

Archivní a umělecká činnost J. H. Kocmana



AUTOR SE SVOJÍ KNIHOVNOU. FOTO: ANDREA VELNEROVÁ, 2016.

V rámci přípravy stálé expozice Art is Here: Nové umění po roce 1945 sehrál Archiv J. H. Kocmana důležitou roli. Nahlédnutí do jeho struktury usnadnilo navigaci napříč konvolutem děl a archivních dokumentů, které se do Moravské galerie v Brně dostaly díky daru Jiřího Valocha. Kocmanova archivní sbírka je souputníkem a zároveň antipodem Valochova archivu. Spojuje je obdobný obsah vycházející ze sledování totožných uměleckých tendencí a diametrálně rozděluje přístup k archivaci jako takové. Zatímco J. H. Kocman je důsledným archivářem, pro Valocha je spíše charakteristická role obsesivního sběratele a hromaditele materiálu bez potřeby jeho kategorizace a systematického třídění. Konzultace s J. H. Kocmanem se tak staly mentální mapou určující směr cest při zpracovávání pozvánek, dopisů, děl a katalogů, které během padesáti let své profesionální činnosti nashromáždil Jiří Valoch.

Navíc J. H. Kocmanovi patří obrovské díky za to, že ve svém archivu uchoval jedinou kopii Bílých listů, díky které tato sbírka mohla v roce 2015 vyjít s neuvěřitelným zpožděním čtyřiceti sedmi let (první pokus o vydání v brněnském nakladatelství Blok zmařila okupace).

Ovšem vydání by si zasloužila i první stamp-artová antologie na světě, jejímž editorem se J. H. Kocman stal v roce v roce 1972. Kocmanova stamp-artová razítka vytváří společně s dalšími ukázkami jeho tvorby z let 1970–1976 – souhrnně označovanými jako aktivity – jednu ze stěžejních souřadnic zmíněné stálé expozice. Pro tyto maloformátová díla na papíře, grafiky, koláže a fotodokumentace akcí bylo charakteristické, že se soustředily na oblast interpersonální komunikace a často měly podobu sdělení, nebo záznamu ozvláštněné situace. Většina z nich byla distribuována poštou, a tím také určena individuálnímu příjemci.

Jedním z oblíbených Kocmanových adresátů byl například i fluxový autor Ben Vautier. Kromě korespondenčního kontaktu tyto dva autory spojovala i obdobná východiska jejich tvorby. V rámci svých konceptů se zabývali sebe-prezentací jako nástrojem uměleckého sdělení. Image umělce se tak sama o sobě stávala předmětem umělecké kreace. U Vautiera to byly na příklad manifestační texty o totálním umění nebo slogan Art is Ben. Kocman zase tematizoval vlastní signaturu, nebo se zabýval atributem

pánského motýlku, který mu byl jak emblémem jeho autorské image, tak předmětem konceptuálních sdělení.

Uměleckou činnost J. H. Kocmana – podobně jako tu Valochovu – tak lze považovat za jedno z klíčových vláken konceptuálního umění s mezinárodním dosahem. Následující rozhovor přibližuje nejenom Kocmanovu uměleckou tvorbu ze sedmdesátých let, ale také se věnuje popisu vzniku a struktury jeho archivu, který je dnes pravděpodobně unikátním zdrojem moha primárních dokumentů, bez kterých by podstatná část historie nového umění zůstala ztracena.

Jste tvůrcem obdivuhodného archivu věnovaného experimentálnímu umění. Mohl byste popsat Vaši motivaci k jeho založení?

