

Autor je historik umění.

KRONIKA EXPERIMENTŮ Z VÝCHODU JAN WOLLNER

Máme k dispozici už dosti velké množství knih, které se modernímu a současnému umění středovýchodní Evropy věnují komparativně. Příklady z tohoto regionu srovnávají se západními protějšky i mezi sebou navzájem nebo zkoumají metodologické podmínky takového počínání, když uvažují o vztazích centra a periferie, případně načrtávají různé verze paralelních modernismů a horizontálních dějin umění. Podobným způsobem postupovala britská badatelka Klara Kemp-Welch v některých pasážích své první monografie o disidentství středoevropských umělců, nazvané *Antipolitics in Central European Art*. Například k třetí části nejslavnějšího polského happeningu, který v roce 1967 s epickou košatostí a množstvím ženských těl zinscenoval Tadeusz Kantor na břehu Baltu, našla protějšek v západním kánonu, když ho označila za „bezmasou variantu“ známé akce *Meat Joy* Carolee Schneemann. **1** Obdobná srovnání mohou být užitečná, když objasňují, nakolik jedna práce vychází z druhé a nakolik jsou nezávislé, v jakých aspektech se podobají nebo liší a o čem tyto příbuznosti a odlišnosti vypovídají. Často ale vyznívají do prázdna, když pouze konstatují (většinou vizuální nebo tematickou) podobnost geograficky vzdálených prací, která ale sama o sobě mnoho neříká.

Proto velmi oceňuji novou monografii Kemp-Welch, založenou odlišně. Místo nekontextualizovaných komparací popisuje konkrétní historické vazby, místo zmiňovaných paralel a horizontál, jež se z principu nemohou protínat, předkládá síť s mnoha uzlovými body. Pro ilustraci jejího přístupu se můžeme znovu podívat na Kantorův happening z roku 1967, ale

Klara KEMP-
WELCH, *Antipolitics in
Central European Art*,
London: I. B. Tauris
2014, s. 40.

z jiného úhlu. Odehrál se na plenéru v Osiekách u Koszalinu, který spoluorganizoval jeden z významných iniciátorů česko-polských kulturních vztahů Marian Bogusz a přizval k účasti i zahraniční umělce. „Mořskému“ happeningu na břehu Baltu tak mezi jinými přihlíželi i Maďar Tamás Szentjóby, Čech František Kyncl a další. Proč byli pozváni právě oni, s kým se na plenéru seznámili, jak se jejich kontakty dále rozvíjely a jak se prostřednictvím podobných setkání, ale i korespondence, publikací a výstav utvořila síť propojující východoevropské umělce mezi sebou navzájem i se zbytkem světa? To jsou otázky, jež Kemp-Welch zkoumá na mnoha dalších příkladech, které utřídila do tří částí o čtrnácti kapitolách, aby prošetřila a případně zpochybnila zažitou představu o izolovanosti uměleckého světa za železnou oponou.

Úvodní kapitola definující téma a metodu knihy je stručná, proto až během četby pomalu zjišťujeme, jak autorka rozumí pojům, které v jejím názvu použila. Jak vymezuje region východní Evropy, co všechno řadí do kategorie experimentálního umění a jak zachází s pojmy síť a síťování. Protože pokládám za nadbytečné převyprávět narativ knihy, zaměřím se právě na terminologické a metodologické problémy.

