

PERFORMATIVNÍ
ASPEKTY V SOUČASNÉM UMĚNÍ A UMĚLECKÉ VÝCHOVĚ

*Není žádné venku,
kam utéci.*



Akce a reakce

Vladimír Havlík (ed.)

UPOL

Akce a reakce
Performativní aspekty v současném
umění a umělecké výchově

Univerzita Palackého v Olomouci
Pedagogická fakulta
Katedra výtvarné výchovy

AKCE A REAKCE

**PERFORMATIVNÍ ASPEKTY V SOUČASNÉM
UMĚNÍ A UMĚLECKÉ VÝCHOVĚ**

Vladimír Havlík (ed.)

Olomouc 2015

Oponenti:

Prof. PaedDr. Radek Horáček, Ph.D.

Mgr. Petra Šobáňová, Ph.D.



INVESTICE DO ROZVOJE VZDĚLÁVÁNÍ

Publikace vznikla v rámci projektu Vizualní komunikace, otevřený prostor k výchově a vzdělávání - komplexní inovace pedagogických, výtvarně pedagogických a uměnovědných studijních oborů, reg. č.: CZ.1.07/2.2.00/28.0075 realizovaného Katedrou výtvarné výchovy Pedagogické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci.

Řešitelé projektu:

doc. PhDr. Hana Myslivečková, CSc., hlavní řešitelka projektu

Mgr. Petra Šobáňová, Ph.D., garantka publikační činnosti

Mgr. Veronika Jurečková, koordinátorka projektu a studijních modulů

doc. Vladimír Havlík, garant mezinárodní spolupráce

1. vydání

© Jennifer Helia De Felice, Vladimír Havlík, Tomáš Hodbod',
Alexandr Jančík, Jozsef R. Juhasz, Lenka Klodová, Milan Kohout,
Michal Koleček, David Kořínek, Jiří Kovanda, František Kowolowski,
Eva Da Silva Melo, Pavlína Morganová, Michal Murin, Jana
Písaříková, Tomáš Ruller, Jiří Skála, Pavel Sterec, Jiří Surůvka, Tomáš
Vaněk, Andrea Vatulíková, Martin Zet, 2015

Cover photo © Vladimír Havlík, 2015

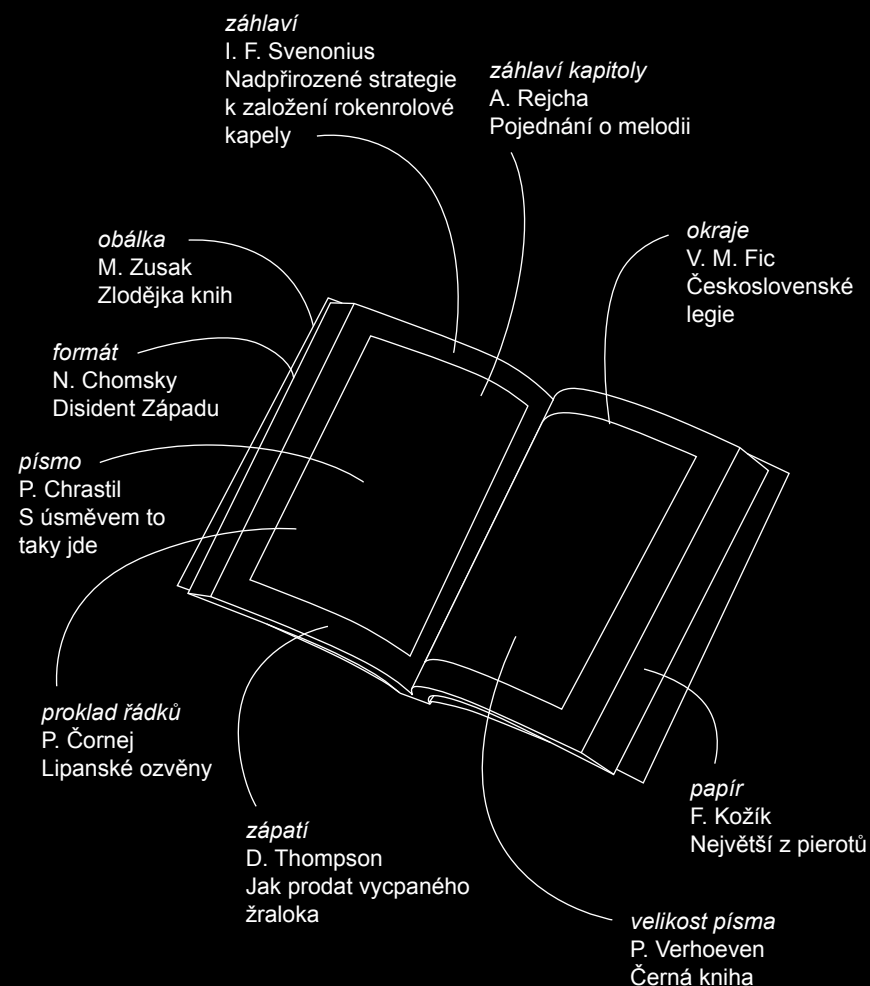
© Univerzita Palackého v Olomouci, 2015

Neoprávněné užití tohoto díla je porušením autorských práv a může zakládat občanskoprávní, správněprávní popř. trestněprávní odpovědnost.

ISBN 978-80-244-4619-6

AKCE A REAKCE

Performativní aspekty v současném umění a umělecké výchově



Vladimír Havlík, Jakub Kovařík
O metodě. Grafický design jako performativní akt

Využili jsme možnost realizovat formu této publikace v duchu jejího obsahu. Soubor racionálních a estetických rozhodnutí a pracovních stereotypů editora a grafika (říká se tomu um a ten vede ke sdělané věci) jsme nahradili losováním. V první fázi bylo z klobouku vytaženo pořadí příspěvků. Ve druhé fázi jsme v knihkupectví, které jsme měli poblíž, vybrali deset knih. Brali jsme, co nám přišlo pod ruku, resp. co nám padlo do oka (jediným omezením byl požadavek středního formátu knih). Tento nesourodý výběr jsme nechali, jaký byl: škaredé dílo okamžiku. Základní prvky grafické úpravy jsme následně vylosovali z těchto deseti knih. Náhoda, která je nedílnou součástí živé akce, určila způsob percepce knihy. Ovšem – podle toho, kdo se dívá – byli jsme my dva spouštěči nebo indikátory výsledku? Tak nebo tak, zvolený postup fungoval jako jistý sebespád grafického designu. To znamená strčit um pod hrnc a nechat věci, ať si to zařídí samy a pro sebe.

„Takováto záviděníhodná schopnost sebereflexe se v 19. století cenila natolik, že si nikdo nevšiml, že v *O původu druhů* se o žádných lidech nemluví, že je to teorie řadí člověka do stejné krajiny spolu s jinými bytostmi, v níž je podoba jednotlivců dána nikoliv sděláním, ale náhodnou mutací.“ (Jan Kršňák, Dehumanizace myšlení)



OBSAH

Vladimír Havlík NĚKOLIK POZNÁMEK NAMÍSTO ÚVODU	9	Tomáš Hodobod' ÚTRPNÉ HLEDÁNÍ PERFORMEROVO	100
Eva Da Silva Melo, Jennifer Helia De Felice WORKSHOP JAKO FORMA VÝUKY UMĚLECKÝCH OBORŮ	16	Milan Kohout REBELUJÍCÍ UČITEL ANEB UČENÍ JAKO PARTYZÁNSKÁ PERFORMANCE V KONTEXTU ŽIVOTA	109
Vladimír Havlík TZV. AKČNÍ TVORBA	28	Lenka Klodová SVÁDĚNÍ K UMĚNÍ	121
Martin Zet NECHCI CHYBĚT MEZI POZŮSTALÝMI	37	Tomáš Ruller UMĚNÍ BÝT V OBRAZE	126
Jiří Surůvka DÍRY V PLÁŠTI ČESKÉHO PERFORMERA ANEB CO BYCH BYL BÝVAL ŘEKL NA KONFERENCI PERFORMERŮ, KDYBYCH TAM BYL BÝVAL BYL...	42	Jozsef R. Juhasz MÉDIUM–SOFTVÉR–SPEKTÁKULUM	138
Michal Koleček SOCIÁLNÍ PERFORMATIVITA: ASPEKT PROCESUÁLNÍ PARTICIPACE V SOUČASNÉM UMĚNÍ	48	Andrea Vatulíková JE MASKA PÓZA?	143
Jiří Skála EMANCIPACE A KATARZE?	57	Jiří Kovanda MÁ TO SMYSL!	157
David Kořínek AKCE–DOKUMENTACE–AKCE!	62	František Kowolowski ELEMENTARISTA PERFORMANCE ART V SOUČASNÝCH SPOLEČENSKÝCH PODMÍNKÁCH	161
Pavel Sterec ŠKOLA JAKO RUKOJMÍ PŘÍMÉ AKCE	73	Tomáš Vaněk PERFORMATIVNÍCH ÚKONŮ JE MNOHO, PERFORMATIVNÍCH STUDIÍ MÁLO	168
Jana Písaříková VÍM, ŽE NIC NEVÍM: PERFORMATIVNÍ PŘEDNÁŠKY A VÝPOVĚDI	77	Michal Murin PERFORMACTION	172
Pavlaína Morganová ČESKÉ AKČNÍ UMĚNÍ NA PŘELOMU MILÉNIA	88	Alexandr Jančík KONFERENCE	183
		Anotace Literatura, internetové zdroje	191 213
		Jmenný rejstřík Resumé	221 227



VLADIMÍR HAVLÍK NĚKOLIK POZNÁMEK NAMÍSTO ÚVODU

„In the time of crisis two different and essentially contradictory dimensions of temporality coincide: the time of empty duration and the time of absolute urgency.“

Jan Verwoert¹

„The paradox of ‚the performative‘ then, like the paradox of performance itself, or indeed the paradox of the ‚holding place‘ that is the archive/book, is that it is both double and singular, a ‚formati-on‘ and ‚transformation‘, a conformation and a departure, old and new, echoing and propagating.“

Adrian Heathfield²

Publikace, kterou držíte v rukách, je souborem textů o umění a učení performance. Výběr autorů vycházel jak z okruhu umělců – performerů, tak pedagogů, kteří tuto disciplínu učí na uměleckých a umělecko-výchovných školách (což jsou často tytéž osoby) a také teoretiků, kteří performativní aspekty v umění mapují nebo je zkoumají v rámci doktorských studií. Základ tvoří příspěvky pronesené na konferenci *Akce a reakce*, která proběhla na Katedře výtvarné výchovy Pedagogické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci ve dnech 24. a 25. října 2013. Řada z nich byla autorsky přepsána a rozšířena a do publikace byly též zařazeny texty několika dalších, na konferenci nepřítomných umělců a teoretiků.