Své archivní sklony jsem asi zdědil po otci, který, jak se říká, nic nevyhodil, neboť by se to mohlo někdy hodit. Vybízel k tomu také náš prostorný dům s velkými sklepy, půdami a podkrovím. Ovšem jeho způsob ukládání všeho kolem sebe neměl žádný systém, takže celý život něco hledal. Když potřebná skripta nemohl najít, tak si pořídil další. Tak to bylo i s nářadím – takže po jeho odchodu jsem na různých místech objevoval např. deset stejných kleští-kombinaček, sedm identických šroubováků, patnáct svinovacích metrů ap. Jeho věčné hledání bylo pro mne odstrašujícím příkladem. Další významnou motivací k tomu, že jsem začal své různoformátové dokumenty (tedy katalogy, separáty, excerpta apod.) třídit, bylo také to, že jsem chtěl pracovat maximálně racionálně. Po maturitě jsem se totiž začal stejně intenzivně zabývat dvěma obory – řádně jsem studoval veterinární medicínu a privátně ono experimentální umění, na které se ptáte. Tento termín jsem svého času nesnášel, neboť si myslím, že vlastně každý umělec (pokud nespočine v rutině) celý život experimentuje s tím, jak to své dělat ještě třeba jinak a lépe. Nicméně termín „experimentální umění“ ve Vaší otázce je příhodný, neboť mne zajímaly tehdejší nové tendence a mojí primární tvůrčí oblastí byla experimentální grafika. Abych ony zmíněné dva obory mohl studovat bez věčného hledání, vytvořil jsem si svébytný krabicový systém třídění. Dlouhá léta jsem si také zakládal na tom, že jakýkoliv dokument (jak se archivářsky říká tomu, čemu ostatní říkají „papír“) naleznou ve zlomku minuty.

Můžete popsat strukturu Vašeho archivu?

Prvotní „strukturu“ tvořily krabice od rentgenových filmů (formátu 27 x 33 x 5 cm), které bylo možno získat na každé chirurgii. Do běžné skříňky se jich vešlo 40, což je pro začátek docela slušné východisko. Postupem času jsem zjišťoval, že pro některá témata stačí krabice o šíři 1 cm, zatímco pro jiná je potřeba krabice deseticentimetrová. Požádal jsem tedy kamaráda knihaře, aby mi vyrobil sérii krabic různých šířek, ve formátu 25 x 35 cm (první rozměr je výška), a tento formát se mi osvědčil jako ideální. Krabice však nemají víko, resp. klopou na horní krytí, a proto vyžadují uložení do skříně. Padesát let tento systém propaguji, a pokud vím, nikdo se jím nenechal aktivně inspirovat. Pasivně jej převzali jen dva moji přátelé, kterým jsem věnoval nějaké přebytky svých archivních krabic.

Podle jakého systému své materiály třídíte?

Původně to bylo třídění předmětové – tedy dle technik (kresba, malba, grafika, socha ap.), dle „ismů“ (surrealismus, konstruktivismus ap.) nebo dílčích okruhů (knižní kultura, papír, pergamen ap.). Postupem času se některé krabice začaly „nafukovat“, a tak jsem je začal dotříd'ovat. Například z krabice „knižní kultura“ se osamostatnily ilustrace, typografie, knižní vazba, exlibris ap., a dnes jsou jich dvě skříně. Přibylo jmenné třídění dle umělců – zprvu skupinové, např. A–E, F–J ap., později samostatné krabice pro jednotlivá písmena a nakonec krabice s příjmeními.

Jaký je objem Vašeho archivu?

Optimální rozsah představovala jedna bývalá šatníková skříň v předsíni o kapacitě šesti běžných metrů krabic, obsahující cca 180 krabic různých šířek. Postupem času se objem mých archiválií rozrostl až na 70 běžných metrů krabic, což za padesát let mé archivní činnosti není zase nic tak mimořádného.

Jak dokumenty získáváte?

Věřím v zákon „samospádu“, tedy v to, že materiály, které jsou pro mne důležité, ke mně samy nějak připlují. Je to analogie lidové moudrosti, že s těmi lidmi, s nimiž se člověk má setkat, se setká. Pravda někdy tomu lze trochu pomoci. K některým příležitostem (např. speciálním přednáškám) si však dělávám rešerše a pídím se po zdrojích, nicméně principiálně moje akvizice získávám „pasivně“.

To znamená, že to, co je mi darováno, resp. přijde poštou, prostě roztřídím. Nikdy jsem neměl lakonický shromažďovací pud, a tudíž jsem netrpěl tím, že musím mít všechno – navíc bych na eventuální skupování ani neměl prostředky.

Jakou metodou přírůstky třídíte?