Předmětem knihy jsou umělci a výjimečně i umělkyně, kteří se – zhruba řečeno – věnovali performancím, happeningům, akčnímu umění, body artu, mail artu a vizuální poezii. Rozhodnutí autorky zastřešit tyto tendence pojmem experimentální umění je nestandardní a může čtenáře mást. Vyvolává otázky, jestli se nedá experimentovat i s výtvarnými technikami, se zvukem, světlem, prostorem, pohybem atd. a jestli by si tedy nálepku experimentálních umělců nezasloužili například kinetisté, op-artisté, konstruktivisté a konkretisté, o nichž se v recenzované práci nepíše, ale kteří se přibližně ve stejné době také intenzivně síťovali. **2** Je pravda, že vzhledem k rozmanitosti poválečného umění není terminologie docela ustálená, a autorka má jistě právo zacházet s ní po svém. Troufím bych si ale tvrdit, že většina umělců, o nichž pojednává, by se s kategorií experimentálního umění neidentifikovala. Například OHO se přímo vymezovala EXAT 51, jejíž sousloví

Srv. např. Marta DZIEWAŃSKA – Dieter ROELSTRAETE – Abigail WINOGRAD (eds.), *The Other Transatlantic: Kinetic and Op Art in Eastern Europe and Latin America*, Warsaw: Museum of Modern Art 2017.

ateliér“ a explicitně vyjadřuje programový příklon k experimentu. Ale prosím, řekjeme happeningům, performancím, vizuálním básním atd. experimentální umění, je to otázka zvyku a pro autorku není klíčová. Kategorii experimentálního umění zdůvodňuje v úvodu negativním vysvětlením, proč jiné pojmy – dematerializované umění a konceptualismus – nepokládá za vhodné (s. 6), a pak s ní už příliš nepracuje.

V průběhu výkladu se ale nápadně, aniž by předem byly reflektovány, vynořují jiné pojmy, s nimiž by se nemělo zacházet s nekritickou samozřejmostí. Mám na mysli zejména pojem „neoficiální“ umělci/umění. Kemp-Welch popisuje mezinárodní síť, do nichž se umělci nezapojovali skrze státní kulturní politiku, ale alternativními kanály většinou bez institucionální podpory. Tento bod podle mého soudu není udržitelné nechat bez přesnějšího objasnění, protože už existuje dostatek literatury, v níž se vysvětluje, proč binární kategorie oficiální/neoficiální nelze na období pozdního socialismu nekriticky aplikovat. **3** Kemp-Welch v některých pasážích dává najevo, že si je tohoto problému vědoma, ale v jiných podléhá nástrahám binárních kategorií. Například Jiřího Koláře označuje za „oficiálního“ ilustrátora dětských knížek v Československu a autora „neoficiálního“ umění prezentovaného v zahraničí (s. 419). Ve druhé polovině šedesátých let se ale Kolářovy koláže opakovaně objevovaly na samostatných i skupinových výstavách ve svazových galeriích v Československu a tuto zemi dokonce reprezentovaly na Světové výstavě v Ósace nebo na bienále v Sao Paulu. V čem tedy byly neoficiální? Jinde Kemp-Welch vyjmenovává neoficiální výstavy v Polsku, na nichž byla prezentována československá vizuální poezie (s. 305–307), ale neuvádí výstavu *Czeska i słowacka poezja konkretna*, kterou ve stejné době (1976) s přibližně stejným okruhem autorů připravilo Národní muzeum ve Vratislavi – samozřejmě oficiálně. Daly by se jmenovat i další příklady, které ukazují, jak je důležité precizovat předmět výzkumu a nenechávat pojmy jako neoficiální umění nevysvětlené.

Zásadní je přitom otázka kritérií, protože téma, do něhož se Kemp-Welch pustila, je obrovské. Do regionu východní Evropy řadí i Jugoslávii, **4** přičemž

Rumunským umělcům se Kemp-Welch věnuje okrajově, bulharským vůbec, ze SSSR spíše jen moskevským než například pobaltským.

