

O r a z u e t

The Palace of Concrete Poetry

Pavel Büchler
Bohumila Grögerová
David Horvitz
Susan Howe
Keti Kapanadze
Barbara Kapusta
Janice Kerbel
Ferdinand Kriwet
Ewa Partum
Jan Serych
Sue Tompkins
Exhibition Curator:
Monika Cejková

რ ა ჯ უ ე

ო რ ა ჯ უ ე

კ რ ი ჯ ე

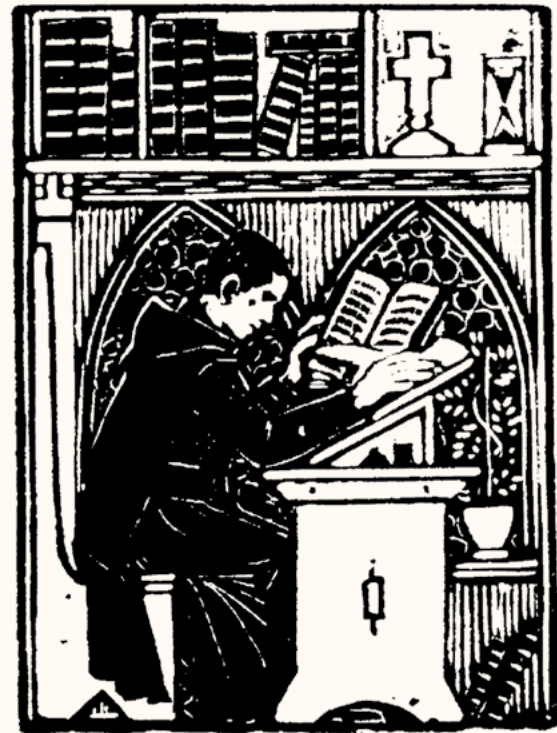
ს ი მ ი

ს ა ს ს ა ს ჯ ე

ა

l e g e

Ora et



lege

Dům spisovatelů Gruzie
9. 9. – 9. 10. 2022

Text © Monika Čejková
Translation © Vladimíra Šefranka Žáková
Graphic Design © Jakub Samek
© Vzdělávací a kulturní centrum Broumov, 2022
ISBN: 978-80-908566-2-2

Obrázek pochází od nám neznámého autora a je převzat z emauzského benediktinského časopisu *Pax*, 1929, roč. 4, s. 162. Byl používán, a to i v jiných ročnících, jako grafické oddělení jednotlivých článků. Původní rozměry: 37 × 28 mm.

Úvodní slovo

Jedním z prvních videí, které se mi zobrazilo na YouTube při vyhledávání informací o Gruzínské pravoslavné církvi a postsovětském Tbilisi, byla zahraniční reportáž o protisovětské demonstraci ze dne 9. dubna 1989, později známé jako Tbiliský masakr nebo Tbiliská tragédie. Na jednom záběru kamera zachytila skupinu demonstrujících mužů líbajících pravoslavný kříž v ruce jeromonacha.¹ Na pozadí scény se z megafonu linula slova modlitby Otčenáš.

Výjev mi připomněl projev českého katolického biskupa Václava Malého, bývalého disidenta a mluvčího Občanského fóra, který o pár měsíců později pronášel stejnou modlitbu ke stovkám tisíc lidí demonstrujících na Letenské pláni v Praze (25. listopadu 1989).² Završil jí předchozí vystoupení příslušníka Státní bezpečnosti, který se přišel davu omluvit za drastický zákrok policie proti studentské demonstraci na Národní třídě v Praze.³ Ten se odehrál jen několik dní předtím, 17. listopadu, a odstartoval sametovou revoluci.⁴ Spontánně s lidmi pronešená modlitba měla završit jakési společné odpuštění, ačkoliv většina demonstrujících modlitbu neznala a ústa otevírala čistě symbolicky.

V tehdejším Československu i Gruzii nebylo náboženství během totality vyloženě zakázané, ale pravidelné návštěvy církevního chrámu a liturgie vzbuzovaly podezření u represivních bezpečnostních složek. V Československu byla duchovní činnost katolických kněží omezena a dlouhodobě pod dozorem, mnoho chrámů Gruzínské pravoslavné církve bylo uzavřeno nebo přeměněno na světské budovy. Vývoj obou církví po pádu Sovětského svazu se však výrazně liší. Zatímco katolická církev v Československu svoji příležitost zaspala a její podíl na formování porevoluční společnosti byl prakticky minimální, v Gruzii získala pravoslavná církev velmi silné postavení, které vychází z hlubokého zakořenění gruzínské identity v křesťanství, ale zároveň i z problematického napojení církve na vládnoucí garnituru. Gruzínská pravoslavná církev, s kořeny sahajícími až do 1. století n. l., tvoří nedílnou součást národní identity. Její důležitost přetrvala i 20. století, kdy se vlivem politické situace v zemi církev z veřejného prostoru vytrácela a duchovní život se přesunul do soukromí k domácím oltářům.⁵

Český projekt *Ora et lege* (Modlí se a čti), který stojí za výstavou *The Palace of Concrete Poetry*, konanou v Domě spisovatelů Gruzie v Tbilisi, se pokouší o dlouhodobý kritický dialog současného umění a benediktinského řádu, potažmo katolické víry obecně. Výstava se v jistých aspektech vrací ke kořenům křesťanství a je inspirována příběhem o stvoření světa, který je společný oběma církvím, katolické i gruzínské pravoslavné.

¹ Označení mnicha s kněžským svěcením v pravoslavné církvi.

² Občanské fórum bylo politické hnutí, které vzniklo krátce po začátku sametové revoluce. Jednalo se o společnou platformu občanských nezávislých aktivit, které odmítaly totalitní komunistický režim. Prvním neformálním vůdcem hnutí byl Václav Havel, jenž byl na konci roku 1989 zvolen československým prezidentem.

³ Státní bezpečnost (StB) jako tajná politická policie vykonávala zpravodajské činnosti, zaměřené na boj proti „vnitřnímu“ a „vnějšímu“ nepříteli.⁴ Názvem sametová revoluce je označováno období politických změn v Československu mezi 17. listopadem a 29. prosincem roku 1989, které vedly k pádu komunistického režimu. Počátek sametové revoluce je spjat s násilným zásahem represivních složek proti pokojnému studentskému průvodu, konanému 17. listopadu 1989 u příležitosti 50. výročí Mezinárodního dne studentstva.

⁵ Fabian Weiss, Home Altars, in: idem – Klaus Neuburg – Sebastian Pranz – Aleksí Soselia – Wato Tsereteli – Jesse Vogler (eds.), *Tbilisi – Archive of Transition*. Arthur Niggli Verlag, Tbilisi 2018, s. 154.

The Palace of Concrete Poetry

Výstava *The Palace of Concrete Poetry* je volně inspirována odpovědí československé autorky Bohumily Grögerové na otázku směřující k původu duchovních impulzů v její experimentální poezii. Grögerová tehdy odpověděla známým prvním veršem prologu Janova evangelia, který zní: „Na počátku bylo Slovo a to Slovo bylo u Boha a to Slovo bylo Bůh.“¹ A dále dodala: „Jazyk tedy podle Bible předchází stvoření a není stvořeno to, co není pojmenováno.“ Autorka pokračovala poznámkou o existenci tabuizovaných slov, která nemohou být vyslovena z mnoha různých důvodů, společenských, náboženských nebo politických, a zmínila také slova, jež se vyslovují v případě nejvyšší nouze jako prosba o vyslyšení či pomoc.²

Citované verše Janova evangelia odkazují na starozákonní příběh o stvoření světa, kdy Bůh předal člověku vládu nad světem „stvořeným slovem, nikoli rukama. Důraz na stvoření ‚slovem‘ znamená dvojí: předně to, že svět odpovídá slovu, že tedy ‚dává smysl‘, a za druhé, že Hospodin nemusí na stvoření vynakládat žádnou námahu: stačí slovo a stane se.“³ Slovo, řecky logos (znamenající dále řeč, rozum, myšlení, ale i zákon a pojem), bylo hebrejsky či čtenáři chápáno v Ježíšově době jako vyjádření moudrosti Boha. „Bůh je logos (1:1–2); vše, co dělá Bůh, dělá i logos.“⁴ Co je stvořeno Bohem, je zároveň vždy „dobré“.