Je očividné, že performance, resp. performativní strategie se těší v současném umění značné oblibě. Svědčí o tom například i nedávné ocenění performativního díla Tino Sehgal na tak renomované události, jako je Benátské bienále (jde-li o pozitivní či negativní signál, necht' každý posoudí sám). Vedle víceméně konceptuálních přístupů k performativním výrazovým prostředkům je tu mohutný proud „divadelní performance“, lépe řečeno performance na pomezí vizuálního umění, divadla, experi-

mentálního tance a hudby, jinými slovy „live artu“, s nímž se pojí desítky festivalů po celém světě. Tento trend potvrzuje i zasvěcení Tanks, nově otevřené části londýnské Tate Modern, právě živému umění. Zdaleka však nejde jen o vizuální umění. Zdá se, že „*se performance vyvinula v centrální metaforu a kritický prostředek pro až zarážející paletu studií, pokrývajících téměř každý aspekt lidské aktivity (...) Vzestup zájmu o performance odráží hlavní změnu na poli kultury – od co k jak, od akumulace sociálních, kulturních, psychologických, politických či lingvistických dat k zájmu o to, jak je tento materiál vytvořen, valorizován a měněn, jak žije a operuje uvnitř kultury skrze její akce.*“³ Důvody pro onu aktuálnost spatřuje Carlson ve schopnosti performance souznít s fenomény charakterizujícími současný svět – „*svět vysoce sebe-vědomý, reflexivní, posedlý simulací a teatralitou ve všech aspektech sociálního vědomí*“.⁴

Mohutná vlna zájmu o umění performance je doprovázena rozsáhlou publikační činností. Řada teoretických a historických reflexí umění performance osciluje mezi pohledem divadelních a vizuálních studií. Tento meziprostor je od šedesátých let zaštitěn termínem Richarda Schechnera *performance studies*. Mezi autory, kteří se dané problematice intenzivně věnují, patří RoseLee Goldberg, Claire Bishop, Miwon Kwon, Adrian Heatfield, Nick Kaye, Amelia Jones, Marvin Carlson, Grant Kester, Michael Fried, Coco Fusco a další.

U nás je situace diametrálně odlišná. Teoretici či historici performance se dají spočítat na prstech jedné ruky (Jiří Valoch, Pavlína Morganová, Jan Zálešák, Tomáš Pospiszyl). Knihy, které se k tématu váží, jsou psány vesměs z pozic jednoho oboru. Snad jen Jana Horáková se snaží nabídnout mezioborový pohled. K pokusům o definici, kategorizaci a kontextualizaci performance téměř nedochází. Při vědomí obtížnosti dané situace jsme se rozhodli soustředit se na performativitu ve vizuálním umění a výuku performance na uměleckých školách vizuálního zaměření. Vyhnuli jsme se názorovým pozicím divadelní, taneční, hudební, případně jazykové performance, abychom umožnili koncentrovanější diskuzi a pokusili se ustanovit oborovou diskuzní platformu, jež může následně vstoupit do interdisciplinárního dialogu.

Název knihy se snaží postihnout ústřední princip performativní situace – předpoklad, že akce performerů vyvolá reakci účastníků a spustí tak proces vzájemně provázané komunikace. Ta se však neopírá o tradiční, předem nastavené vzorce, ale naopak rozkrývá nové komunikační struktury, myšlenkové a jazykové posuny. Na rozdíl od vědeckých disciplín,

které se snaží logicky rozvíjet dosavadní poznatky, navazovat a zpevňovat vazby analytické deskripce problému, je smyslem performativního aktu danou strukturu dekonstruovat a znejistit. Psychická a fyzická integrita, koncentrace, vícestančnost, diverzita narativních perspektiv, nelineární komunikace, to vše charakterizuje performativní situaci jako jedinečnou časoprostorovou strukturu.

Je zřejmé, že výuka performance nebo v širším kontextu performativní edukace bude mít charakter experimentu – laboratoře zkoumající podoby psychofyzického sebevyjádření, kolaborativní socializace, emocionálních či rituálních dimenzí pospolitosti. Touha po stavu nezprostředkovaného bytí, sebe-ztotožnění, čisté existence mimo reprezentaci je stále pro řadu studentů cílem jejich snah. Ztělesnění (dávání sebe sama) bez rezervy, jak tomu bylo u existenciální performance 60.–70. let je však dnes vesměs revidováno konceptuální distancí. Převládají analytické strategie, opírající se o postkonceptuální přístup, kdy samotný performativní akt může být jednou ze součástí (post)produkční struktury. Jak říká Heathfield: „*Fenomenologické aspekty již nemůžou být vnímány odděleně od jejich lingvistických a diskursivních konstrukcí. Porozumění performanci se uskutečňuje skrze časový paradox mezi specifickou zkušeností v živé performanci a její neméně specifickou revizí v jiných instancích vědění. Zkušenost nemůže být oddělena od myšlení. Zkušenost nemůže být čistá, nedotknutá kulturní a ideologickou konvencí.*“⁵

Neméně důležitou součástí studia performance je analýza možností a způsobů její dokumentace včetně způsobů prezentace. Vztah akce–dokumentace se stává v současné mediální společnosti ústředním a je třeba jej analyzovat s maximální kritičností. Zatímco se performance snaží dematerializovat umělecký akt skrze efemérní, časově omezenou živou akci, umělecký provoz ji skrze dokumentaci objektivizuje a komodifikuje, materializuje do fixní podoby artefaktu. Podobné nebezpečí hrozí i při opakování (re-enactments) performancí, jež jsou vesměs zaštitěny institucionální autoritou a snadno se komodifikují skrze maximalizovanou dokumentaci. Institucionalizace performativních aktivit výrazně zkracuje proces mezi živou akcí a zprávou (dokumentací) o jejím průběhu. Ontologická mezera naplněná jistou mírou neurčitosti a tajemství mizí a s ní i neuchopitelná dimenze temporality (plynutí „neměřeného“ času). Performance ustupuje od procesu a stává se spíše „sochařským artefaktem“, časoprostorovou strukturou kapitalizovanou fotografickým, filmovým či verbálním záznamem (viz. realizace Tino Sehgal).

Zdá se, že výuka performance v sobě nevyhnutelně obsahuje „sebede-
struktivní“ (sebe popírající) prvky. Čím více se přibližuje k určité meto-
dické struktuře, tím více stoupá potřeba ji rozbít a začít budovat strukturu
jinou. V osobní rovině se totéž děje mezi pedagogem a studenty – přílišné
ovlivnění vlastním přístupem vede zákonitě k odklonu či popření pedago-
govy metody. Pozice pedagoga coby expertního facilitátora je sice lákavá,
nicméně není-li student obdařen jakousi pre-performativní (genetickou)
schopností, zhošťuje se řady dobře míněných rad mechanicky. Vzájemně
provázaný edukační proces však dovoluje zkoumat míru přesnosti sebe-
vyjádření, růst kreativního potenciálu studentů, jejich imaginativních, ale
stejně tak analyticko-kritických schopností, dynamiku a flexibilitu reakcí
na měnící se situaci. Přestože je jazyk performance založený na estetic-
kých kódech a jako takový se dá sdílet v edukačním procesu, stejnou
měrou se opírá o etické roviny vztahu studentů k sociálním, politickým
a kulturním kontextům.

V duchu výše zmíněné ambivalence zrcadlí texty obsažené v publikaci
rozdílné (protichůdné) pozice svých autorů. Například: Jestliže Jiří Ko-
vanda říká, že performance je teprve tehdy, když se záměrně dělá (usku-
tečňuje) jako performance, Pavel Sterec nabízí naopak pohled z per-
spektivy postkoloniálních studií – performance se podle něj vymaní ze
sektářské pozice teprve tehdy, až začnou performativní postupy používat
lidé mimo umělecké kruhy.

Podobný názorový rozptyl se týká přístupu k míře metodičnosti výu-
ky performance. Snaha o ustavení určitých edukačních postupů a cviče-
ní (kterou reprezentuje například výukový program Tomáše Rullera), je
relativizována zjevnou distancí ke „konstruované“ situaci a spolehnutím
se na situační improvizaci a intuici (Surůvka) nebo poetickou koncep-
tualizací, založenou na asociativních myšlenkových postupech (Kovan-
da). Obavu Martina Zeta, že analytické pitvání problému zbaví perfor-
mance neuchopitelnosti a tajemství lze chápat, ale sebereflexivně dané
institucionalizací současného uměleckého provozu se zřejmě ubránit nedá.
Zatímco 60. a 70. léta obestřela performance jistým tajemstvím, margi-
nalitou, prchavostí, přenesla globální informační exploze tuto disciplínu
do produkční, instiucializované podoby. „*Performance se dnes neobejde
bez výzkumu komplexních vztahů (...) je nyní manifestována globální do-
kumentací, archivní a diskursivní reprezentací v takové míře, že se stává
prostředkem své vlastní historizace.*“⁶

Poznámku musíme též věnovat jazykové rovině příspěvků. Praktikují-

cí performativní je ponechali většinou v syrové, neučesané rovině, odpoví-
dající performativnímu způsobu jejich prezentace na konferenci. Na dru-
hé straně tu jsou klasická vědecká pojednání, analyzující určitý problém.
Domníváme se, že tenze mezi oběma přístupy je konkrétním důkazem
experimentální otevřenosti zkoumaného fenoménu. Autenticita osobního
přístupu, opírající se o (ne)presnost a originalitu sebevyjádření dává vý-
zkumu performativity neobvyklé, ale přesto uchopitelné dimenze.

Také forma obrazového doprovodu publikovaných textů odpovídá in-
dividuálnímu přístupu jednotlivých autorů. Některé fotografie ilustrují
celkové zaměření příspěvků a jsou ponechány bez popisu, jiné se odka-
zují k určitým pasážím textů nebo se vztahují ke konkrétním příkladům.
Grafická unifikace by smazala názorovou pestrost přiřazování nebo nepři-
řazování obrazu k textu. Určitá nejasnost, mezera mezi obrazem a textem,
odpovídá dle našeho názoru mezeře mezi živou akcí a její dokumentací.

¹ HEATHFIELD, Adrian. Then Again. In: JONES, Amelia – HEATHFIELD, Adrian
(eds.). *Perform Repeat Record (Live Art in History)*. Chicago: Intellect, The University
of Chicago Press, 2012, str. 30.

² Ibid., str. 33.

³ CARLSON, Marvin. *Performance. A critical introduction*. New York: Routledge,
2003, str. IX. Z anglického originálu přeložil autor příspěvku.

⁴ Ibid., str. 6. Z anglického originálu přeložil autor příspěvku.

⁵ HEATHFIELD, Adrian. Then Again. In: JONES, Amelia – HEATHFIELD, Adrian
(eds.). *Perform Repeat Record (Live Art in History)*. Chicago: Intellect, The University
of Chicago Press, 2012, str. 31. Z anglického originálu přeložil autor příspěvku.

⁶ Ibid., str. 28. Z anglického originálu přeložil autor příspěvku.