Alexej JURČAK,
Bylo to na věčné časy,
dokud to neskončilo:
Poslední sovětská
generace, Praha:
Karlmann 2018.

výstižně zdůrazňuje její specifčnost, a sleduje kontakty, jež navazovali umělci uvnitř tohoto regionu mezi sebou navzájem i se západními kolegy, a dokonce i s oblastmi globálního Jihu. Tím se otevírá skoro nekonečný prostor pro ne jednu, ale mnoho různých sítí, a každý čtenář do nich může podle fantazie doplňovat další a další umělce, jimiž by se dala kniha o networkingu rozšířit. **5** Je samozřejmě v pořádku, že britská badatelka se zaměřila jen na některé, ale bylo by dobré vědět, podle jakého klíče se pro ně rozhodla. Vybírala je podle experimentálního charakteru jejich práce, podle disidentské pozice vůči oficiálnímu umění, nebo disidentská pozice vyplývá právě z experimentální tvorby, která se většinou neslučovala s kulturní politikou států středovýchodní Evropy? A není kategorie experimentálního umění přece jen příliš široká a vágní a rozlišení na oficiální a neoficiální tvorbu příliš černobílé?

Považoval bych za elegantní zpřesnit kritéria pro volbu umělců vrácením klíčového pojmu „sítě“ do centra pozornosti. Možná jsem přesně neporozuměl, co má být předmětem síťování podle Kemp-Welch. Osobní kontakty umělců a teoretiků z různých zemí, nebo vnitřní logika specifického typu poválečné umělecké praxe, jakou byl například mail art, který by jinak než skrze síť těžko mohl existovat? Kemp-Welch pojem networkingu použila v názvu knihy, ale v samotném textu ho na teoretické úrovni příliš nepromýšlí. Zdá se mi, že rezignovala na intelektuální vyzývavost poválečného umění, do jehož interpretace se nepouští, a sleduje místo toho osobní kontakty jeho protagonistů způsobem, jenž by se dal stejně dobře aplikovat na síť renesančních architektů a jejich objednavatelů, nebo stuckistů, kteří experimentální umění pokládají za jeden velký podvod, malují tradiční závěsné obrazy, ale i oni si vytvořili zasíťované mezinárodní hnutí.

A pak je tu ještě Bruno Latour. Mluvíme-li o síti, těžko si nevybavit jeho jméno, které často citují už i historici umění. Kemp-Welch uvádí, že jeho proslavenou „teorii sítí-aktérů“ se „inspirovala“ (s. 10), což je adekvátní pojem, protože o ničem víc než volné inspiraci se asi mluvit nedá. Francouzského sociologa zmiňuje velmi stručně pouze v úvodu a z dalšího textu je těžké odhadnout, nakolik knihu *Aktuelle Kunst in Osteuropa* (jíž je věnována celá kapitola, s. 125–144), další publikace a dopisy, anebo deštovky, které Jan

Za klíčové „networkery“ v Československu bych považoval dvojici Josef Hříšal – Bohumila Grögerová, o níž se Kemp-Welch nezmiňuje.

Mlčoch na vlastním těle převážel z Prahy do Budapešti (s. 309), máme vnímat jako nelidské aktéry popisované sítě. Editorka recentního českého výboru Latourových textů položila v narážce na inflaci banálních aplikací teorie aktérů-sítí trefnou otázku, jestli nakonec nepotřebujeme spíš méně než více Latoura. **6** Kemp-Welch ale přiznává, že se v jejím podání jedná o volnější inspiraci, protože jí chybí příslušné sociologické vzdělání, a já bych z pozice recenzenta měl říct to samé.

