se vám podle anotace dostane do ruky jedna z prvních konceptuálních knih pro děti od 6 do 66 let napsaná ve formě krátkých příběhů a pohádek propojených s obrazy, fotozáznamy a hádankami, které dávají nenápadné podněty k vlastní tvorbě. Vilém Klimáček podle kolážovitých hravých ilustrací vypráví příhody známých i méně známých postav, zvířat i věcí a to „krok za krokem“. Tématem není noha (jak se může zdát), ale stopa, a vše, co stopu jako druh záznamu zanechává, od prvních krůčků lidských stop až po stopy ve městě od pneumatik, stop po obloze, ... všech stop jako znaků. Hravé uchopení knihy s výzvou k dotváření navrhl konceptuální umělec Dezider Tóth a není proto náhoda, že se tam objevují i nenápadné výzvy ke konceptu nebo k akčnímu umění.

Populární mezi mládeží jsou i knihy (nazývané „activity books“) od americké tvůrkyně Keri Smith. Proslavila se především koncepcí *Destrukčního deníku*¹⁵⁶ – deníku, který má osvobodit od toho, že se bojíte do něj psát, a svými úkoly vás proto nutí všude ho brát sebou, zaznamenávat, prožívat s ním neotřelé situace nebo ho prostě jen užívat – opotřebovat – ničit. Úkoly často provází pátrací příběh nebo se stávají kreativní výzvou, jakým způsobem zaplnit stránku. V češtině dále vyšla celá řada knih od stejné autorky: *Dodělej tuhle knihu*, *Imaginární svět*, *Čurbes: Rukověť omylů a (ne)šťastných náhod*, *Tohle není kniha*.

Tvůrčím psaním jako nástrojem, který má sloužit k podpoře vlastní obrazotvornosti pro naše psaní a tvorbu, se dlouhodobě zabývá Zbyněk Fišer. Své poznatky shrnul v knize *Tvůrčí psaní. Malá učebnice technik tvůrčího psaní*. Rozvíjí tezi, že tvůrčí psaní nemusí být jen kreativitou umělecky chápanou, tedy směrem k tvorbě vlastních literárních textů, ale jako prostředek může pomoci k utváření dalších interpretačních kompetencí: „Učitel literatury usiluje o to, poznat cestou nápodoby jak určité „zákonitosti“ autorské tvorby, tak lépe porozumět věcné i estetické informaci textu.“¹⁵⁷ Využívá „textotvorná cvičení“ – psát podle modelu, které nás mohou inspirovat, jak svou formou, tak zavést k zajímavé souvislosti při hledání tématu, objevit neotřelé slovní spojení nebo námět. Pro jeho cvičení tvůrčího psaní jsou často inspirací neobvyklé slohové postupy, které mohou připomínat objevy avantgardních básníků a básnictví poetismu: často využívá metod jazykové hry, techniku neřízeně vyvolávaných asociací v různých podobách (*Abecedář*) a z různých podnětů, řízené řetězení asociací v clusteringu, pak metody automatického psaní, akrostichu, tvorba myšlenkových map a vizualizace slov, apod.

*Tvůrčí psaní v literární výchově jako nástroj poznávání*¹⁵⁸ je dílem kolektivu autorů pod editorskou rukou Zbyňka Fišera. Aktivita v kapitole Petra Kuběnského vychází z principů experimentální poezie a avantgardních směrů. Přináší poznatky nejen jak využít deklarované autorské postupy v kurzu tvůrčího psaní, kde byly odzkoušeny. Podněty zde shromážděné mohou sloužit také jako doplněk při výuce literatury a slohu, pro interpretaci vlastní tvorby experimentální poezie.

¹⁵⁵ KLIMÁČEK, Viliam, TÓTH, Dezider. *Noha k noze*. Praha: Raketa v produkci nakl. Labyrint, 2005. ISBN 80-86803-04-X.

¹⁵⁶ SMITH, Keri. *Destrukční deník: tvořit znamená ničit*. Praha: Cooboo, 2014. ISBN 978-80-7447-737-9.

¹⁵⁷ FIŠER, Zbyněk. *Tvůrčí psaní: malá učebnice technik tvůrčího psaní*. Brno: Paido, 2001, s. 21. Edice pedagogické literatury. ISBN 80-85931-99-0.