EVA DA SILVA MELO, JENNIFER HELIA DE FELICE WORKSHOP JAKO FORMA VÝUKY UMĚLECKÝCH OBORŮ

V září 2013 jsme uskutečnily třídní workshop, jehož východiskem je předpoklad, že člověk reaguje na vše celou svou bytostí, tj. kognitivně, emocionálně, reaktivně svým chováním i tělesně. Chtěly jsme zjistit, do jaké míry rozvíjí psychosomatické disciplíny fotografování. Psychosomatické disciplíny, např. dialogické jednání, práce s hlasem nebo práce s tělem (Feldenkraisova metoda) umocňují schopnost být srozumitelný, vnímat přítomnost, okolí a definovat si „svá témata“. Workshop proběhl v Ateliéru performance FaVU. Výstupem byly fotografie jako jednoduchá a dostupná možnost sebevyjádření prostřednictvím obrazu tak, jak je performer velmi často používají.

Workshop se etabloval ve světě performance jako velmi životaschopný a často dokonce favorizovaný vzdělávací nástroj. Překvapilo by nás, kdyby se mezi námi pedagogy či studenty našel jediný člověk, který se za svůj život neúčastnil workshopu jako součástí svého běžného vzdělávacího programu. Workshop nabízí flexibilitu pro umělce a pedagogy.

Snad nejpodstatnější jsou demokratizující principy, které charakterizují dílny jako takové a umožňují nehierarchickou pohyblivost mezi zúčastněnými. Umělec má svobodu uspořádat dílnu v rámci školy, instituce, galerie; v podstatě kdekoliv. Na rozdíl od každodenního vyučování, které navštěvují studenti v rámci svých osnov, při workshopu je jejich pozornost plně soustředěná a docházka je závazná obecně několik dní.

Bývá vzácností, když se festivaly a výstavy uskuteční, aniž by byl jejich součástí workshop nějakého druhu. Na rozdíl od přednášky umožňuje workshop studentům vše zažít a vyzkoušet na vlastní kůži. Vedoucí workshopu vybírá a volí ze svého repertoáru znalostí a dovedností, přičemž program sestavuje specificky pro každou jednotlivou skupinu, podle toho, jací lidé se jí účastní. Workshop se postupně etabloval v průběhu posledních 30 let jako efektivní nástroj výuky zejména v postmoderních žánrech umění.

Cílem workshopu obecně není předání vědomostí, jde spíše o výměnu znalostí. V průběhu každého workshopu je velmi důležité přemýšlet o tom, co se právě odehrává, poskytovat zpětnou vazbu osobě, která seminář vede. Tyto úvahy o událostech, jež jsou nedílnou součástí celého procesu, bývají obvykle slovní, často jsou však i písemné.

Jako příklad uvádíme popis workshopu Nezapomenuté ulice, který probíhal v Ateliéru performance FaVU VUT Brno v roce 2011 pod vedením britského umělce Richarda Layzella. Tento popis vystihuje některé klíčové aspekty dílny jako takové, včetně následné reflexe ve formě dokumentace.

„Workshop zkoumající smyslové a prostorové vnímání, vztah umělce k sobě samému, vnitřní dialog a vztah performance ke každodennímu životu. Zkoumání procesu spolupráce jako nástroje posilujícího kreativitě. Výzva k reakci na fyzické materiály, venkovní prostory a intuitivní komunikaci, která probíhá beze slov. Soustředění se na nitro (myšlenky, úvahy, třibení) a vnějšek (pocity, vnímání, místo). Opravdu spolu s našimi představami musíme nést tolik zavazadel? Co se stane, když některé z nich zapomeneme? I ta nejmenší akce může způsobit opravdovou změnu. Dokumentování a osobní mapování se stanou nedílnou součástí akce a zároveň práce, kterou děláme.“¹

Formát workshop-dílňa samozřejmě není exkluzivní pouze ve výuce uměleckých oborů. Některé z nich byly zahrnuty do kurikul různých uměleckých institucí.

Workshop na FaVU – performance

V roce 2013 jsme díky studentské grantové soutěži AMU na podporu projektů specifického vysokoškolského výzkumu získaly prostředky na uskutečnění workshopu v Ateliéru performance FaVU v Brně. Tento workshop měl za cíl zkoumat, jak mohou psychosomatické disciplíny tak, jak jsou chápány na Katedře autorské tvorby a pedagogiky DAMU Praha, pomoci při rozvíjení fotografování tak, jak jej performer často používají – jako dokumentaci události či performance, která probíhá v reálném čase, jako svědectví o celostním bytí v určitém okamžiku.

Psychosomatické disciplíny

Katedra autorské tvorby a pedagogiky je zaměřena na budování psychosomatické kondice pro veřejné vystupování. Psychosomatický v tomto

případě znamená celostní, bytostný, osobnostní. Psychosomatická kondice je pak chápána jako zralost či připravenost a někdy i chuť k veřejnému vystupování, při kterém člověk může prožívat sebe sama spontánně a produktivně, tvořivě, svobodně a zodpovědně.² Jako psychosomatické označujeme takové disciplíny, kterými člověk zhodnocuje svou existenci jako jednotu tělesného a duševního. Neexistuje způsob, jak se připravit, a neexistuje jiný způsob jak uspět, než být, existovat v daném okamžiku.³ Odborníky z řad psychologů by možná mohlo popudit samozřejmé používání termínu „psychosomatický“ a jeho spojení s termínem „osobnostní“ ve smyslu celostní, bytostný. Slovo psychosomatika má svůj původ ve starověké řečtině a skládá se ze dvou slov: „psyché“ – duše a „soma“ – tělo. Základem psychosomatiky by mělo být zkoumání vztahů mezi těmito dvěma slovy. V současné době je slovo „psychosomatický“ spojováno zejména s celostní medicínou, která se snaží chápat člověka jako celek, kdy tělo a psychika se vzájemně ovlivňují. Jan Poněšický říká, že základním předpokladem psychosomatiky je to, že člověk reaguje na vše celou svou bytostí, tj. kognitivně, emocionálně, reaktivně svým chováním i tělesně.⁴

Za psychosomatické disciplíny můžeme považovat například jógu, dechová cvičení atd. My jsme si pro jejich účinky pro náš workshop vybraly 3 disciplíny. Dialogické jednání (zpomalení, zpřítomnění se), práci s hlasem (podpora projevení se, vycházení ze sebe do prostoru), Feldekraiovu metodu (změna tělesného napětí, vnímání vnitřního prostoru).

Dialogické jednání

Metoda dialogického jednání poprvé popsána v roce 1968 Ivanem Vyskočilem se dodnes vyvíjí. Jejím základem je zkušenost a zakoušení stran jednání (mluvení, hraní) si sám se sebou (s vnitřním partnerem, resp. partnery) zpravidla o samotě – jde o snad každému známé samomluvy nebo samohry. Dále pak jde o to učit se a naučit se podobně autentické, spontánní, hrající a souhrající jednání (chování a prožívání) produkovat veřejně, v situaci „veřejné samoty“ (Stanislavskij), za přítomnosti a pozornosti „diváků“. V situaci, v níž „jako kdyby“ při tom ti druzí, diváci, nebyli, s vyloučením zejména zrakového a taktilního kontaktu.

K čemu dialogické jednání vede: Může být a bývá, jak už bylo řečeno, vytvářením psychosomatické kondice pro tvořivou komunikaci, a tedy pro hlubší a přesnější „vodivější“ empatii, poznání a přijetí druhého, pro



Aneta Valentová, fotografie z workshopu

setkání v pravém slova smyslu. U většiny se stává cestou sebeobjevování, sebepoznávání a sebepřijetí.⁵

„Dialogické jednání je na dlouho, nedá se uspěchat. Všechny koncepty a plány co chce člověk udělat selhávají na zjištění, že to už je role, a že přehrávám. Skutečná situace tady a teď je pro mě tímto způsobem nedosažitelná – vadí mi ta slovní průjmovost. Chápu to jako uvolnění – bušení srdce, očekávání, kulminace napětí až po výdech, po akci.“ Matěj Kolář, reflexe workshopu

„Více bych zdůraznil metodu pozitivního kolektivu, aby lidé podporovali člověka stojícího uprostřed. Řečená omezení mi přijdou vhodná a možná by se i dalo zajít dále. Nehýbat se a nechat myšlenky volně plynout. Pak se člověk nemá za co schovat. Počátky budou jistě nepříjemné, ale to byly i naše první pokusy. Je otázka, čeho chce člověk dosáhnout. Zda jde o to pozitivně se naladit a pomalu osmělovat, nebo se do toho vrhnout po hlavě a snažit se přijít sám sobě na kloub.“ Tomáš Jančík, reflexe workshopu

Zpomalování

Nabývání psychosomatické kondice se děje například zpomalováním. Zpomalení je při dialogickém jednání základní událostí. Umožňuje nám uvědomovat si a artikulovat to, co jinak děláme mechanicky a automaticky. Při zpomalování dochází k setkání, které normálně mineme. Důležité



Magdalena Jansová, fotografie z workshopu

je najít pro zpomalení správný rytmus, dokázat udržet a sledovat určité napětí, které k němu přísluší. Začnete mít nápady – jste inspirovaní.⁷

Práce s hlasem

Vedla Ivana Vostárková. Pomocí elementárních fyziologických projevů, jako když si člověk zakašle nebo si fňukne, vzdychne si, jsme cíleně zkoušeli přelstít sebekontrolu. Ta totiž vyhodnocuje, je-li spontaneita vedená programově a nedovolí, aby se realizovala. Zdánlivě „obyčejné“ projevy však sebekontrola neuznává za vhodné kontrolovat a jsou pak klíčem ke kreativitě. Pomocí těchto cvičení jsme mohli otevírat staronové prostory v těle, které následně vedly k uvolnění, objevování různých forem strachů, k překonávání obav vyjít ze sebe ven, projevit se.