Výstava *The Palace of Concrete Poetry* se zamýšlí nad tímto tvrzením a postavením tabuizovaných slov ze jména z pohledu víry a společnosti. Pokouší se demytologizovat jazyk prostřednictvím osvobození slov („parole in libertà“)⁵ v rámci mezigeneračního dialogu autorů úzce či volněji souvisejících s pojmem konkrétní poezie. Výchozím bodem pro vznik výstavy bylo přesvědčení, že jazyk jako lingvistický materiál, který je třeba „mnout“ (Öyvind Fahlström), má vždy spirituální rozměr.⁶ V případě konkrétní poezie se v tomto duchu často hovoří o auře slova a jeho energii, které ji odlišují od jiných projevů vizuální poezie kladoucích důraz na výtvarnou stránku. Například ve výše uvedeném rozhovoru Grögerová zmiňuje: „Jazyk není jen fenomén kombinatorní, je to také živá věc, každé slovo je nabitó energií a má sílu, aby vyvolalo reakci.“⁷ Konkrétní poezie se nezabývá objektem z reálného světa, zabývá se jazykem, jeho (ne)schopností postihnout mimojazykovou realitu a procesy komunikace.⁸ Mnoho představitelů hnutí usilovalo o mezijazykovou a mezikulturní srozumitelnost; věřili v univerzální verbo(fono)vizuální jazyk nadřazený jazykům národním.⁹ Tato ambice do značné míry přispěla k zájmu autorů o grafický design a typografii.

Výstavním exponátem se stává „slovo“, s nímž je jako s lingvistickým materiálem dále manipulováno. Konkrétní poezie je na výstavě představena v mnoha podobách a širokou škálou médií. Mnohé z realizací do různé míry jazyk devalvují, aby zdůraznily ztrátu jeho informační relevance v důsledku vnějších zásahů (Susan Howe, Ewa Partum). Dotýkají se tak problematiky politicky či nábožensky autorizovaného jazyka a možnosti jeho zneužití k legitimizaci určitého systému (Pavel Büchler, Ferdinand Kriwet, Janice Kerbel, Sue Tompkins). Další díla se věnují problematice genderové lingvistiky a genderových stereotypů zakořeněných v národních jazycích (Bohumila Grögerová, Ketí Kapanadze). Jiná se zabývají neschopností jazyka postihnout už

¹ Jan 1:1 Bz1.² Bohumila Grögerová a Josef Híršal, Deset tisíc změn se znovu mění (březen 1993), in: Petr Kotyk (ed.), *Deset tisíc změn se znovu mění. Dno všeho vrchol prázdnoty. Rozhovory a promluvy českých literátů z let 1990–1995*, Cherm, Praha 2008, s. 138.

³ Jan Sokol, Dvojí vyprávění o stvoření, in: idem, *Člověk a náboženství: proměny vztahu člověka k posvátnému*, Portál, Praha 2003, s. 105–106.

⁴ *Evangelium podle Jana. Studijní vydání*, NF Bible 21 – Biblion, o. s., s. 4, dostupné z: https://www.bible21.cz/wp-content/uploads/2010/12/Jan_SB21.pdf, vyhledáno 11. 8. 2022.

⁵ Parole in libertà byla poezie osvobozená od obvyklých požadavků konvenčního zápisu veršů, gramatických norem, syntaxe i interpunkce, kterou v roce 1912 proklamoval futuristický umělec Filippo Tommaso Marinetti (*Manifesto tecnico della letteratura futurista*). – Nancy Perloff, *Concrete Poetry, A 21st-century Anthology*, Reaktion Books, London 2021.

⁶ s. 12–13, dostupné z: https://www.loc.gov/resource/gdcwdl.wdl_20031/?st=gallery, vyhledáno 3. 6. 2022.

⁷ Kotyk (pozn. 2), s. 138.⁸ Chris McCabe, Feldspar of Symbols: A Motorway Journey into the New Concrete, in: Victoria Bean – Chris McCabe (eds.), *The New Concrete: Visual Poetry in the 21st Century*, Hayward Publishing, London 2015, s. 214–215.

⁹ Jakub Guziur, *Konkrétní poezie a její (post)digitální obdoby*, dostupné z: https://www.researchgate.net/publication/356749571_Konkretni_poezie_a_její_postdigitální_obdoby_Concrete_Poetry_and_its_PostDigital_Variants, vyhledáno 10. 2. 2022 ¹⁰ *Ora et lege: Ed Atkins, Kamilla Bischof, Jesse Darling, Liam Gillick, Martin Kohout, Florian Meisenberg, Slavs and Tatars*; 19. 6. – 30. 9. 2021.

Konkrétní poezie

Za zlatý věk konkrétní poezie lze považovat přibližně období od poloviny padesátých let do let sedmdesátých, během kterého se simultánně rozvíjela na mnoha místech světa – ve východní i západní Evropě, Spojených státech, v Kanadě, Brazílii i Japonsku. Cílem tohoto textu není podrobněji zmapovat konkrétní autory či skupiny, ale spíše poskytnout návštěvníkovi výstavy vstupní informace a nastínit základní otázky problematiky konkrétní poezie.

Konkrétní poezii reprezentují různorodé přístupy. Některé hraničí s hudbou (např. sound poetry), jiné s vizuální poezií, či se dotýkají grafického designu nebo typografie. Kořeny nového básnictví, jak konkrétní poezii mnohdy nazývali sami autoři, spočívají v potřebě přesáhnout žánr z hlediska lingvistického i společenskokritického. Umělci refleктоvali moderní masovou komunikaci a nové poznatky z vědních oborů, zejména z kybernetiky, informační technologie, matematiky či sémiotiky, promítli do svých pracovních postupů.

Autoři zejména východní a středovýchodní Evropy se po druhé světové válce potýkali s frustrací ze ztráty důvěryhodnosti jazyka. Nastolené totalitní režimy se vydaly cestou nekompromisní devastace mluveného a psaného slova spojenou se všudypřítomnou cenzurou nezávislé kultury. Básníci se proto ve své tvorbě začali stále více orientovat na oblast vizuálního umění. Jejich nástrojem k „uzdravení“ jazyka se stala jeho totální redukce přehodnocující jeho ustálené projevy a vědomě rezignující na jeho zákonitosti, strukturu a funkci. Čistou a jednoduchou formou, bez ideologie, klišé a fráží autoři jazyku navraceli jeho hodnotu.¹

Z historického pohledu lze do inspirací autorů konkrétní poezie zahrnout tvorbu Jamese Joyce, Stéphana Mallarméa, Gertrudy Steinové, ale i díla mnohem starší. Příkladem může být román Laurence Sterna *Život a názory blahorodého pana Tristrama Shandyho*, publikovaný po částech v letech 1759–1767, báseň *Easter Wings* formovaná do tvaru křídel od George Herberta z počátku 17. století či dokonce práce starověkých římských spisovatelů, například Publia Optatiana Porfýria.

Z hlediska uměleckého vycházela konkrétní poezie zejména ze široké oblasti experimentů s textem, již od druhé dekády 20. století otevíraly avantgardní směry futurismus, konstruktivismus, dadaismus, hnutí De Stijl a později i surrealismus. Nejblíže autorům konkrétní poezie byl nonkonformní dadaismus, texty Hanse Arpa, Hugo Balla a Kurta Schwitterse a jejich hravé experimenty, kdy je text například rozstříhán a upraven tak, aby vytvořil nový, ne nutně sémantický obsah. Tuto metodu zpopularizovali na konci padesátých let americký spisovatel William Burroughs spolu s umělcem Brionem Gysinem a nazvali ji metodou cut-up.²

V průběhu padesátých let vzniklo hned několik manifestů konkrétní poezie. K prvním, který však vešel v širší známost o více než deset let později, patřil text s názvem *Hipy papy bthuthdththuthda bthuthdy* (1953) švédského básníka a umělce narozeného v Brazílii Öyvinda Fahlströma.³ Svůj manifest uvádí Falhström dvěma citacemi. První vyslovuje jeho přání posunout se od lyrické poezie k psaní „worlets“ (novotvar ze slov words-letters / slova-písmena) a druhá citace, která pochází z manifestu F. T. Marinettiho *Manifesto tecnico della letteratura*

futurista (1912), požaduje „parole in libertà“ (osvobozená slova).⁴ Jednalo se o nový básnický styl osvobozený od obvyklých norem gramatiky a konvenčního zobrazování veršů.⁵ Marinetti volal po destrukci syntaxe, zavržení adjektiv, příslovcí a všech sloves vyjma infinitivu.⁶ Takové požadavky odpovídaly Fahlströmově představě o poezii, jež je lingvistickým materiálem, který je třeba mnout – „nejde o manipulaci celé struktury, ale jednotlivých elementů – písmen, slov“.⁷ Fahlströmův manifest celkem přehledně předkládá nároky na konkrétního básníka, sám se jím však příliš neřídil a záhy se začal věnovat jiné oblasti umění. To částečně vysvětluje jeho nevědomost o brazilském hnutí konkrétní poezie – skupině Noigandres, navzdory jeho brazilským kořenům, či práci Eugena Gomringera, autora narozeného v Bolívii a usazeného ve Švýcarsku, s nimiž jej spojovaly příbuzné myšlenky.