¹⁵⁸ FIŠER, Zbyněk, ed. *Tvůrčí psaní v literární výchově jako nástroj poznávání*. Brno: Masarykova univerzita, 2012. ISBN 978-80-210-6121-7.

Slovo závěrem

Ludwig Wittgenstein

„Hranice našeho jazyka jsou hranicemi našeho světa.“

Ačkoliv text/slovo působí jako médium, které do výtvarného umění nepatří, přináší mu nejen teoretický kontext a interpretaci, je nositelem myšlenky, sdělení a svým způsobem přenáší i obraz..., jak jsem se pokusila v diplomové práci nejen dokázat, ale především zprostředkovat.

Předkládaná práce je zpracovaná ve dvou částech: prakticko-didaktické a teoretické, takovým způsobem, aby naplnila hlavní cíl a to zprostředkovat intermedialní téma slova ve výtvarném umění v tvorbě, která obě tradiční oblasti (umění a literatury) překračuje. Slovo se stává konkrétním prvkem, na kterém můžeme sledovat zajímavou linku uchopení intermedialní disciplíny experimentální a konceptuální poezie, která má však k výkladu a pochopení v obou směrech zmiňovaných uměleckých přesahů co nabídnout. Právě tím jak práce pohlíží na slovo jako prostředek i téma komplexně. Jak už bylo řečeno: *Smysl slova spočívá v jeho použití*, a to ve všech jeho významotvorných podobách; *jazykové, významovo-pojmové a vizuální*.

A i když je téma obšírné v mnohém (nejen ve vymezení sledované oblasti a pojmech), což je také předmětem práce, vzhledem k didaktickému předání znalostí je hodně věcí řešeno přímo. Znalost teoretické oblasti, a tedy uměleckého kontextu, předcházela pečlivý výběr autorských přístupů, uměleckých koncepcí, ukázkových básní a uměleckých děl užitých pro dotvářecí cvičení v sadě pracovních listů, což je hlavní cíl této diplomové práce. Pro didaktický zájem bylo potřeba ujasnit si východiska a pojmy, vytyčit hlavní osu směřování tématu (*Od vizuální poezie přes experiment ke konceptu, akci a ještě dál*) a odůvodnit některé neobvyklé analogie experimentální a konceptuální poezie a jejich přesahy do výtvarného umění. V uchopení vlastně bylo rozkryto, že prostupuje tvorbu mnoho *nových forem umění: akční poezie > akční umění, evidentní a předmětná poezie > asambláže a koláže, konceptuální poezie > konceptuální umění, fónická poezie a výtvarné partitury > zvuková tvorba a sound art*, apod. Myslím, že se však podařilo zpřístupnit i poznání základní tvorby poezie, jejich postupů a forem, i když v podobě, která tradiční básnictví *obchází*.

Zájem této práce je zájmem tvůrčího porozumění, jak procesem vést k pochopení konceptu, tedy k vlastní interpretaci, rozvoji kritického a abstraktního myšlení a tvůrčího psaní postaveného na strategiích hlavně experimentální a konceptuální poezie. Rozvíjí myšlení ve znacích o znacích, o slově, o jazyku jako nástroji sdělení, nejen lidského dorozumívání, ale umělecké komunikace, jako o prostředku, který je v základu našeho myšlení. Klíčem ke čtení tohoto „neuchopitelného umění“,

kteře chce proplout skrz oblasti výtvarné, tak literární a jazykové, jsou tři deklarované principy: *experiment* jako začátek, *jazyková hra*, která ustanovuje pravidla a metody práce, a neposlední řadě *koncept*, v kterém tkví hlavní nápad.

Text diplomové práce právě sleduje umělecké strategie využívající jazykového média ve vztahu k obrazu a výtvarnému uchopení od počátků (východiska) vizuální, konkrétní a experimentální poezie přes podněty k výtvarné tvorbě československých umělců od 60. let, ale především z nich vyzdvihuje konceptuální tendence umění a tematizaci samotného prostředku poezie. Pro téma existují další možnosti uchopení inspirované současnými umělci, které bohužel jen naznačuji v teoretické části, protože do formátu listů se všechny nehodily. A jistě by se dalo téma rozvíjet v dalších přesazích, např. street artu (Timo), frotáží z písma (Eduard Ověčáček), v tvorbě konceptuálních autorských knihách nebo na poli zahraničních autorů (neonové nápisy Jenny Holzer), které by šlo zpracovat větší výtvarnou aktivitou.