Jennifer Helia De Felice, fotografie z workshopu

Co ovlivňuje tvorbu lidského hlasu? Jsou to objektivní faktory – etnikum, historie, kultura, lokalita, dále věk a pohlaví nebo anatomické, fyziologické (důležitou roli sehrává audiofonický reflex) a genetické dispozice – obrazně možno říci, „jak je můj nástroj konstruován a funkčně uzpůsoben“. Jsou to faktory svým způsobem měřitelné. Vedle stojí subjektivní faktory, které můžeme označit jako psychosociální. Tyto faktory jsou tvořeny všemi aspekty, charakterizujícími náš sebeobraz, tedy jak sám sebe vnímám, prožívám, jakou mám představu o sobě, schopnost sebezpozorování, sebeslyšení, jak jsem citlivý a vnímavý k sobě a tím

i k okolí. Jestli se orientuji převážně na vnější svět a na to, jak chci být vnímán, tj. zda je moje sebehodnocení závislé na vnějším světě, či se orientuji na to, kým skutečně jsem, mám schopnost sebereflexe a směřuji k propojování vnějšího a vnitřního světa, tedy k pravdivosti. Použijeme-li obraz nástroje, lze to vyjádřit úlovím „jak na vlastní nástroj hraji“.⁶

„*Jak pomáhá pozornosti? Tonus. Pružnost. Vědomí. Sebeuchopení. Sebepečení. Znovunabytí sebedůvěry, že to není ztraceno. Uvědomuji si víc, co vlastně konám, pro co žiju, co mě baví. Kde stagnuji. Otevírám se světu. Rozpouštím bloky. Problémy jsou odhozeny. Soustředím se na tady a teď. Vidím paralely: nástroj tělo – nástroj aparát – foťák, housle, štětec... Aktivní napětí do posledního konečku prstu i konečnicku. Hrne se mi hlavou, zda se dá vztáhnout asociace – chobůtek, rozšiřování chřípí, uvolněná čelist i na fotoaparát. Ne do posledku – foťák je stroj, uvolnit se musím já.*“ Matěj Kolář, reflexe workshopu

„*Lektorka Ivana Vostárková používala velmi jednoduché etudy, při kterých jsme hlasem prozrazovali prožití. A samozřejmě prozrazovali náš vztah k sobě sama. Etuda „Padání“ – vzpomněla jsem si, že při všech vypjatých situacích křičím. I v úleku, neartikuloval jsem, je to pro mě součástí prožitku, ale nikdy bych to veřejně nepřiznala. Proto se ve skutečnosti stydím – dávám si ruce před obličej, aby nikdo nevěděl, že jsem to já. Dílna mě velmi oslovila svou demokratičností, rovným přístupem ke všem účastníkům. Nejdůležitějším ponaučením pro mě bylo, že vědomé bytí v přítomnosti je klíčem k hladkému průběhu celé situace.*“ Jana Francová, reflexe workshopu

„*Když nás něco zaujme a soustředíme se na věc, tělo se samo nastaví a zpevní, dech se prohloubí a pak už z nás vycházejí jen přirozené krásné zvuky. A jsme také připraveni bez jakéhokoli úsilí autenticky zachycovat obrázky skutečnosti. Zkrátka pro jakoukoli činnost, aby přirozeně vycházela z nás a nebylo potřeba při ní vyvíjet křečovitě úsilí, je potřeba zájem, jasný úmysl a ona soustředěná pozornost.*“ Martin Seifert, reflexe workshopu

Feldenkraisova metoda

Vedla Petra Oswaldová. Feldenkraisova metoda je přístupem psychosomatickým. Je výchovným systémem, který rozvíjí funkční sebeuvědomění těla a pohybu využívá jako primárního prostředku učení. Důležitým předpokladem tohoto tvrzení je ontogenetická vyzrálость lidského nervo-

vého systému a z ní vyplývající potenciál transformace zažitých vzorců v úrovni těla i psychiky, bez ohledu na věk, dovednosti a schopnosti.

Proces učení se pohybovým dovednostem je člověku jako jedinému tvorů vlastní. Rodíme se, aniž by naše centrální nervová soustava byla zralá. Projevem psychomotorických procesů probíhajících po narození je zvědavé učení, objevování funkčních souvislostí našeho těla a možností učít se. Učíme se poznávat, kde máme ruce, jak daleko jsou naše nohy od hlavy, kde je nahoru a kde dolů, vymezujeme hranice mezi tělem a prostředím. Bez tohoto procesu učení bychom nebyli schopni funkčních pohybů.

Ontogeneze a její jednotlivé fáze hrají v lidském životě nezastupitelnou roli a umožňují nám hravé experimentování a objevování pohybu. Pro většinu z nás je tento proces naplněn v okamžiku, kdy se můžeme pohybovat tak, abychom přežili – pohyb se stává automatickým. Feldenkraisova metoda vstupuje do tohoto uzavřeného celku a prostřednictvím pohybu a jeho zkoumání se jej snaží otevírat.

Při výuce podle Moshého Feldenkraise jsou znovu vytvářeny zkušenosti jako v dětství, kdy jsme se učili pohybu a experimentovali s ním. Je provokována interakce s prostředím, jsou zkoumány možnosti a schopnosti se v něm pohybovat. Cílem Feldenkraisovy metody je obnovování a zdokonalování funkčnosti těla, což je možné naplnit pouze tehdy, stane-li se nový způsob pohybu automatickým a je integrován do pohybového chování.⁷

V průběhu cvičení se nastartuje proces učení a vnímání vlastního těla. Výrazně se změní tělové napětí. My celý proces prožíváme „pouze“ v roli pozorovatele, nejsme „tvůrci“. Tím, že se mění vnitřní prostor těla, začneme také jinak vnímat prostory vnější, dynamiku, proces. Můžeme tak obohacovat své ustálené stereotypy a svůj rukopis tím, že místo zacílení na vnější podněty, metody, začneme opět inspirovat sami sebe.

„*Velmi mě nadchla práce s imaginací – představa prázdné lebeční dutiny a očí plujících v rosolu – jakoby se mi z hlavy vypustil tlak. Tíha mozku tlačící na oči zmizela. Ten pocit si budu často připomínat. A další paralela s fotografováním: Někdy je potřeba rozpustit racio v intuici. Vjem tíživého chaosu za zavřenými víčky se s postupujícím cvičením zklidňoval a prostor jakoby se rozšiřoval – vynikla svoboda, obrovský prostor pro nové nápady, imaginaci a možnosti realizací. To je také třeba si neustále do života a tvorby přinášet. Prostor. Volnost. Náhodu.*“ Matěj Kolář, reflexe workshopu

„Narovnaná hlava, uvolněné oči, jistější chůze, vymizení pocitů napětí či dokonce bolesti, které neustále odvádí kusy mé pozornosti od klidného vnímání okolního světa, to vše může změnit percepci mého bezprostředního okolí včetně interpretace vztahů s žijícími bytostmi. Toto nové vnímání se samozřejmě odráží na fotografování a tvorbě jako způsobu sebevyjádření vůbec. Navíc jsou mé smysly zjemněné nácvikem na vlastním těle. A myslím, že toto zjemněné vnímání se samozřejmě týká i vlastních pocitů, což se pochopitelně také odráží ve výsledku vlastního ‚uměleckého‘ sebevyjádření. A dovolil bych si jít ještě dál. Od zkušenosti zjemnělého vnímání pocitů vlastních je už jen krůček k zachycení a pochopení pocitů a duševních stavů bytostí ostatních, například objektů naší fotografie.“
Martin Seifert, reflexe workshopu



Martin Seifert, fotografie z workshopu

Fotografování s ohledem na psychosomatické disciplíny

U člověka, který se vyjadřuje fotografií, nejde o psychosomatickou kondici určenou k veřejnému vystupování tak, jak jí je rozuměno na Katedře autorské tvorby a pedagogiky DAMU. Jde o kondici být naladěný na své okolí a na sebe, poznat sebe sama i okolí tak, abych mohl obrazem vypovídat co nejvíce sdělitelně či jednoduše, přitom však ne prostě. Aby fotografie měla hloubku, příběh. Aby dávala prostor pro představivost. Aby obsahovala jakési „punctum“.

„Pokud studium (ve smyslu pozornost k něčemu, náklonnost pro někoho, jakýsi všeobecný zájem, který je sice starostlivý, ale nikterak akutní)

není protnuto, zraněno anebo překříženo nějakým detailem (punctum), jenž mne přitahuje anebo jenž mi působí nějakou bolest, je jeho výsledkem asi nejrozšířenější typ snímku, který by bylo možno nazvat ‚unární fotografií‘. Unární fotografie je tehdy, když emfaticky transformuje realitu, aniž ji zdvojí nebo rozkolísá: nic rušivého.“⁸

Aby byla zachycena v ten pravý okamžik. Od toho i název fotografického směru – fotografie „živá“ či „rozhodujícího okamžiku“, řečeno s Bressonem. „Ten ‚okamžik‘ je otázka soustředění. Je třeba se soustředit, myslet, dívat se, a to je všechno (...) Rozdíl mezi dobrým a průměrným snímkem je otázkou milimetrů – tedy velice nepatrný rozdíl. Ale podstatný... Fotografování je pro mne požítkem. Být u toho. Je to, jako bych říkal: ‚Ano! Ano! Ano!‘ (...) Žádné ‚možná‘, ‚snad‘ (...) ‚Ano‘ je chvílka. Okamžik. Přítomnost. Znamená to být u toho. A jak nádherné je moci vyslovit to ‚Ano‘, (...) je to prohlášení.“⁹

Je známo, že je nutné být tady a teď, při fotografování příliš nemyslet, spíš být – být otevřen, soustředěn – být připraven, uvolněn. A hlavně vědět o světě, o sobě, mít empatii. Místo já a odmítání zkoušet vnímat, přijímat, nesoudit.



Matěj Kolář, fotografie z workshopu

Teze

Při realizaci workshopů je velmi podstatný moment neučení. Spíše „držení prostoru“ – platformy pro nalézání sebe sama všech zúčastněných.

Workshopy zahrnující psychosomatické disciplíny mohou vést k ver-

balizaci podporující uvědomování si, artikulaci toho, co chci sdělit, projevení se a následně převzetí zodpovědnosti. Podporují vnímavost, uvědomování si role těla a rozvíjení jeho schopností, které následně obohacují proces tvorby tím, že doplňují mentální složku. Tělesnost je úzce napojena na nevědomí, emocionalitu, vyhodnocené pocity způsobují bezprostřední tělové reakce.

Psychosomatické disciplíny a s nimi spojená kondice napomáhají ujasnění záměru, zlepšují vnímání přítomného okamžiku, mohou napomoci při výběru tématu, editaci fotografií. Napomáhají překonávání stereotypů v tvorbě tím, že umožňují sebeinspiraci. Psychosomatické disciplíny ověřují, narušují koncept Tvůrce. Významnou součástí učení se pomocí psychosomatických disciplín je tzv. přejícná pozornost – ta podporuje empatii a prostupování světu já a okolí.

Závěr

Existuje několik principů, které si můžeme uvědomit v přístupu k fotografii a které rovněž charakterizují performance art. Tyto principy jsme prozkoumaly během uvedené doby tří denního semináře. Dotknutí se fenoménu „tady a teď“ je znovu se vyskytující koncept a téma v umění performance v tom smyslu, jak je popsáno výše. Schopnost formulovat a vyjít ze zkušenosti toho, co se odehrává kolem nás, a to ve změněné formě promítnout zpět do reality jako dokument nebo činy, je vážná dovednost. Může být vyvinuta a zdokonalena přes četné techniky a metody, mezi něž patří psychosomatické disciplíny. Workshopy mohou být nástrojem pro uvedení studentů do oblasti průzkumu. I když jsou efemérní povahy, mají zásadní význam pro uměleckou praxi s ohledem na sebepozorování, které iniciují.

¹ Dostupné z: <<http://performance.ffa.vutbr.cz/AKTIVITY/2011/66/Workshop.doc>>

² VYSKOČIL, Ivan. *Hic sunt leones (o autorském herectví)*. Praha: Ústav pro výzkum a studium autorského herectví DAMU, 2005. Dostupné z: <<http://www.lib.cas.cz/aleph-google/KNA01/00052/11/000521194.html>>.

³ HANČIL, Jan. *Dialogické jednání jako otevřená otázka*. Praha: AMU, 1997, s. 33.