Pokud ale latourovská sociologie není důsledně aplikovaným metodologickým fundamentem knihy, co jím je? Aplikace teorie aktérů-sítí se zde neodehrává, protože se nejedná o knihu teoretickou. Do interpretace uměleckých děl se Kemp-Welch pouští výjimečně, a mnohem větší prostor věnuje faktografickým okolnostem jejich síťování. Spíš než uměleckohistoricky postupuje historicky a ve vyjmenovávání a popisování, kdo se s kým setkal, o čem si psali a jaké výstavy obeslali nebo navštívili, má její kniha v některých pasážích až kronikářský charakter. Je to myšleno pozitivně – vzhledem obrovskému množství informací, jež se Kemp-Welch podařilo shromáždit. Musela je sbírat v mnoha zemích dlouhou dobu a využívat k tomu četné kontakty. Skoro mám tendenci říct, že metodou knihy o networkingu byl networking. Jistě, všichni akademici jezdí na konference, komunikují s kolegy a zapojují se do týmových projektů, ale poválečné umění středovýchodní Evropy vznikalo v různých jazykových oblastech, často bez institucionální podpory, a důsledky takového stavu jsou citelné dodnes. Jeho studium je jen těžko možné bez pomoci insiderů, pamětníků, překladatelů atd. Kemp-Welch dokázala tyto těžkosti překonat. Shromáždila obrovské množství informací, z nichž některé byly málo známé, a především rozptýlené v publikacích (a dalších materiálech), napsaných v různých jazycích a vydaných (nebo nevydaných) v mnoha zemích, a sestavila z nich faktograficky hutné případové studie. V tomto směru je její práce oprávněně obdivuhodná a jistě se stane základní příručkou pro další studium tématu. Jsou s tím ale spojena dvě úskalí, na která bych chtěl ještě upozornit. První se týká sběru dat a druhé jejich strukturování.

Kemp-Welch mluvila s mnoha pamětníky. Z její knihy se mimo jiné dozvídáme, že experimentální umělci občas holdovali alkoholu. Alex Mlynářčik

„Předmluva“ in: Bruno LATOUR, *Stopovat a skládat* Praha: Transitz, 2016, s. 7–11.

vzpomíná, že si dal ruskou vodku s Pierrem Restanym, když se v dubnu 1964 v Paříži seznámili (s. 21), a János Brendel měl o šest let později v nočním vlaku do Polska údajně vypít dokonce tři čtvrtě litru stejného nápoje, aby zmírnil strach z pašování maďarského umění, které tam chtěl bez povolení vystavit (s. 173). Jistě, je možné, že Mlynářčik s Brendelem mají fenomenální paměť, a vědí přesně, kolik čeho před desítkami let vypili, ale stejně dobře může chuť alkoholu na rtech fungovat jako spouštěč snění o minulosti, která se ve skutečnosti mohla odehrávat jinak. Historika o seznámení Mlynářčika s Restanym a podobné příběhy se z rozhovorů s jejich aktéry nekriticky přebírají do publikací a odtud do dalších publikací, ale úkolem historika umění by nemělo být jejich opakování, nýbrž prověřování. Některé momenty se ověřují těžko, ale recenzovaná práce mohla nakládat opatrněji se vzpomínkami pamětníků, které mají samozřejmě jinou povahu než dobová korespondence. Nejpalčivější je to ke konci poslední kapitoly *Prague-Milan / Venice-Moscow / Moscow-Prague* (po které ještě následuje krátké shrnutí), kde by čtenář očekával, že autorka bude směřovat k závěrečným tezím, ona ale předává slovo Mileně Slavické a dlouze cituje její vzpomínky, aniž by do nich příliš zasahovala, nebo je konfrontovala s jinými aktéry česko-ruských neinstitutálních kulturních vztahů (s. 397–406).

A pak je tu další problém. Nespolehlivost pamětnických výpovědí může být záměrně nebo podvědomě ovlivněna skutečností, že nemálo z aktérů recenzované knihy spolupracovalo nebo bylo v jiném kontaktu s StB, resp. ekvivalentními institucemi dalších zemí středovýchodní Evropy. Nebudu na tomto místě jmenovat konkrétní příklady, natož nějak moralizovat, tvrdím jen, že aktivity tajné policie a jejích spolupracovníků do příběhu o networkingu vnáší další, nikoli nevýznamnou vrstvu, kterou Kemp-Welch úplně pominula, přestože právě zde by se snad daly objevit materiály k prověření alespoň některých tradovaných historek.