Eugen Gomringer bývá považován za otce konkrétní poezie v německy hovořících zemích.⁸ Jeho první manifest *From Line to Constellation* (1954) vyšel jen o rok později než Fahlströmův a předkládá názorově blízké myšlenky. Oba autoři akcentují materialitu jazyka a studium jeho struktury včetně všech elementárních znaků.⁹ Gomringer se v té době s problematikou konkrétní poezie seznamoval postupně skrze poznání tvorby umělců konkrétního umění a známost s Maxem Billem, zakladatelem a ředitelem Hochschule für Gestaltung v Ulmu, pro kterého Gomringer pracoval jako tajemník. Gomringer své zkušenosti z konkrētismu přenášel do vlastní poezie. Své básně zpočátku nazýval „konstelace“, termínem vypůjčeným od francouzského symbolisty Stéphana Mallarméa, jehož konstelace/práce se stránkami, kdy jsou slova rozmísťována s ohledem na okolní prázdnou plochu, inspirovaly mnohé konkrétní básníky. V roce 1955 navštívil Hochschule für Gestaltung člen brazilského uskupení konkrétní poezie Noigandres Décio Pignatari. Toto setkání a navázání blízkého vztahu mezi Gomringerem a Noigandres lze považovat za počátek mezinárodního hnutí konkrétní poezie.¹

Skupinu Noigandres založili v roce 1952 básníci bratři Haroldo de Campos a Augusto de Campos spolu s Décciem Pignatarim. Mezi léty 1952–1958 vydávali stejnojmenné periodikum, do kterého přispívali korespondenti z Velké Británie, Francie, Německa, Polska, Československa, Španělska, Maďarska, ale také z Japonska, Kanady či ze Spojených států a spolupodíleli se tak na šíření mezinárodního hnutí.¹¹ Se svým konceptem ideogramu, pojmájícím slovo jako trojrozměrné „verbivokovizuální“, prosazovali Noigandres nadřazenost neverbální komunikace nad jazyky národními. Členové skupiny se zajímali o obrazový znak jako o primární způsob grafického záznamu lidských představ, o vizuální zkratku, telegrafickou zprávu pochopitelnou nejen napříč kulturami a jazyky, ale srozumitelnou i pro negramotné. Od počátku měla být konkrétní poezie mezinárodním hnutím, proto bylo důležité, aby nebyla úzce vázána na jednotlivé národní jazyky.

Zejména v šedesátých letech proslavila skupina Noigandres brazilskou větev konkrétní poezie po celém světě. Haroldo de Campos se během svých cest do Evropy seznámil s mnoha představiteli hnutí, například s francouzskými tvůrci konkrétní poezie Ilse a Pierrem Garnierovými, Henrim Chopinem, italským básníkem

Carlem Bellolim či s autory československé experimentální poezie Bohumilou Grögerovou, Josefem Hiršalem, Ladislavem Novákem a Jiřím Kolářem. Důležitá vazba na německé prostředí se vyvinula i díky spojení s věhlasnou stuttgartskou skupinou konkrétní poezie okolo profesora Maxe Benseho, který Harolda de Campose pozval v roce 1964 přednášet na Technische Hochschule ve Stuttgartu. Vliv skupiny Noigandres pronikl do mnoha zemí, avšak víceméně ve fázi, kdy se již jednotliví básníci zabývali konkrétní poezií, a tak si hnutí přes všechnu snahu o nadnárodní jazyk udrželo v jednotlivých zemích svůj specifický (národní) charakter.¹²

Mezinárodní hnutí konkrétní poezie v průběhu padesátých a šedesátých let sílilo po celém světě. Z hlediska Evropy můžeme ve stručnosti zmínit ještě Rakousko, kde se začala objevovat konkrétní poezie na počátku padesátých let v díle několika básníků, známých jako Vídeňská skupina (Gerhard Rühm, Friedrich Achleitner, H. C. Artman a Konrad Bayer ad.), kteří začali experimentovat s vizuálními a fonetickými formami.¹³ Do svých textů zároveň zapojovali humor a grotesku. Ve Vídni rovněž působili Ernst Jادل a Friederike Mayröcker. Ve Francii je počátek experimentální poezie spjat s textem Pierra Garniera *Manifesto for a New Poetry Visual and Phonic* (1962), který nové hnutí pojmenoval jako spatialismus (1963).¹⁴ Francouzské prostředí bylo produktivní též v oblasti lettrismu a četných fonetických skladeb (Henri Chopin, François Dufrêne a jeho cri-rythmes ad.). Italtší básníci rozvíjeli optickou povahu básní a vytvářeli složité vizuální metody práce. Carlo Belloli, jako nejznámější z nich, publikoval své konkrétní básně již ve čtyřicátých letech. Ve Velké Británii se konkrétní poezii věnoval benediktinský mnich Dom Sylvester Houédard, John Furnival či skotský básník Ian Hamilton Finlay. V Československu se jedná o tvorbu již zmíněných autorů, Bohumily Grögerové a Josefa Hiršala, dále například o texty Emila Juliše, Jindřicha Procházky, Jiřího Valocha, Václava Havla ad. V Polsku je to dílo Stanislawa Drózdze inspirované autory Nové vlny s cílem radikálně „vydestilovat slova z kontextu“.¹⁵ V Československu i Polsku se tvorba básníků přesunula do sféry vizuálního umění i s ohledem na všudypřítomnou cenzuru nezávislé undergroundové kultury.

V průběhu sedmdesátých let konkrétní poezie „zklassičtěla“, druhá vlna autorů se přesunula od „čistého“ modernismu ke „špinavým“ psacím strojům (tzv. *dirty concrete poetry*), která představuje postupný epilog tohoto hnutí.¹⁶ Snadno dostupný psací stroj, který dokáže oproti náročné sazbě zachovat autenticitu projevu, představoval demokratický způsob práce a zpřístupnil tvorbu poezie různým sociálním vrstvám. V následující dekádě se hnutí začalo postupně rozměšňovat v různé intermediální projevy: ve vizuální poezii, v konceptuální umění, literaturu, anti-writing či un-creative writing¹⁷, typewriter art, mail art, software art, textové práce, ve zvukové, prostorové instalace, v performance, pohyblivý i statický obraz, grafický design, typografii apod.

Opětovně pozornosti se konkrétní poezii začalo dostávat s počátkem nového milénia. Tento zájem stále přetrvává a dochází i k jejímu novému zhodnocení. Například se na ni nepohlíží již jako na čistě mužskou záležitost. Publikují se starší i nové antologie konkrétní poezie (např. reprinty *An Anthology of Concrete Poetry*, Emmett Williams, 1967; *Concerning Concrete Poetry*, Bob Copping,

Peter Mayer, 1978; *The New Concrete: Visual Poetry in the 21st Century*, Victoria Bean, Chris McCabe, 2015; *Women in Concrete Poetry: 1959–1979*, Alex Balgiu, Mónica de la Torre, 2020; *Concrete Poetry: A 21st-century Anthology*, Nancy Perloff, 2021 ad.) i knižní díla klasiků tohoto hnutí včetně doposud nepublikovaných svazků.¹⁸ Pořádají se retrospektivní i skupinové výstavy v soukromých galeriích a ve veřejných institucích, jako například *Poor. Old. Tired. Horse*. v Institute of Contemporary Arts – ICA (2009) s bohatým doprovodným programem či *Concrete Poetry: Words and Sounds in Graphic Space* v Getty Research Institute (2017), k níž vyšla v roce 2021 výše zmíněná antologie, rozsáhlá retrospektiva Augusta de Campos *Rever* v SESC Pompéia v São Paulu (2016) či Bohumily Grögerové *Setiny* v Letohrádku Hvězda (2021) a mnoho dalších. Autoři konkrétní poezie pronikají i na různá umělecká bienále; například na letošním 59. bienále v Benátkách je součástí hlavní výstavy „kabinet“ věnující se historické výstavě *Materializzazione del linguaggio*, připravené pro 38. benátské bienále v roce 1978. Vystavujícími tehdy byly pouze ženy. Vzhledem ke skutečnosti, že konkrétní poezii a uměleckému světu obecně dominovali výhradně muži, lze výstavu považovat za přelomovou.

Návraty ke konkrétní poezii souvisejí s oživením vizuální poezie v podobě každodenního užívání digitálního prostředí a rovněž se vzestupem self-publishingu a experimentální autorské literární tvorby mladé generace. Některé pracovní metody konkrétních básníků s nástupem nových technologií zevšedněly a staly se součástí běžného života a komunikace, kdy například textové editory umožňují snadné zacházení s textem pomocí metod stříhu, montáže (kopírování, přenášení), ale i vkládání internetových odkazů a obrazů. Texty lze jednoduše vizuálně upravovat – vybrat velikost písma, font, barvu či jinak graficky zdůraznit, exportovat do různých formátů – a pomocí e-mailové korespondence, SMS, jednoduchých mobilních i počítačových aplikací lehce distribuovat takřka do všech koutů světa. Samozřejmě nejde opomenout příspěvky na sociálních sítích, které jsou specifickou formou komunikace kombinující obraz, text a grafické značky.