⁴ PONĚŠICKÝ, Jan. *Psychosomatika pro lékaře, psychoterapeuty i laiky*. Praha: Triton, 2002.

⁵ VYSKOČIL, Ivan. *Hic sunt leones (o autorském herectví)*. Praha: Ústav pro výzkum a studium autorského herectví DAMU, 2005. Dostupné z: <<http://www.lib.cas.cz/aleph-google/KNA01/00052/11/000521194.html>>.

⁶ VOSTÁRKOVÁ, Ivana. *Hlas jako zrcadlo osobnosti* [online]. Praha, 2012. Příspěvek z konference Hlasohled 2012. Řeč hlasu aneb Co všechno můžeme poznat o člověku poslechem jeho hlasu. Dostupné z: <<http://www.hlasohled.cz/cze/konference/ke-stazeni-prispevky-z-minulych-rocniku.html>>.

⁷ OSWALDOVÁ Petra. *Úvod do Feldenkraisovy metody*. Ostrava: Ostravská univerzita v Ostravě, 2011.

⁸ BARTHES, Roland. *Světlá komora: poznámka k fotografii*. Praha: Agite/Fra, 2005.

⁹ CARTIER-BRESSON, Henri. *Henri Cartier Bresson, photographer*. Boston: Little, Brown and Co., 1992.

Předmět akční tvorba byl zaveden do výuky na základě iniciativy Igora Zhoře v roce 1990. Nejdříve na brněnské katedře výtvarné výchovy a bezprostředně poté na Katedře výtvarné výchovy v Olomouci. Při koncepci oboru využil Zhoř mnohaleté zkušenosti organizátora kurzů – škol výtvarného myšlení, na kterých účastníci rozvíjeli koncepty, postupy a formy současného umění ve vlastní praktické činnosti. Obdobně těží akční tvorba z historie akčního umění. Opírá se o procesuální výrazové prostředky vztahující se k materiálnosti, tělesnosti nebo k přírodě, inspirované akcí Denise Oppenheima. Jeden ze studentů, sedících v kruhu začne kreslit na záda studenta sedícího před ním. Ten se snaží předat kresbu dál. Brněnští studenti kreslili na holá záda a přenos kresby byl přesnější. Mně se olomoucké studenty k odhalení přemluvit nepodařilo (obr. 1). Pedagog může určité věci pouze navrhnout, zásadní roli v tom,

Dalo by se říct, že předmět *akční tvorba* je určitou obdobou intermediálně zaměřených ateliérů na uměleckých školách s tím rozdílem, že přiznává didaktický rámec svého obsahu. Hlavním cílem tedy není (a v rámci časové dotace na předmět) ani nemůže být proces tvarování, krystalizování jedinečného uměleckého postoje studenta. Smyslem akční tvorby je rozvíjení schopnosti transferu myšlenek a podnětů současného umění do pedagogického procesu na základě vlastní performativní činnosti. Psychický a fyzický prožitek studenta se tak stává filtrem, resp. katalyzátorem informace, přicházející z dějin umění.

V roce 1991 vyšla v Olomouci skripta *Akční tvorba*¹ autorské trojice Zhoř, Horáček, Havlík, která se sice stala základní oborovou literaturou, ale zároveň zdrojem trvalé polemiky. Na jedné straně stála koncepce „tvrdé“ metodiky prof. Zhoře, který prosazoval přesně definovaný a po jednotlivých krocích realizovaný postup akčních cvičení. Například student má pět minut na to, aby „něco předvedl“ v bílém prostoru – krychli velké 2 × 2 × 2 metry. Nebo byl limit daný materiálem: etuda Ruka a provázek. Metodická osnova pro jednotlivá cvičení popisovala detailně posloupnost kroků (cíl, pomůcky, čas, atd.). Téměř nic nebylo ponecháno náhodě.

Oproti tomu Radek Horáček a já jsme byli zastánci „měkké“ metodiky, otevřené iniciativě přesahující vymezené rámce. Asi to bylo dáno naší vlastní zkušeností z přelomu 70. a 80. let, kdy jsme se akčnímu umění věnovali. Radek postavil svůj text na verbálně emotivní motivaci, já jsem využil citací, analogií, metafor a textového minimalismu. Nicméně určité formy performativních cvičení jsme vyvinuli společně a na základě jejich každoročního opakování jsme analyzovali jejich funkčnost či nefunkčnost. Na brněnské katedře třeba přišli s myšlenkou zprostředkované kresby, inspirované akcí Denise Oppenheima. Jeden ze studentů, sedících v kruhu začne kreslit na záda studenta sedícího před ním. Ten se snaží předat kresbu dál. Brněnští studenti kreslili na holá záda a přenos kresby byl přesnější. Mně se olomoucké studenty k odhalení přemluvit nepodařilo (obr. 1). Pedagog může určité věci pouze navrhnout, zásadní roli v tom,



jestli bude kontroverzní návrh přijat nebo nepřijat, má u kolektivních akcí „vůdčí osobnost“, student-hybatel, který má autoritu a strhne ostatní. Jiným příkladem je kresebný dialog – cvičení, jež by se dalo pojmenovat současným termínem *durational performance* (obr. 2). Je postavené na jednoduchém principu zahledění se vzájemně z očí do očí, doprovázené kresbou na společném papíru. Kresba má vycházet z emoce, kterou tento intimní, pro některé až neúnosný psychofyzický zážitek přináší. Zkušenosti z takto jednoznačně vymezeného cvičení jsou různé. Část studentů



se dokáže situaci natolik otevřít, že se dostane až do jakéhosi kresebného transu a ztrácí pojem o čase. Část studentů se ošívá, „uhýbá pohledem“ a čeká, až to skončí. A pár jedinců se občas zachová anarchisticky, což končí roztrhaným papírem, zlomenou tužkou, jednou dokonce manifestacním odchodem z ateliéru. Přiznám se, že při tomto cvičení trpím i já, neboť si nelze nepřipustit prvky nátlaku, který na studenty vyvíjím. Jsou-li v lichém počtu, nezbyvá mi než se zapojit a pocítit vše na vlastní kůži. Důvod jsem si tím pádem byl nucen obhájit především sám před sebou. Domnívám se, že praktická zkušenost s performativní technikou je pro budoucího učitele výtvarné výchovy stejně důležitá jako zkušenost s kresbou, malbou či keramikou. Na základě dotazníku určeného studentům, kteří akční tvorbu absolvovali, jsem se dozvěděl, že to s tou manipulací nebylo tak strašné, že jistý nátlak z mé strany byl vnímán jako „nutné zlo“, energie nezbytná k probuzení aktivity. Tlak, který polevil, jakmile se akce rozběhla. Dokonce se ukázalo, že akce, které byly studentům něčím protivné či nepříjemné, jim utkvěly v paměti a vraceli se k nim v myšlenkách víc než k hladce plynoucím cvičením.

Co se týká skript, musím se ovšem přiznat k záškodnické činnosti, kterou jsem na poli metodiky akční tvorby spáchal. Z odstupu 22 let mi bude trest doufám prominut. Hned první rok po jejich vydání jsem si uvědomil, že jakmile si studenti přečetli, co budeme v kurzu dělat, přestali být zvědaví na jeho průběh. Nevědomost, očekávání, tajemství vedly naopak

k napětí a bezprostřední aktivitě. Na základě této zkušenosti jsem přestal skripta doporučovat ke studiu a předstíral jsem, že o jejich existenci nic nevím. Toto se samozřejmě dělo v devadesátých, před-internetových letech, dneska už by to utajit nešlo. Akce se tak rodily z jakési až zenové prázdnoty, která se naplňovala ritualizovanou činností – viz *Bílé vánoce* z roku 1990 (obr. 3). Dění se rozvíjelo na bázi happeningu – na základní



myšlenku se nabalovala aktivita jednotlivých studentů nebo připojivších se účastníků.

Princip „prázdnoty“ fungoval i při individuálních vystoupeních studentů. Performance se více týkala niterných prožitků (problémů) jejich aktérů než kontextu umění. S vědomím ne zcela přesné přiléhavosti termínu bych toto období nazval psychoanalytickou fází akční tvorby. Tento trend se v posledních deseti až patnácti letech překlopil do analytické fáze performativního umění, kde hraje kontext dějin umění a znalost uměleckého provozu výraznou roli.

Domnívám se, že tyto dva proudy se dají vysledovat i v současném umění akce. Psychoanalytická performance nese riziko patosu, přehrávání, nadbytečné exprese, trapnosti. Analytická performance se často vyznačuje odtážitostí, suchostí a nudou. Nebezpečí akademičnosti, mechaničnosti (strojenosti) a formalizace je vlastní oběma proudům.

Z dokumentace, kterou si pořizují od roku 1990, je patrné, jak se akční tvorba proměnila. S odstupem času se mi zdá, že v devadesátých letech se

tato disciplína opírala o poetický princip, který by se dal vyjádřit Šklovského termínem „ozvláštnění“.² Akce vycházely z obecných konceptů vztahu tělo–prostor–čas nebo pohyb–kontakt–prožitek atd. Ať vědomě nebo podvědomě docházelo k estetizaci formy – viz akce *Březový háj* nebo *Kontakty* (obr. 4, 5). Akce provázela dobrá nálada, humor, radost ze



hry. To je myslím pěkně vidět na performativní interpretaci obrazu Františka Kupky *Radosti života* (obr. 6). Symbolickým přelomem v reflexi



okolního světa se zdá být útok na budovy WTC v New Yorku 11. 9. 2001. Ve studentských pracích se od počátku nového století čím dál více objevují motivy s politickým – např. interpretace *Mony Lisy* (obr. 7) – nebo so-



ciálním podtextem – viz *Poslední večeře* před olomouckým McDonald's, kterou zaplatil Petr Šprincel bezdomovcům (obr. 8). Řada akcí směřuje do



veřejného prostoru – např. zabydlení proluky ve Ztracené ulici (obr. 9) nebo se jedná o site specific projekty – intervence do částečně opuštěného prostoru Moravských železáren (obr. 10). Toto období charakterizuje více debordovský termín „odklonění“.³



Obsahová a formální stránka akční (resp. intermediální) tvorby se také výrazně mění pod vlivem nových médií. Vícekanálová nebo real time projekce kombinovaná s živou akcí spojuje prvky vizuálního umění, divadla či tance. Tyto prostředky jsou vizuálně atraktivní a je potřeba diskutovat důvody použití takto efektní formy, hranici podbízivosti, komerce a kýče (obr. 11). Na druhé straně umožňují takovéto projekty rozpustit



strach z nových médií v bezprostřední, happeningové akci – např. multi-mediální performance *Přímý přenos* (obr. 12).