Teoretická část ve formě esejí dokazuje sledovanou analogii experimentální poezie vedoucí k projevům konceptuálním. První byly vyčleněny hlavní paralely, dalo by se říci, koncepčního přístupu práce provázející tento přerod: v deklarování tvůrčí metody jako součást autorského principu tvorby díla (v antologii *Vrh kostek*), s nímž souvisí manipulace jazykového materiálu určitou technikou, kdy umělec pracuje s omezeními – zadáním, které je učiněno předem, a v poslední řadě koncepce otevřeného díla, kdy je druhá část „dotváření“ díla ponechaná na recipientovi a jeho čtení. Také k počáteční konceptualizaci literatury lze zařadit poezii návodnou a Kolářovu destatickou, která připomíná básnický koncept umění akce. Nehmotnost slova, které nese informaci a jeho *idea* spočívá v komunikaci díla, objevili konceptualisté jako ideální prostředek svých uměleckých myšlenek. Tyto teze se staly důležité hlavně z hlediska koncepce sady pracovních listů jako průvodce tématem, jak vést k porozumění konceptu. Proto je průvodce navržen tak, aby řešil východiska a návaznosti pozadí celé cesty, že i koncept má svá pravidla a uchopení stejně jako tvoření zdánlivě nahodilých obrazů ze slov a písmen v tvorbě experimentální poezie.

Důležité je při práci s listy zdůraznit, že ve světě a především v umění se nedočkáme naplnění přesných modelových příkladů, které jsou nám předkládané ve školních předmětech jako vymezených oborových disciplínách. Přesto každá tvorba má nějakou svou strukturu – pravidla, díky kterým dává smysl, stejně jako u jazykové hry Ludwiga Wittgensteina. Je patrné, že práce rozkryla, že i když se dá experimentální a konceptuální poezie číst jako znak/obraz jedním přelétavým pohledem, její jádro spočívá v promyšlené metafoře. Představuje důmyslné sdělení skryté za oponou autorských postupů, za koncepční tvorbou nehmotného slova, které vyvolává představy, kontextové i mimo kontextové odkazy... *Slovo dává svobodu vizuální*, když pracuje s dotvářecím působením v našich představách. A svobodu užití dávám i prostřednictvím této připravené sady pracovních listů. Je na učiteli, jak ji zařadí do výuky, jestli bude použita komplexně jako sada nebo jednotlivě, jestli bude doplňkem literární a slohové výchovy v 8./9. třídě a na středních školách, nebo poslouží jako úvodník k tématu ve výtvarné výchově.

At the Interface of Language,
Literature and Fine Arts

The Poetics Concept and Concept of Poetics

Summary

The thesis aimed to address the intermedial theme of the word that crosses both traditional media of fine art and literature. First of all, the analogy of experimental poetry leading to conceptual manifestations in terms of presenting the possibilities of their mediation is highlighted. The result of the thesis is didactic material in the form of a set of worksheets that are beneficial in both areas that produce innovative trends in creative writing. The worksheets in the text-building exercises develop not only creative competence but also critical thinking. Thanks to the exercises, which are related to the presented author's approaches, students can more easily understand and master the methods of experimental poetry and thus come to their own interpretative understanding of conceptual tendencies in fine art. The theoretical part presented these artistic strategies using the linguistic medium concerning the image and visual grasp from the beginnings of experimental poetry through the impulses to action creation, mainly towards the conceptualization of art and the thematization of language itself.

Literatura

Primární literatura

APOLLINAIRE, Guillaume. *Básně — obrazy*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, 1965.

KLIMÁČEK, Viliam, TÓTH, Dezider. *Noha k noze*. Praha: Raketa v produkci nakl. Labyrint, 2005. ISBN 80-86803-04-X.

BURDA, Vladimír. JAREŠ, Michal, ed. *Lyrické minimum, 1964–1969*. Praha: Torst, 2004. Dílo Vladimíra Burdy. ISBN 80-7215-235-1.

HAVEL, Václav. *Antikódy*. Praha: Knihovna Václava Havla, 2013. ISBN 978-80-87490-20-4.