Kenneth Goldsmith porovnává internet a současné digitální artefakty, jako jsou videa, fotografie nebo hudba, založené na alfanumerických kódech s některými experimenty klasiků konkrétní poezie. Podle Goldsmithe jsou alfanumerické kódy „identickým materiálem“ jako psací stroj, který ke své tvorbě používali autoři konkrétní poezie. Zároveň poznamenává, že současná vizuální nebo konkrétní poezie, pokud připustíme její existenci, plně reflektuje digitální prostředí, je obeznámena se všemi jeho možnostmi, které tematizuje, ale mnohdy dochází k přenášení do analogového prostředí – proto je nazývána postdigitální.¹⁹ Umělci se například opět vracejí k psacímu stroji, razítkům, typografii nebo principům koláže s projevy cut and paste kultury.

Pavel Büchler

Pavel Büchler, 2016, foto: M. Štěrba

Pavel Büchler (narozen 1952 v Praze, žije a pracuje v Manchesteru) patří ke generaci, která vstoupila na uměleckou scénu v sedmdesátých letech a svými aktivitami působila v Československu mimo oficiální sféru. V roce 1981 Büchler emigroval do Anglie. Od počátku své umělecké praxe se zabývá dematerializací umění a konceptuální prací s textem, kdy například zasahuje do knižních děl a zkoumá limity jazyka, což ústí ve stále propracovanější formu literární praxe. Koncem osmdesátých let začal vyučovat na Slade School of Fine Art v Londýně a v roce 1992 se stal vedoucím katedry výtvarného umění na Glasgow School of Art. V roce 1997 byl jmenován profesorem výtvarného umění na Manchester Metropolitan University, kde aktivně působil do roku 2016 a zůstává zde nadále emeritním profesorem.

Pavel Büchler, 2016, foto: M. Štěrba

Dílo Pavla Büchlera bylo představeno mnoha samostatnými výstavami, například v Moravské galerii v Brně (2021), Galerie PCP v Paříži (2018), Künstlerhaus Palais Thurn und Taxis v Bregenzu (2014), i výstavami skupinovými, mimo jiné v Národní galerii Praha (2019–2020), ve Fondazione Prada v Miláně (2018), v Palazzo Fortuny v Benátkách (2016), v Galerii Rudolfinum v Praze (2015) či Tinguely Museum v Basileji (2010).

Pavel Büchler, 2016, foto: M. Štěrba

Pavel Büchler je na výstavě prezentován dílem nazvaným *Secondary Information*, dokládající šíří jeho konceptuálního přístupu k textu a jazyku. Jedná se o formálně jednoduchou performanci, která přináší do výstavního prostoru nestandardní situaci. Aktérem je performer/kustod, který sedí u malého pracovního stolu s kancelářským psacím strojem. V případě, že je kýmkoliv osloven, napíše na psacím stroji na papír větu „ἄσῆθησῆ σῆ ἄσῆθησῆσῆ“ (ticho prosím) a bez doprovodného komentáře dotyčnému vzkaz předá.

Pavel Büchler, 2016, foto: M. Štěrba

Pavel Büchler, 2016, foto: M. Štěrba

Pavel Büchler, 2016, foto: M. Štěrba

Pavel Büchler, 2016, foto: M. Štěrba

Performance byla doposud provedena dvakrát, poprvé v Pratt Institute v New Yorku (2011) a později v Ikon Gallery v Birminghamu (2020). Oproti předchozím provedením získává v rámci projektu *Ora et lege* nové interpretační rámce, v rámci nichž výzva „ticho prosím“ není pouze reakcí na zvyk pohybovat ve výstavním sále potichu, ale odkazuje i na podmínky sakrálního prostoru, katolického či pravoslavného chrámu, ve kterém je ticho součástí liturgie a rozjímání o Bohu. V případě benediktinského řádu věta rovněž odkazuje k jedné z jeho základních charakteristik, doprovázené mírem, pokorou, jemností a klidem, které se promítají i do tichého a uvážlivého vnějšího vystupování benediktinského mnicha. Pro kontext výstavy je dílo aktualizováno rovněž použitím psacího stroje s gruzínskou abecedou.

Pavel Büchler, 2016, foto: M. Štěrba

Pavel Büchler, 2016, foto: M. Štěrba

Pavel Büchler, 2016, foto: M. Štěrba

Pavel Büchler, 2016, foto: M. Štěrba

Pavel Büchler, 2016, foto: M. Štěrba

Pavel Büchler, 2016, foto: M. Štěrba

Pavel Büchler, 2016, foto: M. Štěrba

Pavel Büchler, 2016, foto: M. Štěrba

1 Bohumila Grögerová a Josef Híršal, Deset tisíc změn se znovu mění (březen 1993), in: Petr Kotyk (ed.), *Deset tisíc změn se znovu mění. Dno všeho vrchol prázdnoty. Rozhovory a promluvy českých literátů z let 1990–1995*, Cherm, Praha 2008, s. 117–118.

2 Kenneth Goldsmith, A Brief Overview of Anti-Writing, in: Mathieu Copeland – Balthazar Lovay (eds.), *The Anti-Museum*, Fri Art, Fribourg 2017, s. 642.

3 Autor se pro název inspiroval postavou sovy z dětské knihy o Medvídkovi Pú a jejím pokusem přeložit „A Happy Birthday“ do švédštiny a doplnil jej o podtitul *Manifesto for Concrete Poetry*.

4 Nancy Perloff, *Concrete Poetry, A 21st-century Anthology*, Reaktion Books, London 2021, s. 12–13.

5 Manifest je dostupný z: https://www.loc.gov/resource/gdcwdl.wdl_20031/?st=gallery, vyhledáno 3. 6. 2022.

6 Perloff (pozn. 4), s. 12–13.

7 Tania Orum / Jesper Olsson (eds.), *A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries 1950–1975*, Brill Publishers, Leiden 2016, s. 48o.

8 Perloff (pozn. 4), s. 16.

9 Manifest je dostupný z: http://www.broodthaers.us/MEDIA/00965.pdf, vyhledáno 3. 6. 2022.

10 Mary Ellen Sold, Brazíl, in: eadem (eds.), *Concrete Poetry: A World View*, Indiana University Press, Bloomington, dostupné z: https://ubu-mirror.ch/papers/solt/brazil.html, vyhledáno 2. 2. 2022.

11 Více viz Kenneth Goldsmith, Make it New: Post-Digital, Concrete Poetry in the 21st Century, in: Victoria Bean – Chris McCabe (eds.), *The New Concrete: Visual Poetry in the 21st Century*, Hayward Publishing, London 2015, s. 11. – Charles Eppley, *Concrete Poetry of the Noigandres, 1958–1965*, dostupné z: http://avant.org/event/noigandres/, vyhledáno 3. 6. 2022.

12 Sold (pozn. 10).

13 Více viz Gerhard Rühm, *The Phenomenon of the Wiener Gruppe in the Vienna of the Fifties and Sixties*, dostupné z: https://ubu-mirror.ch/papers/ruhm_vienna.html, vyhledáno 3. 6. 2022.

14 Manifest je dostupný z: https://391.org/manifestos/1962-manifesto-new-poetry-visual-phonic-pierre-garnier/, vyhledáno 4. 6. 2022.

15 Małgorzata Dawidek Gryglicka, Konkrétní poezie a konceptuální umění. Odlišnosti a společná východiska. Studie o vybraných otázkách polské neoavantgardy na příkladu tvorby Stanisława Drózdze a Jarosława Kozłowského, in: Ondřej Buddeus – Markéta Magidová (eds.), *Trádit slova, Literatura a konceptuální tendence 1949–2015*, Tranzit, Praha 2015, s. 99.

16 Psací stoj je hlučný, objevují se přetisky, překlepy, zdvojení, šmouhy od inkoustu ad. Více viz Goldsmith (pozn. 2), s. 12.

17 Termín amerického básníka Kennetha Goldsmithe popisující křížení konceptuálního umění s poezií. To se projevuje použitím technik, u nichž se tradičně nepředpokládá, že spadají do oblasti literatury. Jako příklad lze uvést použití Google vyhledávače k tvorbě poezie, generování textu softwarem, práce v prostředí textového editoru, opakované přeposílání prázdného e-mailu či vykopírování číselného kódu jpegů apod. Tedy zacházení s textem pomocí metod střihu, montáže, kopírování a přenášení dokumentárních a archivářských postupů z digitální sféry do prostředí literatury.

18 Podrobnější přehled poskytuje například text Jakuba Guziura *Konkrétní poezie a její (post) digitální obdoby*, dostupné z: https://www.researchgate.net/publication/356749571_Konkretni_poezie_a_jeji_postdigitalni_obdoby_Concrete_Poetry_and_its_PostDigital_Variants, vyhledáno 10. 2. 2022.