Asi třikrát ročně je přetřídím takříkajíc nahrubo a jednou za rok je pak dotřídím. Když jsou časem krabice k prasknutí, nahradím je širšími nebo z nich vyselektuji nějakou podskupinu. V průběhu let jsem zjistil, že je rozumné třídící schéma upravovat s ohledem na to, jak je archiv používán. Tak přibyla i řada nesystémových krabic – např. Last not least, Kuriozity, ... Materiály, které nespadají do obzoru mých zájmů, a duplikáty předávám do knihovny Moravské galerie nebo do Archivu H (dnes abART).

V posledních desetiletích se stal primárním a bezkonkurenčním informačním zdrojem internet. Do jaké míry to mělo vliv na Vaši poněkud anachronickou archivní metodiku?

Prakticky žádný, neboť mne ani ve snu nenapadlo, že bych mohl archiv digitalizovat. Fyzické dotýkání se papíru mne doslova těší, zatímco čtení delších textů z monitoru mně nedělá dobře. Fyzické dokumenty mají svůj půvab a procházet se jimi je zvláštní druh archeologie. Knihy jsem nikdy nevnímal jako tzv. informační konzervy, ale jako objekty sui genesis.

À propos, jak se prolíná Váš archiv s Vaší knihovnou?

Jsou to dvě samostatné entity, které se doplňují. Archiv je určen především pro katalogy a „strkat“ knihy do archivních krabic by mně připadalo jako nepřístojné. Knihovny miluji od mládí – stále jsem okouzlován magickým působením hřbetů knih vertikálně srovnaných v regálech, stále nad tím „filozofuji“ – ale to by bylo na samostatný rozhovor, resp. přednášku. Jen ještě musím sklesle dodat, že mi už také moje privátní knihovna přerostla přes hlavu. Dnes představuje přibližně stejný rozsah v běžných metrech knih (tj. cca 70 m) jako můj archiv, a tak jsem byl nucen si v posledních letech sám zakázat kupovat knihy. Poruším to tak třikrát do roka, nicméně dobrého půlmetru knih dostávám ročně darem právě tím výše zmíněným samospádem.

Nedošlo během let k nějaké proměně způsobu Vašeho archivního systému?

Musím se přiznat, že můj krabicový systém (na který jinak nedám dopustit) jsem asi před dvaceti lety začal doplňovat o pořadače (lidově řečeno šanony) standardu A4 pro uložení průhledných obalů (někdy komerčně označovaných jako transparentní závěsné euromapy). Tento způsob považuji za ideální pro jednodlisy a separáty menšího rozsahu, které produkují tiskárny osobních počítačů. Je to výhodné pro flexibilní potřebu, tedy to čemu knihovníci říkají „příručka“ (= příruční knihovna, tedy to co se hodí mít při ruce).

Archivní záliby se často snoubí se sběratelstvím. Máte také vlastní sbírku výtvarného umění?

Když mi v mládí moji kamarádi výtvarníci nabízeli při návštěvách jejich ateliérů „něco od cesty“, říkával jsem, že to musí být nejvýše formát A4, že jsem dokumentarista, nikoli sběratel. Tím jsem se také připravil o spoustu dnes velmi ceněných artefaktů.

Do jaké míry je Váš archiv přístupný veřejnosti?

Svoje fondy jsem nabízel ke studiu studentům, a to nejen brněnským. V některých případech se stávalo, že jedna archivní krabice obsahovala dostatečný bibliografický materiál k sepsání celé jedné diplomové práce. S rozšířením internetu se ataky na můj archiv značně omezily, nicméně se každoročně objeví asi deset zájemců o primární materiály, které nejsou jinde dostupné.

Jak vzpomínáte na dobu normalizace, kdy byly informace o experimentálním umění velmi omezené?

Nerad se prezentuji jako láteřivý pamětník, ale tu svízelnou dostupnost aktuálních publikací si mladší generace může jen sotva představit. Svého času mi na mysli vytanul námět k retro-výstavě odborné literatury o výtvarném umění. Tvořila by ji série sektorových jednopolicových otevřených knihovniček beze skel (cca. 30 x 100 cm). U každé knihovničky by bylo vročení (např. 1962, 1963 atd.), přičemž by v ní byly alokovány publikace vydané v tom roce, které by s velkou pravděpodobností měl vážný zájemce o aktuální výtvarné umění ve své příruční knihovně. Z dnešního hlediska je to úsměvné – nemluvě o tom, že zahraniční

publikace se svojí vzácností blížily výskytům meteoritů. Další neuvěřitelnou svízeli byly nekvalitní reprodukce, navíc povětšinou černobílé.