Na závěr ještě několik číselných údajů. Akční tvorbu absolvuje každý rok kolem 40 studentů. To je za 23 let její existence skoro 1000 studentů, kteří se prakticky seznámili s možnostmi sebevyjádření prostřednictvím

performance. 1000 studentů v Olomouci, 1000 v Brně a další možná na jiných pedagogických fakultách. Dá se předpokládat, že část z nich využije této zkušenosti ve výuce výtvarné výchovy na školách a dětem utkví taková akce v paměti jako něco bezvadného, nebo naopak něco strašného, děsného. Pro některé se performativní zážitek stane formativním a budou si to chtít zkusit později znovu. V budoucnosti nebude myslím o performeru nouze.



¹ HAVLÍK, Vladimír – HORÁČEK, Radek – ZHOŘ, Igor. *Akční tvorba*. Olomouc: Votobia, 1991.

² Viz ŠKLOVSKIJ, Viktor. *Teorie prózy*. Praha: Akropolis, 2003.

³ Viz DEBORD, Guy. *Společnost spektaklu*. Praha: Intu, 2007.

MARTIN ZET NEHCI CHYBĚT MEZI POZŮSTALÝMI

Do diskuze se zapojili mj. Vladimír Havlík,
Jiří Skála, Tomáš Ruller

MZ: Myšlenky skáčou jako blechy a jsem si vědom, že to asi není to, co se v univerzitním prostředí očekává. Nicméně jsem se rozhodl, že to v tomto nepatřičném modu zkusím.

Situace – Úschovna zavazadel, Košice, 22. 10. 2013:

*Čo to bolo?
Sivý kufor.*

Popis – Danova, 20. 10. 2013:

*Šárka mě vede do lesa
ukázat
kde je bomba z druhé světové války.
Je to nad Medzilaborcema; brouzdáme se tam listím.
Pětiletá holčička majitelů penzionu, který sestával ze dvou domů:
jeden před půl rokem někdo zapálil, říkala.
... a po chvíli říkala: tady někde byla ta bomba.
... a pak ještě říkala:
byla kulatoučká jako hříbek.
Buď ji přikrylo listí, nebo ji někdo odnesl
nebo vybouchla.
Pak jdeme dovnitř a její babička přikládá do krbu
sousedním domem.*



– HAŇME A TUPME, CO MILUJEME. JEN TÍM, ŽE TO ZNEMOŽNÍME, TO ZACHRÁNÍME! – To bylo motto k tomu, co jsem si sem chystal. Haňme to, špiňme, vymýšlejme jiná jména, protože jako i u jiných věcí, české pojmenování nerezonuje. Od slova „umění“ po slovo „performance“, po mnoho jiných slov. Mně by se docela líbila... ale to češtinu taky neřeší... nějaká jiná varianta: například v Číně, kde se tento obor neuvěřitelně ujal a lidi se do věcí totálně vkládají, když jsem se s nimi o tom bavil, tak říkali: Ono vlastně kdyby se to naše pojmenování mělo přeložit do angličtiny, tak to znamená spíš „attitude“ než „performance“. To mi připadá pro určitou polohu hodně zajímavé, ale zase v češtině „stanovištní umění“? – to se taky nějak nedaří.

TR: To je umění se postavit.

MZ: Postojové umění?

TR...

MZ: Dobře... **citace:**

Čím strasti přemáháme?

Láskou.

Čím lásku přivoláme?

Láskou.

Co seje dobrodiní?

Láska.

Co ze dvou jedno činí?

Láska.

– Univerzita: rámcové myšlení, argumentace, čistý jazyk, používání přesných slov, v případě nejistoty ověřených, poznámkový aparát → seriózní výsledek.

Kde je improvizace, hra, překvapení, neskrývané selhávání, radost a bolest? Následující větu bych měl začít „předpokládám“, ale nešť: my všichni zde máme rádi... a části textu by na sebe měly promyšleně navazovat, rozvíjet určitou myšlenku, podporovat ji až k závěrečnému potvrzení. Pochybnosti, i ty vlastní, potlačit, nepřipustit. **MY VŠICHNI JSME STAŘÍCI! a citát:**

Zánik starých prý musí mladým vrátit nejenom život, ale i schopnost k rozmnožování.

– Konec citátu. Jestli uvedu zdroj, ještě zvážím, je to z počátku 17. století (z roku 1616 a je stejný jako u předchozí citace*). **ALE MY NECHCEME ZMIZET, ZANIKNOUT, MY SE CHCEME ZMĚNIT V OSNOVY. NECHCEME VRÁTIT ŽIVOT MLADÝM, JEJICH SCHOPNOST K ROZMNOŽOVÁNÍ MĚNÍME NA JEJICH MOŽNOST NAŠEHO ROZMNOŽOVÁNÍ, AŽ FORMOU OPAKOVÁNÍ, NAVAZOVÁNÍ NEBO VYMEZOVÁNÍ SE. Situace** – Olomouc, včera odpoledne:

Dítě s balónkem a dvě ženy.

Bum!

To nevadí.

Koupíme ti nový.

Máma si to zapíše,

já si to zapamatuji

a koupíme ti nový.

– **ČÍM SEBE POTLAČÍME? LÁSKOU.**

ČÍM PROSTOR VYKLDÍME? LÁSKOU.

Chtěl bych, aby se věci děly soužitím, ale většinou se to nedaří. Společný prožitek, ať harmonický, či disonantní, je vzácný. Jeden a ti druzí nedává více smysl, smysl pozbyl sebe sama, sám již není žádoucím činitelem ani dozvukem cíle. Cíl není jasný, mimo určité milníky, jako je smrt, se jím skoro nikdo nezabývá. Nezajímá. Smrt je vzdálena, skryta, zamlčována. Tato přítomnost je přítomností výkazu. Ne činu, ale evidence. Evidence

je fixací. Pohyb je členěn, kouskovan. Čím více položek zdokumentováno, vloženo do sebestvrzujícího systému, tím těžší je možnost odpoutání. Pořád lze letět, ale kotev zachytávajících se na zemském povrchu je stále více. My – dřívější sny, se sami stáváme balvany, znemožňujícími – to snad ještě ne, ale znesnadňujícími nezávazný pohyb. Touha po vážnosti, respektovatelnosti toho, co máme rádi, z nás dělá popravčí čet. To naše blbnutí o život přiznáním důležitosti o život přichází. Pojďme pohrdat tím, co skutečně milujeme, abychom to zachránili. Pojďme se tomu posmívat a bičovat to, pojďme na to močit a plivat a srát. A ponechme to znečištěné a páchnoucí, aby tomohlo hnit a kvasit, množit nevhodné živiny a kvést nevábny květy. Sami potřísnění se trestejme hladu či obžerstvím za to, že jsme se chtěli stát apoštoly. Smrt prostředníkům, smrt učitelům, smrt školám, (smrt životu), smrt smrti! cink... ne... to nebylo cink?

VH: Nevím, jestli zvat k diskusi... má někdo nějaký dotaz na Martina?

JS: No ten konec byl trochu fatální s tím, že učíš na škole, tak jak se s tím srovnáváš?

MZ: No, Michal Koleček, když slyšel mé pokusy o definování podobných myšlenek, tak říkal, že když jsem se stal součástí instituce, tak že bych měl srazit paty a hájit instituci, a když ne, tak bych měl dát výpověď. Ale... a to vám můžu ukázat, po posledních klauzurách jsem nahrál takovou sadu... když jsem přemýšlel, co teda vlastně na té škole... ono to chvíli potrvá... mám dost času?

VH: Jo takhle... no to né.

MZ: Těch dvacet minut ještě přeci neuběhlo?

VH: Tak jo, deset minut.

MZ: Jde to, jo?

VH: Jen to povol.

MZ: Povolit, jo? Yes? Publikum: No.

MZ: No?

Publikum: Yes.

MZ: Yes.

...

(Následuje série málo zřetelných reakcí z řad publika, týkajících se především použití vhodného programu pro přehrávání Martinových videí „Otevřete tu Mozzilu“ „Smrt Google!“ atd.)

TR: My tam máme na tebe odkaz.

MZ: Takže po posledních klauzurách jsem fakt v depresi nahrál... říkal jsem si, co kromě těch technických věcí – servis studentům, to je jasný, to jim dává smysl, ale takové to... co vlastně pro ně člověk může udělat... tak mně připadlo, že jediný, co skutečně potřebují, je povzbuzení v tom, co dělají.

Tak jsem nahrál takovou sadu osobních povzbuzení. Mám variantu pro stážistu, ta je anglicky, a pro studentku a pro studenta. Tak si vyberte, kterou chcete. Studentku?

Univerzální osobní povzbuzení – studentka – vy to vlastně vidíte... (následuje projekce Univerzální osobní povzbuzení – studentka – [https://vimeo.com/68794007/.](https://vimeo.com/68794007/))

* ANDREAE, Johann Valentin – STEINER, Rudolf. *Chymická svatba Christiana Rosenkreutze roku 1459*. Praha: Baltazar, 1992.

JIŘÍ SURŮVKA
DÍRY V PLÁŠTI ČESKÉHO PERFORMERA
ANEB CO BYCH BYL BÝVAL ŘEKL NA
KONFERENCI PERFORMERŮ, KDYBYCH
TAM BYL BÝVAL BYL...

Seznam děr

- 1) etablizace performance jako umění
- 2) kvalita akčních umělců
- 3) výuka performance
- 4) performance ve veřejných sbírkách
- 5) export performance.cz
- 6) k problému obživy performerů, daně, pojištění
- 7) útulna pro přestárlé performery

Ahoj, vážení kolegáčci, vidím, že jste tady téměř všichni, to je hezké... Na konferenci bych měl promluvit o nějakém hybném tématu, mělo by to být něco, co pojmenuje nějaký fenomén a konstatuje jeho stav. A mělo by se to týkat performance. No, to nebude problém, disciplína, pod jejímž pláštěm jste se sešli, přímo generuje problémy a je tak zanedbaná v tom našem českém teritoriu, že se vlastně dá najít děravý podolek úplně všude... Dotknu se teda namátkou jen několika míst na plášti české performance, berte to jako podnět k příští diskuzi. Budu postupovat chronologicky a opřu se o svou kariéru, zhruba od 80. let, proberu pár věcí, které nepovažuji dodnes za ideální... A eventuálně tu a tam srovnám se situací jinde (tam, kam jsem se jako performer dostal)...

Díra č. 1) Je performance výtvarné umění? Na prvním festivalu performance Navinky (Svěrací kazajka) v Minsku v roce 1999 při nějaké pouliční akci jsem si všiml opodál stojícího třicátníka s pohrdavým výrazem. Když jsem zavedl řeč na to, proč se tak ksichtí, pravil něco ve smyslu, že učí na místní Akademii sochařství a že to je právě umění, zatímco performance jsou blbosti, ale zajímavé... Tentýž výraz jsem pak viděl ještě bezpočtukrát v Čechách i na Slovensku a tu a tam i u obyčejných lidí jinde... Tady vidím úkol přesvědčit alespoň odbornou veřejnost, že opravdu jde o umění a je na diskuzi, jak na to... Poznámka: V Čechách tomu nevěří ani samotní performeré, téměř všichni dělají

i jiné výtvarné disciplíny, což pravděpodobně devalvuje kvalitu jejich performancí...