19 Goldsmith (pozn. 2), s. 14–15.

Bohumila Grögerová

Bohumila Grögerová (1921–2014, Praha) byla česká překladatelka, editorka a spisovatelka, od padesátých let úzce spolupracující s básníkem Josefem Hiršalem. Těžiště jejich společné tvorby spočívá zejména ve vizuální a auditivní poezii, v rozhlasových hrách, v básnické próze a bohaté překladatelské činnosti. V šedesátých letech se stali součástí mezinárodního uměleckého hnutí experimentální poezie a průkopníky konkrétní poezie v Československu. V téže době je oslovila témata kybernetiky a nových technologií, jež Grögerová zpracovávala také ve vlastních textových dílech. Její tvorba dlouhodobě oscilovala na hranici auditivního díla, výtvarného umění a svébytných filozofických rébusů.

Dílo Bohumily Grögerové bylo představeno mnoha samostatnými výstavami, například v Letohrádku Hvězda v Praze (2021), Literaturhaus v Berlíně (2012), Domě umění města Brna (2009), i výstavami skupinovými, mimo jiné v Museo d'Arte Moderna e Contemporanea v Bolzanu (2019–2020), 8smičce v Humpolci (2019) a Badischer Kunstverein v Karlsruhe (2016).

Rozmanitá tvorba průkopnice konkrétní poezie v Československu Bohumily Grögerové je na výstavě zastoupena textem *Láska*, původně publikovaným v knize *JOB-BOJ*, kterou vytvořila společně s Josefem Hiršalem v letech 1960–1962.¹ Text napsaný na psacím stroji je součástí kapitoly Gramatické texty. Jedná se o vizuální konstelaci zájmen on a ona, které jsou v šestnácti řádcích vzájemně kombinovány a postupně se spojují v jedno slovo. Závěr textu tvoří genderově neutrální zájmeno ONO napsané kapitálkami, které je završením hry s gramatickými strukturami mateřského jazyka a koncovkami.

Pro Grögerovou a Hiršala byla publikace *JOB-BOJ* nejen výsledkem snahy o mezioborový projev a novou formulaci poezie, ale i nástrojem proti zneužívání jazyka k legitimizaci určitého (politického) systému. Tento společensko-kritický rozměr je přítomný rovněž ve zmíněném textu, který se z dnešního pohledu dotýká i problematiky genderové lingvistiky a míry reprezentace ženství versus mužství v českém jazyce a rozvíjí také téma genderově neutrálního jazyka a nebinární gramatiky.

Text je prezentován na schodech vstupní haly Domu spisovatelů Gruzie. Stává se čitelným z čelního pohledu při vstupu do výstavy a stoupáním po schodech výš návštěvník prochází jednotlivými řádky.

Bohumila Grögerová

Láska

z knihy experimentálních textů JOB-BOJ, ve spolupráci s Josefem Hiršalem 1960–1962

text vyplotrovaný na schody s laskavým svolením dědiců

¹ Josef Hiršal – Bohumila Grögerová, *JOB-BOJ*, Československý spisovatel, Praha 1968, s. 33.

David Horvitz

David Horvitz (narozen 1982 v Los Angeles, žije a pracuje v Los Angeles) se ve své tvorbě věnuje umělecko-výzkumným projektům o environmentálních a sociálních tématech. Pohybuje se v rozličných médiích, od autorské knihy, fotografie po performanci či mail art. Jeho hranice rozšiřuje v rámci digitálního světa prostřednictvím internetové (e-mailové či chatové) komunikace. Tu posléze staví do kontrastu s přirozenými systémy, přírodními jevy a živými organismy.

Dílo Davida Horvitze bylo představeno mnoha samostatnými výstavami, například v Centre Pompidou-Metz (2022), CURA HQ v Římě (2021), SCAI The Bathhouse v Tokiu (2019), New Museum v New Yorku (2014), Blum & Poe v Los Angeles (2014), Kunsthall Stavanger (2014), i výstavami skupinovými, mimo jiné v K11 Art Foundation v Hongkongu (2021), v E. A. Shared Space v Tbilisi (2021), v Pirelli HangarBicocca v Miláně (2017), Palais de Tokyo v Paříži (2017), MoMA v New Yorku (2015).

David Horvitz pro výstavu vytvořil sérii autorských razítek a publikaci v podobě úvahy o koloběhu vody jako pro život nezbytného oběhového systému, který je stavěn do protikladu k symbolu byrokratizovaného světa, který poštovní razítka připomínají. Realizace vychází z dlouhodobého autorova zájmu o mail art, dnes již tradiční umělecké vyjádření, které v padesátých a šedesátých letech rozvinulo umělecké hnutí Fluxus.

Razítka tisknou substantiva spojená s vodou, například slova mrak, déšť, mlha, louže, moře, oceán, rybník a další, která doplňuje publikace o velikosti modlitební knížky jako jakéhosi průvodce po gruzínských výrazech, jejichž ekvivalent v anglickém jazyce prakticky neexistuje. Všech šedesát pět slov, jež se v ní objevují, odkazuje k různým formám deště, například výraz ღებბა označuje silný déšť, kdy nebe až agresivně sestupuje k zemi, či წინნკლვა, kdy se naopak jedná o sotva slyšitelné kapky vody.

Slova připomínají přirozený koloběh vody, ale rovněž otevírají symboliku v rámci náboženství – vodu svěcenou, která je kromě křtů a svěcení všeho druhu (zejména liturgických a posvátných předmětů, ale i světského obydlí ap.) v pravoslavné církvi určena také k pití – zejména pro věřící, kteří jsou odloučeni od svatého přijímání.

David Horvitz

you შენ ღრუბელ წვიმ fog ნისლი გუბ ზღვა ოკეანე *pond* გუბურა ცვარი *river* მდინარე ნაკადული მყინვარი ბურუსი ზესხმა კომპინშხალი წინნკლვა ლელეხი 2022

participativní dřevěná ruční razítka, kterými lze razit nekonečné množství vizuálních básní

rozměry nekonečné

s laskavým svolením autora a galerie ChertLüdde, Berlín

Susan Howe

Susan Howe (narozena 1937 v Bostonu, žije a pracuje v Guilfordu) je americká básnířka, esejistka a kritička patřící mezi nejvýznamnější autory své generace. Její tvorba je spojována s avantgardní skupinou Language poets, která vznikla v pozdních šedesátých letech ve Spojených státech. Howe se od počátku své tvorby pohybuje napříč mnoha médii a obory a zajímá se o vizuální i auditivní možnosti jazyka. Její práce je často klasifikována jako postmoderní, rozšiřující tradiční literární žánry, včetně jejich teoretických základů i přístupů k jejich historii. Autorčiny texty jsou mnohohrstevnaté a aluzivní, často se v nich zrcadlí raná historie a stará mytologie amerického kontinentu i práce jiných autorů.

Dílo Susan Howe bylo představeno mnoha samostatnými výstavami, například v Yale Union v Portlandu (2013), i výstavami skupinovými, mimo jiné ve Whitney Museum of American Art v New Yorku (2014), v Bureau des Réalités v Bruselu (2018), ISSUE Project Room v New Yorku (spolupráce s Davidem Grubbsem, 2013) a opakovaně v MoMA v New Yorku.

Přestože se tvorba Susan Howe dlouhodobě pohybuje na pomezí vizuálního umění a auditivní tvorby (ve formě sound poetry), své umělecké experimenty s textem často realizuje v tradičním médiu jako publikace. Doposud jich Howe vydala přes tři desítky. Kniha s názvem *Concordance*, která její tvorbu prezentuje v rámci projektu *The Palace of Concrete Poetry*, patří mezi poslední. Poprvé vyšla v limitované edici v roce 2019 (46 kusů, The Grenfell Press) a ve větším nákladu o rok později.¹ Ta je na výstavě předkládána divákům k volnému listování jejími stránkami.

Ústřední část knihy tvoří dynamická koláž útržků z básní a novel klasiků anglofonního světa, například Johna Milтона, Charlese Dickense, Jonathana Swifta či Williama Butlera Yeatse. S nimi se střetávají informace z různých encyklopedií ptactva a stromů, „poezie“ marginálií a zásahy autorky. Objevuje se zde pro Howe charakteristické repetitivní použití stejného grafému, otištění verše vzhůru nohama, přeškrtnutí části textu, vzájemné překrývání slov či zakrytí textu textem jiného původu apod. Až na výjimky jsou básně situovány do středu stránky a vyjevují se jako obrazové konstelace počítající s okolní prázdnotou. Tento princip práce, ve kterém je s listy pracováno jako s obrazy a slova jsou rozmísťována po ploše stránky s ohledem na prázdnotu plochu, která je obklopuje, akcentoval ve své tvorbě již francouzský symbolista Stéphane Mallarmé. Jeho tvorba inspirovala mnohé konkrétní básníky.

Susan Howe
Concordance / Soulad
publikace, New Directions, 2020
21,8 × 15,3 cm
s laskavým svolením autorky a nakladatelství New Directions Publishing, New York
© 2019, 2020 Susan Howe

¹ Susan Howe, *Concordance*, New Directions Books, New York 2020.