V posledních letech se téma archivu stalo klíčovým pro mnohé z uměleckých a kurátorských projektů. Za všechny můžeme zmínit například aktivity Barbory Klímové u nás nebo Heike Romsové v anglickém Walesu. Obě se intenzivně zabývaly zpřístupňováním uměleckých archivů prostřednictvím jejich vystavování.

Uvažoval jste někdy o tom, že byste převedl Váš archiv do podoby galerijní instalace, nebo je pro Vás tento přístup zavádějící?

Upřímně řečeno, jsem sám za sebe s vystavováním skončil, neboť mne čím dál více deprimovala absence zpětné vazby. Posledních 35 let se zabývám takřka výlučně tvorbou ručních papírů a knih-objektů, které se z pochopitelných důvodů vystavují pod skly, resp. ve vitrínách. S čím dál větším podivem jsem zjišťoval, že to vlastně nikomu nevadí, přičemž pro percepci knihy by měl být primárním předpokladem haptický kontakt, tedy rituál listování. U uměleckých knižních vazeb, resp. knih-objektů považuji za významný aspekt to, jak se kniha chová v ruce. Pohlížet na knihy ve vitrínách je podobné jako prohlížet obrazy skoro potmě. A co se týče výstavní exploatace mého archivu, tak k tomu nemám žádnou motivaci. Navíc je to podobné jako s vystavováním knih – půvab archivního badatelství je také ve fyzickém kontaktu, tedy v „přehrabování“ se v archiváliích, čímž to má blízko k archeologii. U privátních archivů ostatně, stejně jako u privátních knihoven je žádoucí fyzická přítomnost jejich „tvůrce“. Celá léta si příležitostně doslova vyprošuji u nejrůznějších osobností, aby mi okomentovali knihovny – někdy z toho vyvstanou úžasné hodinové přednášky... Ale abych se vrátil k Vaší otázce – žádné aktivní vystavování neplánuji, ale pokud by nějaký kurátor přišel se smysluplným projektem, tak rád svým dílem přispěji.

V šedesátých letech jste se zapojil do hnutí mail artu. Jakým způsobem jste se dostal ke kontaktům na mail-artové umělce?

Klíčovou roli v tomto ohledu sehrál Jiří Valoch, který měl již jako student řadu kontaktů na aktuální mezinárodní scénu. Některé adresy mi poskytl, jiné jsem našel

v katalogích mail-artových výstav, kterých jsem se sám účastnil.

Tuzemské výstavní možnosti oné experimentální tvorby byly takřka nulové, nicméně drobnými artefakty bylo možno bez problémů obesílat různé zahraniční výstavy. Posílal jsem je jako tzv. tiskopisy, příp. jako dopisy (nikoli jako rekomando), a pokud vím, nikdy se nic neztratilo. Poštovné bývalo velmi levné (pokud se dobře pamatuji, tak dopis do zahraničí stával 1,- Kčs, později 3,60 Kčs a rohlík 30 haléřů). Tímto „poštovním způsobem“ jsem se účastnil více než sto skupinových výstav v zahraničí, ale žádnou z nich jsem osobně neviděl. Zasláné práce jsem nežádal zpět, ale vítal jsem nějaké aktuální publikace a katalogy. Tímto výměnným způsobem jsem vytvářel zahraniční fond svého archivu a knihovny.

Principem mail artu je však především přímý kontakt mezi autory prostřednictvím média pošty. V našich poměrech tomu předcházelo rozesílání autorských novoročenek. Na mezinárodní úrovni jsem tak vstoupil do kontaktu s protagonisty, jakými byli např. Ben Vautier, Ken Friedman, Jan Hamilton, Finlay, Amelia Etlinger, Richard C., Robin Crozier. V rámci tzv. Ostblocku pak s Gézou Perneckym, Endré Totem, Robertem Rehfeldem ad. Těšila mne ta zpětná vazba a vzájemně jsme se kreativně stimulovali.

Ben Vautier i Ken Friedman byli členy Fluxu, Vy jste se Fluxových aktivit také nějak účastnil?