Díra č. 2) Kvalita performačního díla. Kromě talentu, originality, schopnosti myslet a improvizovat atp. závisí i na kvantitě; pokud se performer zabývá jen akční tvorbou, pravděpodobně si ji i analyzuje, vytváří si svůj jazyk performance, studuje práci kolegů, dochází k obecným závěrům, žije performancí. Také ji pak dokáže učit. V Čechách bohužel je performance zatím stále jen „přidanou“ hodnotou malíře, „instalatéra“, básníka či hudebníka, a proto je tady „pravý performer“ vzácný. A pokud je, má zase problémy existencionální a hypertrofii ega, což, jak víme, může být příznakem trvalého stresu. Tady se neubráním poznámce, že i psycholog by se na této konferenci uplatnil... Ostatně slovo by mohl dostat i ekonom, uživit se jakýmkoliv uměním v České republice, a to trvale, po celý život, není jednoduché a jen performancí zatím nemožné... Performeré jsou ostatně nejkosmopolitnější ze všech umělců, jsou nuceni k nomádskému životu, cestovat z festivalu na festival, žádat různá stipendia a podpory atd. A tady je celé souhvězdí děr, již zcela přesahující performerův plášť, v mundúru posttotalitní společnosti České republiky.

Díra č. 3) Výuka performance. AVU v Praze zcela ignoruje tento obor (běloruský postoj), VŠUP ji asi nepovažuje za umělecké řemeslo (i když vidím uplatnění performerů vedle architektů a jiných výtvarných umělců na expozicích a různých přehlídkách české kultury typu EXPO, bienále, programech Českých center atd.), univerzity s fakultami umění vyučují performance jen v rámci komplexnějších oborů a ateliérů, to souvisí přímo s výše uvedenou tezí o nedostatku českých specializovaných performerů, tudíž i pedagogů performance. Jediným specializovaným ateliérem je Ateliér performance Tomáše Rullera na FaVU v Brně. Kupříkladu

v Polsku nebo Německu je takový ateliér na každé akademii výtvarného umění. Dlužno dodat, že něco podobného se studuje v Praze na FAMU a DAMU, ale i to je málo, performery generuje přece i literární a hudební prostředí...

I tady je viníkem pohrdavý vztah odborné veřejnosti k performance jako plnohodnotné umělecké disciplíně.

Díra č. 4) Performance ve veřejných sbírkách. Tady budu lapidárně kusý. Nula! Nic! Vše padá na kunsthistorické hlavy a vedení českých sbírkotvorných institucí. Performance se v České republice nepovažuje za umění, a tudíž proč by se mělo sbírat. Jsou jen jisté pokusy akční umění archivovat (viz aktivity VVP AVU), bez nároku na finanční odměnu tvůrců, a sebraný materiál po čase mizí se zánikem úložných médií a v důsledku chaosu v institucích. Jediný kunsthistorik se performancí zabývá seriózněji (Pavλίna Morganová z VVP AVU), ostatní jen zcela marginálně. Z NG si vyžádali například do nákupní komise nějaká má videa na VHS, a tím, že jsem je poslal, bylo vše bezplatně vyřízeno, leží pravděpodobně někde v šuplíku dodnes. Nikdy nedostanu DVD s mými videy z výstavy zpět a v devadesátých letech se pořadatel výstavy ani nenamáhal pořídit záložní kopii VHS kazety, takže když se záznam v polovině výstavy odřel neustálým přehráváním, v nejlepším případě jsem musel poslat novou kopii já. Nebo častěji video už po zbytek výstavy nešlo... V roce 2000 (před 14 lety) jsem v Helsinkách v Galerii moderního umění Chiasma měl možnost si na stěnu galerie z desítky počítačů pro návštěvníky a projektoru promítnout jakoukoliv z desítek performancí skandinávských umělců. Video se záznamem každé akce tato instituce samozřejmě od autorů zakoupila za ceny srovnatelné s výtvarným dílem... ve všech evropských muzejích současného umění si můžete v galerijních shopech koupit DVD se záznamy performancí celé řady umělců, vyjma českých, samozřejmě. Proti tomu v Česku, pokud se v odborné literatuře něco o performanci vůbec píše, vidíme stále stejné tři černobílé fotografie z dějin české performance: Štembera si strká do žíly na ruce větvičku, Mičoch sedí v koutě s nožem na břicho (nebo naopak) a Knížák leží na zemi a chce, aby všichni kolemjdoucí kokrhali. Kokrhali by měli všichni ti tupí čeští kunsthistorici, kteří si tyto tři fotky stále dokola navzájem přejímají do svých habilitačních a jiných textů a víc nic. Škoda, že nevidíte, milí účastníci konference, jak jsem zase zbrunátněl... Chtěl jsem být kusý...

Díra č. 5) „Export“ české performance. Pokud bychom chtěli mít českou performance v evropském kontextu, musíme ji podpořit. Sama tam

nedojde! Tady bych napadl české Ministerstvo zahraničních věcí a jeho pseudokulturní chapadla Česká centra a ambasády. Rozpočet mají jistě úctyhodný, jak se na takové instituce sluší. Bohužel, jsou to hermetické instituce, každý pětník do nich vložený tam i také zůstane. Nezapomenu na „pomoc“ české ambasády, když se organizátor festivalu performance a výstavy v čínském Kantonu obrátil na velvyslanectví zemí všech zúčastněných tam umělců, všichni dostali od svých zemí letenky, jen z české ambasády v Pekingu mi přišel mail, že vítají moji účast na výstavě a že přijedou konzul a další dva pracovníci do Kantonu se na výstavu podívat. Ale že bohužel na moji letenku nemohou přispět z důvodů napjatého rozpočtu a že to taky není obvyklé. Hm, spočítal jsem si, že vnitrostátní let Peking–Kanton pro tři maníky z ambasády by stál dvojnásobek mé letenky Praha–Kanton, a napsal jsem jim, že v tom případě neletím a jim doporučuji se tam neukazovat, jelikož hodlám kritizovat lidská práva v Číně, a že by propagace českého průmyslu prostřednictvím díla Jiřího Surůvky mohla být kontraproduktivní a vyvolat reakci tamních úřadů... No, už jsem o těch altruistech z ambasády neslyšel. A zrovna tak Česká centra po celém světě byla donedávna odkladištěm jinak nepoužitelných diplomatů a výstavy se odehrávaly jen přes osobní známosti, kterými oplývají zpravidla jen ti komerčně šikovní a světu nicneríkající čeští umělci. Ale shrnu to rázně, export českého umění kulhá na obě nohy, potřebuje pořádný morální audit to naše MZV, ani kníže Schwarzenberg s tím moc nehnul...

Díra 6) a 7). Sociální politika státu vůči umělcům potažmo performerům. Tady jen prostě srovnám úlevy, které mohou umělci mít (v EU) a které v ČR nemají vůbec. Vzhledem k tomu, že trh s uměním, nota bene s takovým, jako je performance (ale i instalace, video art, net art, public space art, street art atd.) v České republice prakticky neexistuje (anebo minimální jen v Praze) a je problematický i v takových zemích, jako jsou Německo, Francie, Skandinávie, Benelux, existuje v EU celá řada úlev a podpor, přímých i nepřímých, pro tamní umělce. Stačí si koupit v samoobsluze uměleckých potřeb Bösner v Německu nebo Rakousku knihu Kompendium für Künstler a začít se do kapitol o spolkových zákonech a různých výjimkách pro neprofitující umělce, včetně úlev na daních; stát platí za ně zdravotní a sociální pojištění, města poskytují slevu na pronájem ateliéru, existují stovky státních a soukromých stipendií a grantů na tvorbu atd. Zato Čechy jsou mnohem rovnostářštější: Umělec je zkrátka podnikatel a basta. Jak pravil Václav Zaratustra Klaus: Dobrý umělec se přece užívá a špatný ať dělá něco jiného.

Je to přece čest platit stejné pojištění a daně jako třeba Ivo Rittig, nebo si můžeme zřídit občanství v daňových rájích jako Arcilotr Mittal nebo pan Bakala. I když si pořád myslím, že nežli činnost takových kapitánů průmyslu vnášejících do světového povědomí o České republice termíny jako „tunelování“ a korupce, tak dobře propagované české umění včetně performance (a často jsem se už i s takovým termínem „česká performance = specifický humor a ironie“ setkal), může českému hospodářství



a propagaci našeho státu pomoci mnohem výrazněji než činnost zmíněných kmotrů. A až budou světové úspěchy českého umění proměněny ve zvýšený HDP našeho státu, pak bych se přimlouval i za znovuzavedení některých dřívějších výdobytků socialismu, zrušených v období živelné hry na kapitalismus v 90. letech minulého století. Tím myslím, a to si například v Německu vybojovali teprve nedávno, pamatovat při výstavbě veřejných budov 2 % z rozpočtu na uměleckou výzdobu stavby, uzákonit klíč při nákupu uměleckých děl do státních institucí, nikoliv nahodile podle vlivu soukromých galeristů, alebrž spravedlivě mezi místní umělce a umělce z hlavního města (samozřejmě artefakty vybírá odborná komise, nikoliv úředníci nebo nedejbože politici, kteří nerozumí ničemu). Jde mj. o to, aby umělci díky regionálnímu snobismu místních investorů (státních i privátních) neutíkali do Prahy, ale obohacovali celou českou krajinu a nezabírali pražské kavárny turistům, čímž trpí turistický ruch: Kdo se má na ztrápené umělce v takové koncentraci dívat nebo se jimi na Karlově mostě prodírat. A když zestárnou a budou žlučovítí, tak by se mohli odkládat zase do zámeckých útulků někde na Dobříš, ať neotravují

univerzitní prostředí až do úplného stařeckého rozkladu (ve Švýcarsku i jinde musí univerzitní profesori v 65 letech do penze).

A až jednou uvidím v TV v záběru z předsálí parlamentu za plkající hlavou poslance v pozadí fotografii (kolorovanou) performerera, jak si roubuje do žíly větvičku, tak budu moci prohlásit: Ano, performance je i v Česku umění! Jen aby to nebylo z pohodlné klubovky na nebeské Dobříši...

MICHAL KOLEČEK
SOCIÁLNÍ PERFORMATIVITA: ASPEKT PROCESUÁLNÍ PARTICIPACE V SOUČASNÉM UMĚNÍ

„To znamená, že splynutí umělce s danou komunitou se nyní shoduje se spojením umělce s konkrétním místem. Dřívější primární cíl umělecké integrace a harmonie naplňovaný z hlediska urbanistického je přetvořen na performativní schopnost autora propojit se s komunitou. Předpokládá se, že právě toto spojení, nehledě na délku jeho trvání, je pro umělce bezpodmínečně nutné, aby mohl mluvit s komunitou a také jejím jménem jako její legitimní představitel nebo člen. Charakteristické vlastnosti této jednoty zároveň slouží jako kritéria hodnocení umělcovy originality a etické způsobilosti uměleckého díla.“¹

Miwon Kwon

Smyslem tohoto příspěvku je především upozornit na v aktuálních uměleckých projevech intenzivně přítomnou fúzi performativních a participatorních funkcí. Současná praxe se usilovně soustředí na hledání nových cest vedoucích k navázání komunikačních kanálů mezi divákem, artefaktem a jeho autorem. Jednu z možností představuje přímé zapojení veřejnosti do samotného procesu vzniku uměleckého díla, které tak získává performativní povahu, neboť se většinou jedná o řízenou, aktivní a ve vymezeném čase realizovanou spolupráci autora a konkrétní sociální skupiny.² Tento dynamický charakter je navíc umocňován záměrným smýváním ustálených hranic oddělujících artificialitu od každodenního života – sdíleně modelovaná umělecká díla okolní svět nezobrazují, nýbrž ho autenticky spoluvytvářejí.