HIRŠAL, Josef, GRÖGEROVÁ, Bohumila. *JOB-BOJ*. Praha: Památník národního písemnictví, Muzeum literatury, 2021. ISBN 978-80-87376-78-2.

KOLÁŘ, Jiří, KARFÍK, Vladimír, ed. *Básně ticha*. Praha: Český spisovatel, 1994. Dílo Jiřího Koláře. ISBN 80-202-0513-6.

KOLÁŘ, Jiří, KARFÍK, Vladimír, ed. *Mistr Sun o básnickém umění: Nový Epiktet; Návod k upotřebení; Odpovědi*. Praha: Mladá fronta, 1995. Dílo Jiřího Koláře. ISBN 80-204-0261-6.

KOLÁŘ, Jiří, KARFÍK, Vladimír, ed. *Slovník metod: okřídlený osel*. Praha: Gallery, 1999. ISBN 80-86010-17-1.

KOLÁŘ, Jiří, TOPINKA, Miloslav. *Snad nic, snad něco: práce na papíře Jiřího Koláře z let 1962–1963*. Praha: Trigon, 2000, 2001. ISBN 80-86159-30-2.

KOLÁŘ, Jiří, BERGMANOVÁ, Marie, KLIMEŠOVÁ, Marie. *Tanec v ruinách: nálezy Jiřího Koláře*. Řevnice: Arbor vitae, 2014. ISBN 978-80-7467-070-1.

NEBESKÝ, Ladislav. *Bílá místa*. Praha: Dybbuk, 2006, nestr. Poezie. ISBN 80-86862-15-1.

NOVÁK, Ladislav. *Dílo*. Praha: Dybbuk, 2018. Svazek 1–3. ISBN 978-80-7438-164-5.

SMITH, Keri. *Destrukční deník: tvořit znamená ničít*. Praha: Coobook, 2014. ISBN 978-80-7447-737-9.

VALOCH, Jiří. *Bílé listy*. Praha: tranzit.cz, 2015, s. 80. ISBN 978-80-87259-33-7.

Sekundární literatura

ADDISON, Nicholas. *Art and Design Group. Institute of Education University of London*, 1999. In: ADDISON, Nicholas, BURGESS, Lesley. *Learning to Teach Art and Design In the Secondary School: A Companion to School Experience*. First eddition. London and New York: Psychology Press, 2000. ISBN 978-0-203-96246-6.

BARTOŠOVÁ, Hana, ed. *Listování: moderní knižní kultura ve sbírkách Muzea umění Olomouc*. Vyd. 1. Olomouc: Muzeum umění Olomouc, 2009. Edition: 500. ISBN 978-80-87149-25-6.

BUDDEUS, Ondřej, Pavel BÜCHLER, Zdenek FELIX, Emma HANZLÍKOVÁ, Vít HAVRÁNEK a Jan ROUS. *Kuna nese nanuk: Umění čtení umění = the art of reading art*. Humpolec: Nadační fond 8smička, 2019, s. 235. ISBN 978-80-907185-4-8.

BUDDEUS, Ondřej a MAGIDOVÁ, Markéta, ed. *Třídít slova: literatura a konceptuální tendence 1949–2015*. Vyd. 1. Praha: tranzit.cz, 2015, s. 303. ISBN 978-80-87259-34-4.

FIŠER, Zbyněk. *Tvůrčí psaní: malá učebnice technik tvůrčího psaní*. Brno: Paido, 2001. Edice pedagogické literatury. ISBN 80-85931-99-0.

FIŠER, Zbyněk, ed. *Tvůrčí psaní v literární výchově jako nástroj poznávání*. Brno: Masarykova univerzita, 2012. ISBN 978-80-210-6121-7.

HIRŠAL, Josef, GRÖGEROVÁ, Bohumila, ed. *Experimentální poezie*. Praha: Odeon, 1967.

HIRŠAL, Josef, GRÖGEROVÁ, Bohumila, ed. *Slovo, písmo, akce, hlas k estetice kultury technického věku: výběr z esejů, manifestů a uměleckých*

programů druhé poloviny XX. století. Vyd. 1. Praha: Československý spisovatel, 1967, s. 249. Otázky a názory.

HIRŠAL, Josef, GRÖGEROVÁ, Bohumila, ed. *Vrh kostek: česká experimentální poezie*. Praha: Torst, 1993. ISBN 80-85639-13-0.