Otázky vzbuzuje i strukturování shromážděných informací. Kemp-Welch z nich vytvořila případové studie nebo, jak sama uvádí, „kolekci propojených příběhů“ (s. 5), seřazených zhruba chronologicky a rozdělených do tří oddílů o „mobilizaci“, „přechodných zastávkách“ (Points of Passage) a „konvergenčních“ mezinárodní umělecké sítě. Snaží

se vyprávět, jak tato síť povstala. Nejsem si ale jistý, jestli skrze síť, která je z definice rozvětvená, lze vést lineární narativ natolik přesvědčivě, aby po dočtení okamžitě nevyvolal dojem, že hned druhým dechem by se dal vyprávět znovu a odvíjel by se jinudy. Jednotlivé kapitoly jsou hodnotnější jako informacemi nabitě samostatné případové studie, protože jejich propojování má příliš často charakter oslích můstek. Některé na sebe navazují plynuleji a jména některých umělců se v nich vrací v různých souvislostech, čímž se zvýrazňuje role klíčových networkerů, ale třístupňový chronologický příběh o tom, jak povstala síť východoevropských umělců, nefunguje přesvědčivě. O přátelství Mlynářčika s Restanym (datovaném od roku 1964) píše Kemp-Welch v první kapitole, že bylo jednou z nejranějších „neoficiálních a nekomerčních východozápadních výměn“ (s. 37), čímž naznačuje, že s výkladem by se dalo začít jindy a jinde. Ke konci knihy ale předkládá příliš rezolutní tezi, že s návratem k postavě Jindřicha Chalupeckého, který podporoval Mlynářčika (v první kapitole) i ruské umělce (v poslední kapitole), se uzavírá kruh (s. 280). Jenže s Mlynářčikem síť nevznikla, s Rusy neskončila, případové studie o nich by se daly substituovat jinými, a hlavně: Jaký kruh by se měl uzavřít, když jsme celou dobu mluvili o síti?

V souvislosti se síťováním kromě Latoura zmiňuje Kemp-Welch v úvodu ještě maďarského spisovatele Frigyese Karinthyho. Knihu zahajuje citátem z jeho známé povídky *Řetěz* (1929), kterou není možné číst v českém překladu, což je příznačné. Několik výborů maďarského autora u nás totiž sice vyšlo před rokem 1989, ale zmíněná povídka se naplno proslavila až v době internetu a sociálních sítí, jež podle některých předznamenala. Hrdina povídky se s přáteli pustí do „bezúčelné hry“: vyzve je, aby jmenovali libovolného člověka na zeměkouli, a tvrdí, že je schopný vybranou osobu kontaktovat prostřednictvím řetězu o ne více než pěti lidech. Snaží se tím dokázat, že svět se zmenšil. Není souhrnem izolovaných míst a všichni, kteří v něm žijí, jsou vzájemně propojeni. Teorii „malého světa“ Karinthy v krátké povídce načrtl jen letmo, ale natolik inspirativně, že se jí chopili sociologové, převedli ji do vědecké roviny a začali ji testovat.

Smrtelně vážnou variantu „bezúčelné hry“ na kontaktování libovolného člověka prostřednictvím pětičlenného řetězu zažil

Karinthy na vlastní kůži. Jeho autobiografický román *Putování kolem mé lebky* začíná zvuky projíždějících vlaků, které spisovatel uslyšel ve své hlavě a které se ukázaly být příznakem nádoru, jež bylo třeba rychle operovat. Obtížného úkolu se ujal švédský chirurg, který dříve asistoval přednímu americkému odborníkovi, jehož kontaktovali Karinthyho přátelé z lékařských kruhů v Budapešti. Pohotově mobilizovaná maďarsko-americko-švédská „síť“ **7** Karinthyho zachránila v roce 1938 život a z příběhu mimo jiné vyplývá otázka, jestli by něco podobného bylo možné i po spuštění železné opony, která rozdělila svět na soupeřící mocenské bloky. Zde leží výchozí bod pro Kemp-Welch, když píše, že cíl knihy spočívá v „otestování Karinthyho hypotézy [malého světa] v kontextu uměleckých kruhů pozdní studené války“ (s. 1).