Keti Kapanadze

Keti Kapanadze (narozena 1962 v Tbilisi, žije a pracuje střídavě v Bonnu a Tbilisi) vytvořila již v první polovině osmdesátých let první grafické a fotografické práce, jež ji zařadily mezi průkopnice konceptuálního umění v Gruzii. Od počátku ve své umělecké činnosti zkoumá sémantickou i vizuální polohu (mateřského) jazyka a možnosti obrazového znaku, jenž by byl srozumitelný napříč kulturami a národními jazyky. Prostřednictvím malířství, fotografie, performance a instalace se zabývá dekonstrukcí slova a obrazu a jejich vzájemným přeskupováním. Díla se vyznačují určitou poetičností a specifickým, téměř až sebeironizujícím humorem. Po pádu Sovětského svazu Kapanadze působila v zahraničí a v roce 2000 se usadila v Německu.

Dílo Keti Kapanadze bylo představeno mnoha samostatnými výstavami, například v Kunstforum in Zentrifuge v Bonnu (2020), Galerie Gisela Clement v Bonnu (2019), Galerii současného umění Gruzínského národního muzea v Tbilisi (2018), NADA Miami na Floridě (2018), i výstavami skupinovými, mimo jiné v galerii 4710 v Tbilisi (2021), ve Státním muzeu hedvábí v Tbilisi (2018) či v Národní galerii v Tbilisi (2018).

Pro výstavu *The Palace of Concrete Poetry* vytvořila Keti Kapanadze objekt, jehož tvar připomíná logo Rolling Stones známé jako Hot Lips v podobě otevřených úst s vystrčeným jazykem. Do tohoto tvaru jsou formována slova *Mother Tongue* v rodném jazyce autorky, který se spolu s odkazem na hudební kapelu založenou v roce jejího narození stává metaforou autorčina dětství a dospívání. Mateřský jazyk je zde prezentován jako formující prvek, jenž svými specifiky ovlivňuje naše myšlení a uvažování o světě. Autorka se dotýká problematiky genderové lingvistiky a genderových stereotypů zakořeněných v národních jazycích, projevujících se například v otázce gramatického jmenného rodu. Použitím loga odkazuje na obrazový znak jakožto na univerzálně srozumitelný piktogram. Připomíná tak myšlenku některých představitelů konkrétní poezie o univerzálním verbo(fono)vizuálním jazyce nadřazeném jazykům národním.¹

Keti Kapanadze
Mother Tongue / Mateřský jazyk 2022
lakovaný kov
100 × 100 × 0,6 cm
s laskavým svolením autorky

¹ Jakub Guziur, *Konkrétní poezie a její (post)digitální obdoby*, dostupné z: https://www.researchgate.net/publication/356749571_Konkrétní_poezie_a_její_postdigitální_obdoby_Concrete_Poetry_and_its_PostDigital_Variants, vyhledáno 10. 2. 2022.

Barbara Kapusta

Barbara Kapusta (narozena 1983 ve Vídni, žije a pracuje ve Vídni) je spisovatelkou a umělkyní, která ve svých dílech propojuje lidská těla s jazykem digitálního světa. Její texty jsou literární fikcí, která v podobě fragmentů či celých příběhů proniká do autorských publikací, performancí, filmových děl a objektových instalací na hranici mezi fyzickým a virtuálním prostředím. V textech zaznívají environmentální témata, motivy kyberkultury, queerness, představy o postgenderovém světě a myšlenky posthumanismu.

Dílo Barbary Kapusty bylo představeno mnoha samostatnými výstavami, například v Kunsthalle Bratislava (2022), Gianni Manhattan ve Vídni (2020), Kunstraum v Londýně (2019), i výstavami skupinovými, mimo jiné v Kunsthaus Hamburg (2022), Belvedere 21 ve Vídni (2021), Kunsthalle Wien (2021), v galerii Futura v Praze (2021), Kunstforum Wien (2020), KW Institute for Contemporary Art v Berlíně (2017).

Barbara Kapusta na výstavě prezentuje místně specifické dílo s názvem *Futures Spread Like Flames*, jehož základem je text vytištěný na látce. Slogan je vytvořený fontem Futures, který Kapusta realizovala ve spolupráci s grafickým designérem Sabo Dayem při příležitosti své samostatné výstavy v Kunsthalle Bratislava (2022). Font se skládá z dvaceti šesti znaků stylizovaných do pohybujících se plamenů ohně komplikujících celkovou čtivost textu, který je v tomto případě navíc psán odspoda nahoru. Typografie je zde brána v úvahu jako jeden z psychologických nástrojů. Plaménkové siluety písmen, potažmo slov, jako by se vzdalovaly přítomnosti a předznamenávaly hroživou a nevyhnutelnou (klimatickou) apokalypsu.

Kapusta ve své tvorbě odkazuje na tradici vizuální poezie a tvorbu konkrétních básníků, kteří se snažili jazykový znak „zbavit arbitrárnosti a odhalit či vytvořit souvislost mezi označujícím a označovaným“¹. Podobně jako Kapusta tak činili z přesvědčení, že tím dopomáhají k obrodě jazykové komunikace.² Příbuzenství s konkrétní poezií padesátých a šedesátých let lze nalézt i v potřebě utvářet jazyk prostředky naší doby, tedy technickými možnostmi digitálních médií, a to nejen po stránce formální, ale i obsahové.

Barbara Kapusta
Futures Spread like Flames / Font Futures se šíří jako plameny 2022
bavlněná látka, digitální tisk, kov
300 × 150 cm
s laskavým svolením autorky a galerie Gianni Manhattan, Vídeň

¹ Jakub Guziur, *Konkrétní poezie a její (post)digitální obdoby*, dostupné z: https://www.researchgate.net/publication/356749571_Konkretni_poezie_a_její_postdigitalni_obdoby_Concrete_Poetry_and_its_PostDigital_Variants, vyhledáno 10. 2. 2022.
² Ibidem.

Janice Kerbel

Janice Kerbel (narozena 1969 v Torontu, žije a pracuje v Londýně) je konceptuální umělkyně, která se ve své tvorbě zabývá komunikací – a někdy i její absencí – prostřednictvím tisku, performance, světla a zvuku. Neustálý pohyb napříč médii je výsledkem autorčina zájmu o překonání zaběhlých představ o jednotlivých oborech. Stává se pro ni nástrojem zkoumání neurčitého prostoru mezi realitou a fikcí, abstrakcí a reprezentací. Její práce často zahrnuje rozsáhlý výzkum v podobě plánů, návrhů, skriptů nebo scénářů, které se ve skutečnosti nemohou nebo nebudou dít. Při zprostředkování těchto imaginárních událostí čerpá z potenciálu jazyka a textu.

Dílo Janice Kerbel bylo představeno mnoha samostatnými výstavami, například v i8 Gallery v Reykjavíku (2019), greengrassi v Londýně (2018), Tate Britain v Londýně (2010), Moderna Museet ve Stockholmu (2006), i výstavami skupinovými, mimo jiné v Peak v Londýně (2019), na Bienále v Liverpoolu (2018), v Hamburger Kunsthalle (2017), MoMA v New Yorku (2013), KW Institute for Contemporary Art v Berlíně (2010). V roce 2015 byla nominována na Turnerovu cenu.

Vystavené digitální plakáty Janice Kerbel pocházejí ze souboru *Fight*, který byl poprvé prezentován v rámci uměleckého Bienále v Liverpoolu v roce 2018. Série dokumentuje souboj dvanácti tanečníků, jejichž pohyby a údery vycházely z autorčiny choreografie. Průběh boje byl monitorován způsobem, kdy jednotlivé zásahy byly slovně zaznamenávány na papír odpovídající velikosti člověka, a to v místech, kde k úderu došlo. Slova tak věrně demonstrovala průběh zinscenovaného fyzického násilí. Později byly záznamy převedeny do tisků, jejichž vizuální podoba spolu s vytapetováním na zeď připomíná formu komerčních tiskovin a plakátů. Hrubost zákroků, kterou dokládají jednotlivá slova jako „choke“ (škrcení) nebo „slam“ (chvat, při němž bojovník svého soupeře nadzvedne a praští s ním o zem), je však paradoxně vizuálně atraktivní. Například v oblasti horní poloviny těla a hlavy se intenzita slov s typografií mění skoro až ve vizuální poezii, která diváka odvádí od faktu, že sleduje záznam lidské agrese.

Realizace připomíná performance ze šedesátých a sedmdesátých let v oblasti body artu, v nichž umělci zkoumali limity lidského těla, zejména míru bolesti, jakou je člověk schopen snést. Většina aktérů používala k vyjádření těla vlastní, Kerbel však užívá převážně těla druhých, s kterými je manipulováno z pozice jakési vyšší autority.