HORÁČEK, Radek, ed. *Fenoménní kniha. Výtvarná výchova a umění knihy*. Brno: Masarykova univerzita; Nakladatelství Albert, 2008, s. 92. ISBN 978-80-210-4727-3.

CHALUPECKÝ, Jindřich. *Na hranicích umění: několik příběhů*. Praha: Prostor, 1990, s. 57. Arkýř. ISBN 80-85190-06-0.

CHALUPECKÝ, Jindřichem. *Svět, v němž žijeme*. Program D 40, 1939/40, č. 4., 8. 2. 1940, s. 88–89 [cit. 23. 3. 2022]. Dostupné z: https://monoskop.org/images/3/32/Chalupecky_Jindrich_1940_Svet_v_nemz_zijeme.pdf.

KRÁTKÁ, Eva, ed. *Česká vizuální poezie: Teoretické texty*. Brno: Host, 2013, s. 307. ISBN 978-80-7294-736-2.

KRÁTKÁ, Eva. *Vizuální poezie: Pojmy, kategorie a typologie ve světovém kontextu*. Brno: Host, 2016, s. 234. ISBN 978-80-7491-501-7.

KUDĚLKA, Viktor a František HOLEŠOVSKÝ. *Malý labyrint literatury*. Praha: Albatros, 1982, s. 390. Klub mladých čtenářů.

KUJELOVÁ, Denisa, ed. *ČS KONCEPT 70. LET. 2.* rozšířené vydání. Brno: Fait Gallery, 2021. ISBN 978-80-270-8957-4.

LANGEROVÁ, Marie. *Vizuální aspekty básnického díla*. In: Miroslav Červenka, ed. *Pohledy zblízka: zvuk, význam, obraz*. Praha: Torst, 2002, s. 377–473. ISBN: 80-7215-171-1.

LEHÁR, Jan [a kol.]. *Česká literatura od počátku k dnešku*. 2. vyd. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2006. ISBN 80-7106-308-8.

MANČUŠKA, Ján a Vít HAVRÁNEK. *Ján Mančuška: chybění*. Praha: Tranzit, 2007. Tranzit series. ISBN 978-80-903452-5-6.

MANČUŠKA, Ján. *Ján Mančuška: first inventory = první inventura*. Praha: Galerie hlavního města Prahy, 2015. Tranzit series. ISBN 978-80-87259-32-0.

NOVÁKOVÁ, Hana, Pavel NOVOTNÝ a Ladislav ŠERÝ. *Bohumila Grögerová: setiny*. Praha: Památník národního písemnictví, Muzeum literatury, 2021. ISBN 978-80-87376-80-5.

POMAJZLOVÁ, Alena. *Obraz a slovo v českém výtvarném umění šedesátých let*. Brno: Barrister & Principal, o.p.s. ve spolupráci se Západočeskou galerií v Plzni: 2017, s. 186. ISBN 978-80-7485-127-8.

POSPISZYL, Tomáš. *Asociativní dějepis umění: poválečné umění napříč generacemi a médii: (koláž, intermediální a konceptuální umění, performance a film)*. Praha: Tranzit.cz, 2014. Navigace. ISBN 978-80-87259-28-3.

VALOCH, Jiří. *Jiří Valoch* [katalog výstavy]. Litvínov, 1988, nestr.

VALOCH, Jiří. *Mail Art: Keeping in touch with paper* [katalog výstavy]. Brno, Na bidýlku, 1988.

BURDA, Vladimír. *Poezie nového vědomí*. In: Literární noviny, 1967, 16(22), s. 4 [online]. Odpovídali Josef Hiršal a Bohumila Grögerová [cit. 4. 4. 2022]. Dostupné z: <https://www.digitalniknihovna.cz/cbvk/periodical/uuid:b1694ae0-435d-11dd-b505-00145e5790ea>.

Jiří Skála. *Cena Jindřicha Chalupeckého*. [online databáze]. 2009 [cit. 4. 4. 2022]. Dostupné z: <https://www.sjch.cz/jiri-skala/>

DWORKIN, GOLDSMITH, Kenneth, ed. *Against Expression. An Anthology of Conceptual Writing* [online]. Northwestern University Press, 2011 [30. 3. 2022]. Dostupné z: http://www.ocopy.net/wp-content/uploads/2017/10/goldsmith-kenneth_against-expression.pdf.