Pokud bychom tuto větu vzali doslova, nezbyvalo by než konstatovat, že testování ve vědeckém slova smyslu se v knize neodehrává. Chybí k tomu relevantní data, protože autorka popisuje subjektivně vybrané konkrétní příklady namísto předem stanoveného vzorku a nepropočítává ani „šest stupňů odloučení“, jak se teorii vycházející z Karinthyho povídky také říká. Stejně jako Latour, i Karinthy se objevuje pouze v úvodní kapitole, a společně tvoří dvojici spíš zavádějících vodítek k porozumění autorčinu výzkumu. Z Karinthyho se, myslím, dalo vytěžit víc. Někteří z maďarských umělců, o nichž kniha pojednává, ho znali a odkazovali na něj. Kemp-Welch o takových souvislostech nepíše, ve výkladu postupuje chronologicky, ale určitě by se dalo uvažovat i o tematických kapitolách.

Klíčové je téma jazyka. Zatímco Karinthy se v meziválečné střední Evropě pohodlně domluvil německy, zajímal se o esperanto a ve svých prózách vymýšlel fiktivní jazyky, **8** jakým způsobem spolu mohli komunikovat umělci poválečné mezinárodní sítě? Problémy jazyka a komunikace v umělecké praxi často tematizovali. Na slavném setkání československých a maďarských umělců v roce 1972 v Balatonbogláru se účastníci pokoušeli psát vedle sebe slova, která v jejich odlišných jazycích znějí podobně. Gyula Pauer tvrdí, že se téměř naučil česky

Frigyes
KARINTHY, *Putování
kolem mé lebky*,
Praha: Odeon 1981,
s. 151.

Ve fiktivním cestopisu
stylizovaném jako pokračování
Gulliverových cest vypravěč
navštíví již, jež obyvatelé se
dorožumívají zpěvem, který se dá
odtud nazvat *Cesta do Farenida*.
Podobné Karinthyho fantazie
byly inspirativní i pro poválečné
umělce. Frigyes KARINTHY, *Cesta
do Farenida – Kapitola*, Praha:
SNKLHU 1960, s. 44–46.

i slovensky a jeho zahraniční přátelé maďarsky (s. 203). Jedná se opět o pamětnickou vzpomínku, která ale nezni příliš věrohodně.

Vrstevníkem těchto umělců nebyl Frigyes Karinthy, ale jeho syn Ferenc, jehož spisovatelské schopnosti nedosahovaly otcovy úrovně, nicméně i on napsal několik novel, v nichž uplatnil svoji profesi lingvisty. Kemp-Welch knihu o networkingu zahájila Frigyesovou povídkou, já bych recenzi rád zakončil Ferencovou novelou. Hlavní hrdina v ní nedopatřením přestoupí do špatného letadla a ocitne se v přelidněném velkoměstě, kde se mluví podivným jazykem, z něž nerozumí ani slovu. Kniha se jmenuje *epepe*, což je jediný zvuk, který je nešťastník schopen odposlechnout z promluvy ženy, s níž jede výtahem, aby se zmatený a vyčerpaný vrátil z urbánního babylonu alespoň do hotelového pokoje, když způsob, jak se dostat domů, se mu zřejmě najít nepodaří. **9**

Kemp-Welch ve své knize na obecné otázky po izolovanosti středovýchodní Evropy a umělecké síti, která by její hranice překonala, neodpovídá vědeckým testováním hypotézy malého světa, ale příklady konkrétních umělců vybraných podle ne zcela jasných kritérií. Po jejím dočtení proto podle mého soudu nelze uspokojivě zodpovědět, jestli pro situaci východoevropských umělců pozdního socialismu platí výstižnější metafora malého světa Frigyes Karinthyho, nebo chaotického města, kde se mluví neznámým jazykem, jeho syna Ference.

Ferenc
KARINTHY, *Epepe*,
Praha: Mladá fronta
1981, s. 82.