Janice Kerbel
Fight / Boj 2018/2022
digitální tisk na plakátový papír
216 × 85,8 cm
s laskavým svolením autorky a galerie greengrassi, Londýn

Ferdinand Kriwet

Ferdinand Kriwet (1942, Düsseldorf – 2018, Brémy) byl německý multimediální umělec, patřící k düsseldorfské neoavantgardní scéně a mezinárodnímu hnutí konkrétní poezie.¹ Od počátku šedesátých let se zabýval fonetikou, sémantickou a vizuální složkou textu. Experimentoval s formátem rozhlasových her v duchu tzv. Nové rozhlasové hry (Neues Hörspiel). Jeho série *Hörtexte* (Radiotexty), vzniklá pro německé veřejné rozhlasové stanice, je zvukovou koláží různých nahrávek převzatých z hromadných sdělovacích prostředků – politických projevů, zpráv, komerčních sdělení, ale například i modliteb.² Vedle auditivních děl Kriwet vytvářel textové kotouče (*Sehtexte/Rundscheiben*) a autorské publikace, zabýval se filmem, médiem performance, instalace a malířství.

Dílo Ferdinanda Kriweta bylo představeno mnoha samostatnými výstavami, například v Georg Kargl Fine Arts ve Vídni (2017), BQ v Berlíně (2013), Kunsthalle Düsseldorf (2011), The Modern Institute v Glasgow (2008), i výstavami skupinovými, mimo jiné v BQ v Berlíně (2022), Kunsthalle Wien (2020–2021), Haus der Kulturen der Welt v Berlíně (2018), Badischer Kunstverein v Karlsruhe (2016), Institute of Contemporary Art v Londýně (2012) či v MoMA v New Yorku (2012).

Dílo jednoho z průkopníků konkrétní poezie Ferdinanda Kriweta prezentuje na výstavě talíř navržený v roce 1975 pro německého výrobce luxusního porcelánu Rosenthal. Talíř byl vyroben v edici pěti tisíc kusů jako osmá realizace v rámci širší kolekce vytvořené pro zmíněnou porcelánku současnými umělci. Uměleckým ředitelem této kolekce byl Eugen Gomringer, který s firmou Rosenthal spolupracoval mezi léty 1967 až 1985 a který rovněž vybíral jednotlivé autory; vedle Kriweta například Maxe Billa, Otto Piena či Güntera Grasse.³ Sám Gomringer je považován za otce konkrétní poezie v německy hovořících zemích a jeho navázání blízkého vztahu s brazilskou skupinou Noigandres za počátek tohoto mezinárodního hnutí.⁴

Návrh Ferdinanda Kriweta tvoří skupina různorodých hesel napsaných kapitálkami, které v kružnicích pokrývají část plochy talíře. V mnoha případech slova připomínají starozákonní příběh o stvoření světa a o rajske zahradě – objevují se jména Adam a Eva či slova jako vášeň, touha, had, ale i projevy hermetismu v podobě slovesa reinkarnovat se. Uprostřed talíře je vytvořen kříž ze slov kunst teller. Design talíře koresponduje s kotouči (*Sehtexte / Rundscheiben / Text Signs*), které Kriweta proslavily a existují v mnoha podobách. V kontextu náboženského tabu můžeme zmínit například kotouč *HOMODELIGHT*, kde se v soustředných kružnicích objevují slova na motiv lásky a touhy mezi osobami stejného pohlaví.

Ferdinand Kriwet
Text-Teller / Textový talíř
Rosenthal Künstler-Teller Nr. 8 / Dekorativní talíř Rosenthal č. 8
1975
porcelán, průměr 26 cm, v krabici 27 × 27 cm
edice 5 000 kusů
soukromá sbírka

¹ <https://www.pavelnovotny.net/preklady/ferdinand-kriwet/>, vyhledáno 10. 5. 2022.
² Ibidem.
³ V rámci této kolekce pro firmu Rosenthal navrhl Eugen Gomringer v roce 1974 design talíře s nápisem Der einfache Weg ist einfacher Weg.
⁴ Nancy Perloff (ed.), *Concrete Poetry, A 21st-century Anthology*, Reaktion Books, London 2021, s. 16. – Mary Ellen Sold, Brazil, in: eadem, *Concrete Poetry: A World View*, Indiana University Press, Bloomington, dostupné z: <https://ubu-mirror.ch/papers/solt/brazil.html>, vyhledáno 2. 2. 2022.

Ewa Partum

Ewa Partum (narozena 1945 v Grodzisku Mazowieckém, žije a pracuje v Berlíně) patří do generace prvních polských konceptuálních umělkyní. Považována je rovněž za jednu z průkopnic feministického umění ve východní Evropě. Od konce šedesátých let se ve své multimediální tvorbě zabývá lingvistikou a materializací jazyka ve snaze objevit nový umělecký výraz pro svůj sociální aktivismus. Její praxe volně navazovala na tradici uměleckého hnutí konstruktivismu v Polsku a jeho experimenty na pomezí vizuálního umění a poezie, které Partum aktualizovala v rámci dobového konceptuálního diskurzu. Mnohdy efemérní realizace a formálně strážlivé performance skrývají radikální destruktivní gesto, které se vyjevuje jako určitá vzpoura proti totalitnímu režimu ve východní Evropě.

Dílo Ewy Partum bylo představeno mnoha samostatnými výstavami, například v Hunt Kastner v Praze (2019), Muzeum Sztuki v Lodži (2015), Instytut Sztuki Wyspa v Gdaňsku (2006), i výstavami skupinovými, mimo jiné v MoMA v New Yorku (2015–2016), Tate Modern v Londýně (2012–2013), Palais de Tokyo v Paříži (2012), Centre Pompidou v Paříži (2010), Museum moderner Kunst ve Vídni (2009), MoCA v Los Angeles (2007).

Poetický charakter angažované tvorby Ewy Partum prezentuje na výstavě instalace z cyklu akcí *Aktivní poezie*, kterou autorka poprvé realizovala v roce 1971 ve Varšavě. Tehdy použila stránku z románu Jamese Joyce a její jednotlivá písmena vyřezaná z kartonu rozházela po městské pasáži. S pohybem kolemjdoucích se volně šířila prostorem a vytvářela náhodné skrumáže nových slov. Tuto performanci Partum později přenesla do přírody, kdy písmena nechala unášet proudem vzduchu po krajině či vypouštěla po mořských vlnách. Série akcí vycházela z opakování textů modernistů Jamese Joyce nebo Marcela Prousta, později i z filozofických textů Immanuela Kanta či z dopisů Franze Kafky Mileně Jesenské. Části textů prezentují tisíce z kartonu vyřezaných písmen, která se v šedesátých a sedmdesátých letech používala v Polsku k tvorbě propagandistických hesel komunistického režimu, umístěná na úradech, pracovištích, ve školách apod. Po ukončení svých akcí ponechává Partum rozptýlená písmena na místě, aby splýnula s okolím.

Tato na proces orientovaná díla zkoumají limity jazyka prostřednictvím dekonstrukce jeho gramatické, syntaktické a sémantické struktury a narušují princip lineárního čtení. Nový text je formován shodou náhod a vnějšími podmínkami, jakými jsou pohyb těl nebo konfrontace s prvky spojenými s feminitou (voda, vítr). Pro výstavu *The Palace of Concrete Poetry* byl použit polský překlad básně ბიძგობის ფესვები (Piešń korzeni) jednoho z nejvýznamnějších gruzínských literátů první poloviny 20. století Galaktiona Tabidze (1892–1959). Písmena mnohokrát zmnožené básně z roku 1943 se roztroušená nacházejí v zahradě Domu spisovatelů Gruzie.

Ewa Partum
Active Poetry Installation / Instalace aktivní poezie
podle básně ბიძგობის ფესვები (Piešń korzeni) Galaktiona Tabidze v polském překladu (Piešń korzeni) 1971/2022
písmena z bílé lepenky
rozměry nekonečné
s laskavým svolením autorky

Jan Šerých

Jan Šerých (narozen 1972 v Praze, žije a pracuje v Praze) je český konceptuální umělec. Jeho multimediální tvorba se zabývá křehkou hranicí mezi skutečností a fikcí, popřípadě mystifikací. Po vizuální stránce charakterizuje jeho díla formální redukce a monochromatické provedení, jež má základ v racionální práci s novými technologiemi a počítačovým softwarem, které se však mísí s emocionálním obsahem jednotlivých děl.¹ Šerýchovy práce jsou postdigitální obdobou vizuální poezie, ovlivněnou zkušeností z digitálního prostředí, jehož znaky autor přenáší do analogového světa, mnohdy v podobě malovaného plátna či místně specifické malby na zeď.

Dílo Jana Šerých bylo představeno mnoha samostatnými výstavami, například v Městské galerii Týn nad Vltavou (2017), Hunt Kastner v Praze (2016), Plato Ostrava (2014), Domě umění České Budějovice (2003), i výstavami skupinovými, mimo jiné ve Fotograf Gallery v Praze (2022), v Galerii hlavního města Prahy (2021), Národní galerii Praha (2019), Galerii Cursor v Praze (2019) či v Národním muzeu umění Rumunska v Bukurešti (2017).