GOLDSMITH, Kenneth. *Paragraphs On Conceptual Writing* [online]. Poetry foundation, 10. 5. 2007 [cit. 5. 4. 2022]. Dostupné z: <https://www.poetryfoundation.org/harriet-books/2007/05/paragraphs-on-conceptual-writing>.

FRYBOVÁ, Josefína. *Jiří Skála* [online databáze]. Centrum pro současné umění Praha, o.p.s.: www.artlist.cz, 2021 [cit. 5. 4. 2022]. Dostupné z: <https://www.artlist.cz/tomas-svoboda-176/>.

JIRIČKA, Eva. *Tomáš Svoboda: 25 slov za vteřinu* [video z výstavy. GHMP – Staroměstská radnice, 2011. Praha: Artyčok.TV, 2011 [cit. 5. 4. 2022]. Dostupné z: <https://www.artlist.cz/25-slov-za-vterinu-406/>.

LEWITT, Sol. *Věty o konceptuálním umění*, 1969. In: Konceptuální umění, www.artmuseum.cz, 9. 6. 2009 [cit. 5. 3. 2022]. Dostupné z: http://www.artmuseum.cz/smery_list.php?smer_id=75.

Online zdroje

Závěrečné práce

Odkazy na díla a stránky umělců

MAGIDOVÁ, Markéta. *Konceptuální literatura?: Východiska a možnosti literární progresivity* [online]. A2 (kulturní čtrnáctideník), 2013, 9(21). [cit. 4. 4. 2022]. ISSN 1803-6635. Dostupné z: <https://www.advojka.cz/archiv/2013/21/konceptualni-literatura>.

MICHNA, Jaroslav. *ZISKY 2018 GVUO: (Kon)texty Jána Mančušky* [text k výstavě]. Ostrava: Galerie výtvarného umění v Ostravě 23. 1.–30. 4. 2019 [cit. 10. 4. 2022]. Dostupné z: https://www.gvuo.cz/kon-texty-jana-mancusky_ed81.

MORGANOVÁ, Pavlína. *Ján Mančuška* [online databáze]. Centrum pro současné umění Praha, o.p.s.: www.artlist.cz, 2005 [cit. 10. 4. 2022]. Dostupné z: <https://www.artlist.cz/jan-mancuska-188/>.

MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Mezi poesii a výtvarnictvím* [online]. Slovo a slovesnost. 1941, 7(1), s. 1–16 [cit. 18. 3. 2022]. Dostupné z: <http://sas.ujc.cas.cz/archiv.php?art=368>.

PETRÁKOVÁ, Sylvie. *Skálopevní balancovat na hrání* [online]. Praha: lidovky.cz, 2009. Dostupné z: <https://wv.v.lidovky.cz/skalopevne-balancovat-na-hrane-dzl-noviny.aspx> [cit. 4. 4. 2022].

PÍSAŘÍKOVÁ, Jana. *Neviditelná socha, transcendentní výstava i programované umění. kurátorské aktivity Jiřího Valocha šedesátých a sedmdesátých let* [online]. 2020, s. 51 [cit. 5. 3. 2022]. Dostupné z: http://vvp.avu.cz/wp-content/uploads/2020/03/sesit-25-04_P%C3%ADsař%C3%ADková.pdf.

PÍSAŘÍKOVÁ, Jana. *Jiří Valoch / Slova* [online]. Brno: Fait Gallery, 18. 8.–2. 10. 2015 [cit. 11. 4. 2021]. Výstava. Dostupné z: <https://www.artmap.cz/jiri-valoch-slova/>.

STEHLÍKOVÁ, Olga, ed. *Experimentální poezie* [online]. In: Almanach Wagon, 2007, č. 3-4 [cit. 16. 4. 2022]. Dostupné z: https://monoskop.org/images/1/16/Wagon_3-4_Experimentalni_poesie_2007.pdf.

STEINER, Petr. *Mezi fenomenologií a futurismem: Meziválečná poetika Romana Jakobsona* [online]. In: Česká literatura, 2008, 56(6), s. 770. prosinec 2008 [cit. 11. 4. 2021]. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/42687476?seq=1>

UHLÁŘOVÁ, Katarína. *LENKA VÍTKOVÁ, JIŘÍ VALOCH: Škála* [text k výstavě]. FOTOGRAF FESTIVAL. Praha: Ateliér Josefa Sudka, 16. 10.–15. 11. 2013 [cit. 11. 4. 2021]. Dostupné z: <https://www.atelierjosefasudka.cz/cs/vystava/skala>.