V roce 1982 jsem byl Kenem Friedmanem přizván k výstavě Young Fluxus, pořádné v Artists' Space v New Yorku, což byla jediná nominálně „fluxusová aktivita“, které jsem se účastnil. Analogických akcí však bylo více, nicméně s fluxusovým hnutím jsem aktivně neměl nic společného, mimo jiné i proto, že jsem byl skoro o generaci mladší než jeho protagonisté.

Zmínil jste jméno Jiřího Valocha. Víím, že Vás s tímto teoretikem, umělcem a kurátorem pojilo dlouholeté přátelství. Skutečnost, že jste se Vy dva potkali ve stejném městě a čase, považuji za velmi šťastný a osudový okamžik – tedy přinejmenším pro vývoj konceptuálního umění. Mohl byste popsat, jak jste se vlastně seznámili?

Setkání s Jiřím považuji za to, čemu se říká „určující setkání“. Setkali jsme se v roce 1963 v klubu MPVU (= Mladí přátelé výtvarného

umění) při Domě umění města Brna, který založil Igor Zhoř, a byla to jediná organizace svého druhu v celé ČSSR. Sdružovala především studenty a vedli ji nadšení popularizátorové výtvarného umění jako František Brüstl, Nina Dvořáková a posléze ji zásadním způsobem několik desetiletí ovlivňoval Jiří Valoch. Jiří byl výjimečnou osobností již na gymnáziu, ve svých 17 letech již zahajoval výstavy a psal jedinečné texty. Brzy se z něj stala světová autorita, žel u nás historiky výtvarného umění poněkud přehlížená, neboť nepoužíval klasické kunsthistorické metody. Oficiálně byl vystudovaný bohemista a germanista a někdy se úsměvně omlouval říkáje – „to víte, já jsem amatér“. Nicméně zásadním způsobem ovlivnil nespočet výtvarných umělců, kteří se často cítili bezprizorní. Já a Dalibor Chatrný jsme byli dlouhá desetiletí ti nejbližší.

Také jste se stal autorem první stamp-artové antologie na světě, jak se to stalo a co Vás k tomuto fenoménu, který byl přidružený k stamp artu, přivedlo?

Moje první razítko je z roku 1970 a obsahovalo slovo TOUCH vepsané do kruhu. Pak vznikla například razítka YES a NO, pomocí nichž jsem komentoval různé fotografie v rámci cyklu Bipolar activity. Nakonec těch razítek vzniklo skoro čtyřicet. V rámci mail artu jsem se seznamoval s dalšími autory razítek, až mne napadlo pozvat je k teamworku s tím, že by každý zaslal 30 originálních otisků razítek na formátu A5. Tak vznikla v roce 1972 skutečně první mezinárodní antologie stamp artu s názvem STAMP ACTIVITY s účastí 25 autorů. Každý účastník pak získal jeden exemplář za účast. Je možná škoda, že dosud, po 44 letech, žádného nakladatele nenapadlo vydat reprint této unikátní antologie, která patrně není dostupná v žádné veřejné instituci na světě.

Vytváříte razítka i dnes?

Nikoli – časem mě razítka už přestala těšit, až jsem si nechal zhotovit své poslední umělecké razítko: tedy doslova JHK's LAST ART STAMP.

Ovlivnil kontakt s tak širokým uměleckým spektrem Vaši vlastní uměleckou tvorbu? Proč jste toto mail-artové hnutí opustil?

Pravda řada mých artefaktů vznikla díky možnosti s nimi mail-artově komunikovat. Například moje razítka by jinak asi vůbec neexistovala – nedovedu si představit, co bych s nimi dělal.

Postupem času však začala chodit spousta pošty od neznámých autorů a mail art propadl inflaci na způsob lidové tvořivosti. To byl důvod, proč jsem se mail-artově stáhl do ústraní.

Název stálé expozice Art is Here: Nové umění po roce 1945 vychází z pohlednic, které jste si s Jiřím Valochem a Gertou Pospíšilovou vyměňovali na svých cestách. Kdo byl tvůrcem tohoto nápadu a souvisel nějak s činností Bena Vautiera? Například s jeho slogany Art is Ben apod.?