Realizaci s názvem *Had* (2022) na prosklené stěně zinní zahrady Domu spisovatelů Gruzie tvoří parafráze oblíbeného citátu, jehož původ není zcela znám, ale který bývá spojován s povídkou *Le Joueur généreux* Charlese Baudelaira otištěnou v roce 1864. Šerých si vypůjčil použití citátu z populární filmové neo-noir detektivky *The Usual Suspects* (Obvyklí podezřelí) z roku 1995, ve které Istivý Roger ‚Verbal‘ Kint (Kevin Spacey) pronáší větu: „The greatest trick the Devil ever pulled was convincing the world he didn’t exist.“² Šerých svojí variací citátu vytvořil symetrickou větu, kterou lze při zachování stejného významu číst zleva i zprava podobně jako palindrom, a nechal ji vyplotrovat na tabulky skla. Čtení však zkomplikoval nejen rozložením slov do vícero řádků, ale též manipulací s latinskou abecedou.

Instalace *Had* reprezentuje pro autora charakteristické přecházení mezi digitálním a analogovým prostředím. Vyplotrováním jednotlivých liter na plochy identických tabulek skla dílo připomíná sadu glyfů nebo neproporcionální písmo, jak jej známe z klávesnice psacího stroje, kde jsou všechny znaky co do šířky a výšky stejně velké. V současných textových editorech jej připomínají fonty obsahující v názvu „mono“, nad kterými však převažuje škála expresivních fontů umožňující libovolnou úpravu písma. Z dnešního pohledu je tak neproporcionální písmo něčím archaickým a Šerýchova realizace může připomínat počátky konkrétní poezie vizuálně vázané především na možnosti psacího stroje.

Jan Šerých
Had 2022
vinylový text na skle
300 × 250 cm
s laskavým svolením autora a galerie Hunt Kastner, Praha

¹ Karel Cisař, *Věci, o kterých s nikým nemluvíme*, Agite/Fra, Praha 2010, s. 38.
² E-mailová korespondence s autorem, 15. února 2022.

Sue Tompkins

Sue Tompkins (narozena 1971 v Leighton Buzzardu) je britská umělkyně, jež ve své tvorbě zkoumá jazyk prostřednictvím mluveného, zpívaného a psaného slova. V průběhu let tak její projekty zahrnovaly textové práce, auditivní díla, instalace a performance. Tompkins v nich pracuje se zlomky slov, frází a textů shromážděných z každodenních setkání a zkušeností, z nichž vytváří koláže mnohdy absurdních asociací. V performancích se jedná o prudký řečový proud, který autorku představuje jako ironičku a provokatérku.

Dílo Sue Tompkins bylo představeno mnoha samostatnými výstavami, například v Halle für Kunst v Lüneburgu (2022), The Modern Institute v Glasgow (2018), Gallery of Modern Art v Glasgow (2014), v Portland Museum of Modern Art (2013), i výstavami skupinovými, mimo jiné v La Galerie – Centre d’art contemporain v Noisy-Le-Sec (2022), v Tenderbooks v Londýně (2018), Tate Modern v Londýně (2012), ICA v Londýně (2012), na Biennale São Paulo (2010), ve Whitechapel v Londýně (2010).

Vystavená série prací na papíře o běžném formátu A4 se věnuje tabuizovaným slovům z pohledu člověka, který samotný proces tabuizace kritizuje a staví se proti jakémukoliv (ne)vědomému přijímání (či spíše odmítání) takových slov společností i jednotlivcem. Cílem je demytologizace jazyka a reflektování stavu, v němž jsou kolektivně submisivně přijímány představy vyšších autorit. Jazyk je zde chápán jako svébytná skutečnost vymezující se nejen proti gramatickým zásadám, ale i jako jakási rebelie proti společensko-politickým nebo náboženským tlakům a všeobecně proklamovaným morálním hodnotám. Hesla, která se zde objevují, jsou napsaná na psacím stroji, což volně odkazuje na jeho použití představiteli konkrétní poezie, pro něž psací stroj jako snadno dostupný nástroj reprezentoval demokratický způsob práce.¹ Se všemi svými charakteristickými znaky a nedostatky je dnes nostalgickým návratem do analogového prostředí, který poskytuje pocity bezpečí a jakousi možnost úniku před nástrahami digitálního světa.²

Série prací je prezentována ve skleněné vitrině spolu s archivním materiálem – starými fotografiemi a korespondencí týkající se historie secesního Domu spisovatelů Gruzie. Je zde přítomen i příběh rodiny původního majitele, jímž byl gruzínský filantrop David Sarajishvili. Psacím strojem vytvořená díla Tompkins zde splývají s historickým materiálem, aby se ještě více vzdálila své přítomnosti.

Sue Tompkins
Bez názvu 2022
série strojopisných textů na novinovém papíře
formát 29,7 × 21 cm
s laskavým svolením autorky a The Modern Institute / Toby Webster Ltd., Glasgow

¹ Kenneth Goldsmith, *Make it New: Post-Digital, Concrete Poetry in the 21st Century*, in: Victoria Bean – Chris McCabe (eds.), *The New Concrete: Visual Poetry in the 21st Century*, Hayward Publishing, London 2015, s. 13.
² Jakub Guziur, *Konkrétní poezie a její (post)digitální obdoby*, dostupné z: https://www.researchgate.net/publication/356749571_Konkrétní_poezie_a_její_postdigitalní_obdoby_Concrete_Poetry_and_its_PostDigital_Variants, vyhledáno 10. 2. 2022.

Ora et lege (Modli se a čti) je dialogem současného umění s podstatou učení benediktinského řádu a katolické církve obecně. Jedná se o unikátní projekt zaměřený na práci současných umělců s textem. Od počátku je formálně koncipován jako menší bienále v broumovském klášteře ve východních Čechách (příští ročník se koná v roce 2023). V „lichém“ roce se zaměřuje na pořádání přednášek a výstav v České republice a v zahraničí. Organizátorem projektu je Vzdělávací a kulturní centrum Broumov ve spolupráci s kurátorkou Monikou Čejkovou. <https://oraetlege.com>

Dům spisovatelů Gruzie byl postaven v letech 1903–1905 významným gruzínským filantropem Davidem Sarajishvilim. Budova je příkladem secesní architektury kombinující gruzínské a evropské variace stylu. Již od počátku tvoří tento dům důležité centrum kulturního života Tbilisi. V říjnu roku 2008 byla budova předána Domu spisovatelů Gruzie, jehož cílem je popularizace gruzínské literatury, posílení mezinárodních vztahů a podpora literátů z různých koutů světa. Dům spisovatelů Gruzie každoročně pořádá více než dvě stě literárních večerů a událostí. Od roku 2015 organizuje akci Tbilisi International Festival of Literature, která je jednou z hlavních kulturních událostí v Gruzii. <https://writershouse.ge>

E. A. Shared Space je nezávislé kulturní centrum, které založila kurátorka a spisovatelka Elene Abashidze. Organizace se orientuje na současné umění s politickým rozměrem. Prostory galerie doplňuje knihkupectví s komunitní knihovnou, která byla vybudována z darů místních i mezinárodních odborníků a neziskových uměleckých organizací. <https://easharedspace.ge/en>



The Palace of Concrete Poetry
Dům spisovatelů Gruzie
9. 9. – 9. 10. 2022

Vystavující
Pavel Büchler, Bohumila
Grögerová, David Horvitz, Susan
Howe, Ketí Kapanadze, Barbara
Kapusta, Janice Kerbel, Ferdinand
Kriwet, Ewa Partum, Jan Šerých,
Sue Tompkins

Kurátorka výstavy
Monika Čejková

Texty
Monika Čejková

Překlad
Vladimíra Šefranka Žáková

Redakce textů
Eva Hrubá, Martin Pavlis

Lettering
Jakub Hošek, Nik Timková

Grafický design
Jakub Samek

Produkce
Žaneta Vávrová

Tisk
Tiskárna Broumov

Realizaci výstavy podpořily
Ministerstvo kultury České
republiky, Státní fond kultury
České republiky, Královéhradecký
kraj, České centrum Tbilisi
a United Hydrogen.

Poděkování
Elene Abashidze, Bettina Brach,
Ivana Bursíková, Michaela
Jacobsenová, Natasha Lomouri,
Florian Meisenberg, Berenika
Partum, Ellie Royle, Paata
Shamugia, Gianni Manhattan,
greengrassi, Hunt Kastner,
ChertLüdde, New Directions
Publishing, The Modern Institute

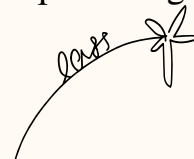
ISBN: 978-80-908566-2-2

Vydalo Vzdělávací a kulturní
centrum Broumov roku 2022.
www.klasterbroumov.cz

Organizátor



Spoluorganizátoři



Za podpory