VLČEK, Daniel, VOJTĚCHOVSKÝ, Miloš. *16–20 000 Hz* [text k výstavě]. Praha: Meetfactory. 11. 4.–24. 5. 2013 [cit. 25. 4. 2021]. Dostupné z: <http://www.meetfactory.cz/cs/program/detail/galerie-16-20-000-hz>.

WINTER, Astrid. *Jiná estetika: Konceptualismus a transmedialita v české literatuře po druhé světové válce* [online]. In: Česká literatura v intermedialní perspektivě. Sborník příspěvků z IV. kongresu světové literárněvědné bohemistiky. Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i. Praha: Akropolis, 2010, s. 25–38 [cit. 22. 3. 2022]. Dostupné z: https://edicee.ucl.cas.cz/images/data/sborniky/kongres/Česká%20literatura%20v%20intermediální%C3%AD%20perspektivě/003_astrid_winter.pdf.

KRÁTKÁ, Eva. *Vizuální poezie v síti mezinárodní komunikace. Pojmy, kategorie, typologie* [online]. Dizertační práce. Praha, 2013. Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Ústav pro dějiny umění. Vedoucí diplomové práce Vojtěch Lahoda. Dostupné z: <https://dspace.cuni.cz/bitstream/handle/20.500.11956/81337/140044542.pdf?sequence=5&isAllowed=y> [cit. 5. 3. 2022].

VALOCH, Jiří. *Experimentální poezie a její české realizace*. Diplomová práce. Brno: UJEP, Filozofická fakulta, 1970. Vedoucí diplomové práce Josef Hrabák.

VÍTKOVÁ, Eva. *Texty ve vizuálním umění* [online]. Dizertační práce. Praha, 2013. Akademie výtvarných umění. Dostupné z: <https://lenkavitkova.cz/files/2015-04/150422102834.pdf> [cit. 30. 3. 2022].

BUDDEUS, Ondřej. *55 007 znaků včetně mezer*. Praha: Petr Štengl, 2011. Pop. ISBN 978-80-904455-7-4.

MAGIDOVÁ, Markéta. *Překlad*. Praha: Positif, 2013. ISBN 978-80-87407-08-0.

MAGIDOVÁ, Markéta. *Domácí slovník*. Brno: Positif, 2013. ISBN 978-80-87407-06-6.

MANČUŠKA, Ján. *Já*. Praha: Divus 2002. / MANČUŠKA, Ján. *Umělci*. Praha: Divus 2002. / MANČUŠKA, Ján. *Texty*. Praha: Divus 2004.

THELENOVÁ, Michaela. [online]. Dostupné z: <http://www.thelenova.cz> [cit. 1. 4. 2022].

VANĚK, Tomáš. *Participy*, 2008–2015 [online]. Dostupné z: <http://www.particip.tv> [cit. 4. 4. 2022].

VÍTKOVÁ, Lenka. *Snář*, 2008 [online video]. Tři textové práce. Praha: Galerie Pavilon, 2009. Dostupné z: <https://www.lenkavitkova.cz/page.php?page=18> [cit. 10. 4. 2022].

Zdroje obrázků
v teoretické části

Obrázek tabulky č. 1 KRÁTKÁ, Eva. *Vizuální poezie v síti mezinárodní komunikace. Pojmy, kategorie, typologie* [online]. Teze dizertační práce. Praha: Karlova univerzita, 2013, s 13. Dostupné z: <https://dspace.cuni.cz/bitstream/handle/20.500.11956/81337/140044542.pdf?sequence=5&isAllowed=y> [cit. 16. 4. 2022].

Obr. diagram č. 2 HIGGINS, Dick. *Some poetry intermedia* [online]. dickhiggins.org, 1995. Dostupné z: <https://dickhiggins.org/some-poetry-intermedia> [cit. 16. 4. 2022].

Obr. Diagram č. 3 HIGGINS, Dick. *Intermedia Chart* [online]. dickhiggins.org, 1995. Dostupné z: <https://dickhiggins.org/intermedia> [cit. 16. 4. 2022].