Co pamatuji, tak Jiří rád všemožné glosoval. Například když mne navštěvoval v půdním ateliéru, tak nenápadně tužkou někde na trám napsal nějakou proklamaci, např. poem by JV. Z toho se později vyvinuly jeho intervence do fotografií a prostorové textové instalace. Pohlednice s výše uvedeným sloganem byl primárně jeho výmysl, u kterého setrval, a my ostatní přátelé jsme jej někdy parafrázovali.

Ptala se Jana Písaříková, březen 2016.



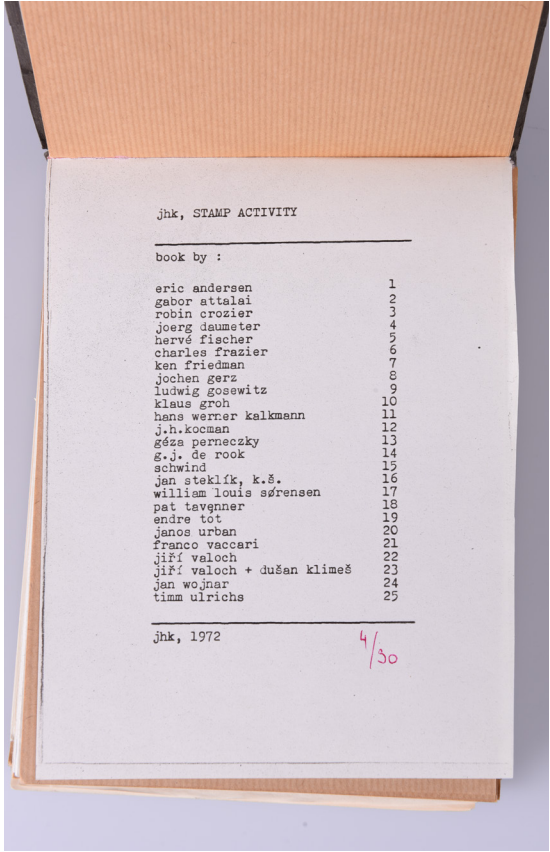
J. H. KOČMAN S ČÁSTÍ SVÉHO ROZSÁHLÉHO ARCHIVU. FOTO: ANDREA VELNEROVÁ, 2016.



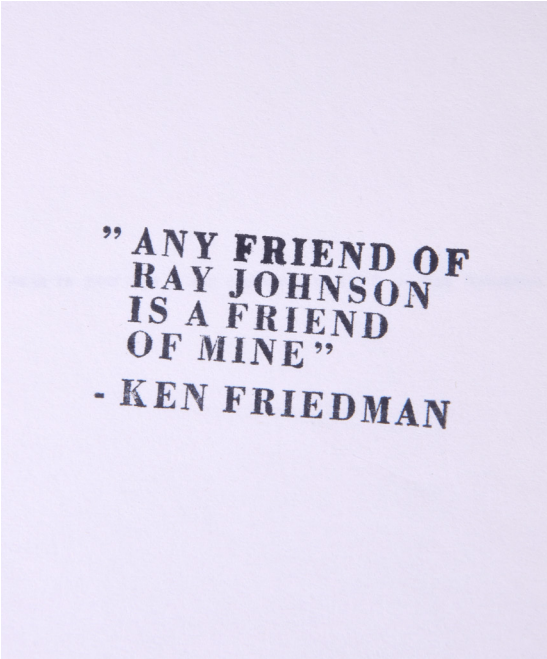
J. H. KOCMAN, ED., STAMP ACTIVITY, 1972. FOTO: ANDREA VELNEROVÁ.



JHK'S LAST ART STAMP, STAMP ART, 1974. FOTO: ANDREA VELNEROVÁ.



J. H. KOCMAN, ED., STAMP ACTIVITY, SEZNAM PARTICIPUJÍCÍCH UMĚLCŮ, 1972. FOTO: ANDREA VELNEROVÁ.



KEN FRIEDMAN, STAMP-ARTOVÉ RAZÍTKO, Z ANTOLOGIE STAMP ACTIVITY, J. H. KOCMAN, ED., 1972. FOTO: ANDREA VELNEROVÁ.



J. H. KOCMAN, RÉSERVÉ POUR JHK, OBJEKT Z PLEXISKLA, 1972?. FOTO ANDREA VELNEROVÁ.