Sociální performativitu přitom bezesporu chápeme jako jeden z hlavních atributů umělecké tvorby v širokém spektru významů, které tento termín reprezentují. Samotné počátky umění jsou přeci spojeny s kolektivními rituály, v jejichž rámci artefakt sehrával specifickou roli a byl nezastupitelnou součástí procesu sebeuvědomování kolektivní identity.

At' již se jednalo například o jeskynní malby v Lascaux, tajemné sochy Moai na Velikonočním ostrově či kamenné kruhy ve Stonehenge, vždy se jejich estetická funkce odvíjela od konkrétního sociálního kontextu a byla interpretována především z hlediska zprostředkování sounáležitosti jedince s komunitou a vyšším přírodním nebo náboženským řádem. V tomto smyslu lze potom v našem prostředí dominantně formovaném židovsko-křesťanskou civilizační tradicí označit za signifikantní performativní projevy chrámové komplexy, které k tomuto určení tendují jak z hlediska nezřídka dlouhodobé realizační periody (katedrála chápaná jako permanentně se rozvíjející vyjádření symbolického potenciálu konkrétní polis), tak z důvodu jejich primárního poslání – místa určeného k opakované ritualizaci náboženského mytu.

Zajisté by bylo možné z bohatého pole dějin lidské kultury dlouze vybírat příklady zdůrazňující sledovanou tendenci k integraci performativních a participatorních principů v prostoru uměleckého díla, avšak to není účelem tohoto textu. Přesto vzpomenu dvě klíčové osobnosti – Josepha Beuyse³ a Allana Kaprowa⁴ –, které se nejprve spolupodílely na definování základů akčních uměleckých postupů v rámci konceptuálního hnutí šedesátých let 20. století a následně je rozvinuly do podoby komplexních sociálních projektů.

Vyhraněnou angažovanost lze označit jako nedílnou součást celé umělecké praxe Josepha Beuyse, přičemž její kořeny pevně tkví v drásavých válečných zážitcích autora a rovněž v kritickém občanském aktivismu, který orientoval jeho dílo směrem k reprezentaci neuralgických společenských témat. Beuysova vyjadřovací strategie postavená na zvýraznění šamanské role soudobého umělce, nabízejícího desakralizované poválečné společnosti možnost vytržení z konzumního způsobu života, vyvrcholila konceptem sociální plastiky, který postupně transformoval modernistickou verzi artefaktu do podoby aktivistické, procesuální a komunitně sdílené tvůrčí intervence. Mezi takové projekty lze především zařadit legendární dílo *7000 dubů (7000 Oaks)* připravené v roce 1982 pro kasselskou dokumentu, v jehož rámci autor inicioval výsadbu stromů v městském prostředí a zároveň rozpoutal širokou diskuzi nad aktuálními ekologickými i politickými otázkami determinujícími soudobou německou společnost.

Zatímco Joseph Beuys patřil v rámci pozdně modernistické konceptuální periody k autorům akcentujícím vlastní tělesnost ve formě spektakulárních performancí, jeho generační soupeřník Allan Kaprow od počátků své práce kladl důraz na budování interaktivního pole otevřeného přímé

participaci diváků. V dnes již klasickém díle *18 happeningu v 6 částech* (*18 Happenings in 6 Parts*) uskutečněném v roce 1959 v Reuben Gallery v New Yorku se stali návštěvníci nezastupitelnou složkou samotné jeho struktury. Dle pevně stanoveného scénáře se zapojili do realizace jednotlivých etud, přičemž zásadně narušili ustálenou hranici mezi producentem a konzumentem artefaktu a teprve vlastní aktivitou mu vdechli výslednou formální podobu i hlubší spirituální význam. O dekádu později potom Allan Kaprow rozšířil participatorní společenský rozměr umělecké aktivity zcela zásadně, když se v letech 1968–1969 společně s pedagogem Herbertem Kohlem podílel na projektu *Other Ways*⁵ určeném pro veřejné školy v Berkeley. Cílem tohoto ambiciózního programu bylo podpořit tvůrčí potenciál studentů prostřednictvím řady soustavných performativních cvičení či workshopů a využít ho nejenom pro rozvoj jejich estetického cítění, ale především k posílení obecné kreativity nezbytné ke komplexnímu zkvalitnění edukativní i socializační činnosti.

Tendence naznačené v díle Josepha Beuyse či Allana Kaprowa i celé řady dalších pozdně modernistických radikálních conceptualistů a zaměřené na expanzi tvůrčích aktivit směrem k participatorním, procesuálně strukturovaným intervencím byly následně umocněny pohyby na poli nejprve postmoderního a později altermoderního umění. Postupná a definitivní destrukce velkých příběhů, disponujících potenciálem oslovit široké spektrum společnosti, postavila do centra zájmu výtvarných umělců konkrétního diváka jako součást subkulturní komunity a navíc posílila bytostnou potřebu i snahu autora se s touto komunitou identifikovat. Přehlédneme-li mnohé z důležitých inspiračních zdrojů aktuálního uměleckého diskurzu reprezentovaných například vztahovou estetikou Nicolase Bourriauda,⁶ obratem k veřejnému aktivismu formulovanému Suzanne Lacy,⁷ důrazem kladeným na principy site-specific definovaným v textech Miwon Kwon⁸ či posilováním edukativních strategií, které zdůrazňuje Irit Rogoff,⁹ vždy v nich nacházíme příklon k uvědomělému networkingu a ke kooperaci mezi autorem a komunitou.

Teoretička Claire Bishop přitom v závěru své knihy *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship* v souvislosti s touto potřebou participace uvádí: „Při využívání lidí jako média se participatorní umění vždy vyznačovalo dvojím ontologickým statusem; zahrnuje nejen událost ve světě, ale i událost, která se vyskytuje mimo něj. Toto umění má schopnost komunikovat na dvou úrovních – s účastníky a diváky – což navozuje paradox, který je v každodenním projevu potlačován,

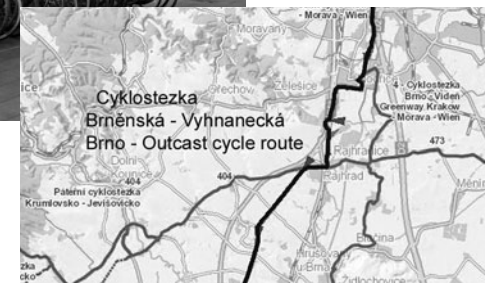
a dále vyvolat zvrácené, znepokojivé a příjemné zážitky, které rozšiřují naši schopnost představit si svět a vztahy v něm zcela jinak. Avšak k dosažení druhé úrovně je zapotřebí zprostředkující třetí termín – předmět, představu, příběh, film či nějaký výjev – jenž dovolí tomuto zážitku vyvolat imaginaci lidí. Participatorní umění není privilegovaným politickým médiem ani předpřipraveným řešením společnosti spektaklu, ale je neurčitě a nejisté jako demokracie sama; není předem uzákoněná a je zapotřebí jej nepřetržitě předvádět a testovat v každém specifickém kontextu.“¹⁰ Upozorňuje tak na křehkou linii mezi vzájemně vyváženou komunikací a případnou manipulací ze strany autora i na nezbytnou performativní povahu participatorního díla, která je především charakterizována temporalitou samotného procesu spolupráce.

Jako určitou ilustraci výše postulovaných východisek si nyní dovoluji uvést čerstvé příklady z vlastní kurátorské praxe, které snad odrážejí jak naznačený teoretický diskurs, tak také specifický místní kontext. Jedná se o projekty realizované slovenským autorem Antonem Čierným¹¹ a chorvatskou umělkyní Kristinou Leko¹² v rámci brněnské bienální přehlídky *Sochy v ulicích* v roce 2013.¹³ Za její námět jsem zvolil dramatické události reprezentující dějiny města Brna ve 20. století, interpretované literárním textem spisovatelky Kateřiny Tučkové. Místo klasických public-artových intervencí tedy výstava nabídla komplexní a povětšinou interaktivní díla odkazující k nezřídka kontroverzně přijímaným momentům nedávné historie.

Anton Čierny se v projektu *Zapomenuté vzdálenosti*¹⁴ zaměřil na traumatizující a do jisté míry stále tabuizované téma odsunu německých obyvatel z Československa po II. světové válce. V Brně je tento bezprecedentní akt symbolizován především celou řadou obětí spojených s divoce organizovaným a násilím provázeným vyhnáním Němců přes Pohořelice k rakouským hranicím na konci května 1945. Autor vytvořil interaktivní a částečně virtuální environment, který nabízel divákům různorodé možnosti přímého zapojení se do jeho mnohoveštvnaté struktury. Ve veřejném prostoru před Domem umění instaloval místně specifický objekt z nepotřebných kol, která získal od obyvatel města na základě inzerátu uveřejněného v brněnských denících. Skrumáž bicyklů na chodníku nedaleko tramvajové zastávky připomínala atmosféru nenávratné ztráty domova a veškerého majetku, který brněnští Němci museli opustit během několika málo dnů. Tato emocionální intervence však „pouze“ anoncovala další úroveň projektu Antona Čierného – geografické vytyčení cyk-

lostezky kopírující linii pochodu do sběrného tábora v Pohořelicích, její uvedení na internetové stránce jihomoravských cyklostezek pod názvem Vyhnanecká, zveřejnění podrobné webové aplikace a vydání tištěného průvodce informujícího o této trase, provoz dočasné veřejné půjčovny kol ve vestibulu Domu umění a organizaci komentovaných pohořelicích cyklovýletů pro širokou veřejnost. Teprve kterýkoli zájemce o novou možnost programu pro nedělní odpoledne, návštěvník jihomoravského cykloportálu nebo účastník společného výjezdu naplňovali esenciální smysl díla Antona Čierného spočívající ve sdílení a následném uvědomění si prožitku vyloučení a násilného opouštění vlastního domova v jeho bezprostřední fyzické rovině.

Vedle široce otevřeného prostoru pro nekontrolovatelnou množinu potenciačních spoluvůrců, který prezentoval Anton Čierny, se Kristina Leko soustředila na práci s jasně vymezenou skupinou participantů. V díle *MLÁDEŽ vede Brno REVISITED 1949 2013*¹⁵ reflektovala všeobecně známou a kontroverzně přijímanou historickou událost Mládež vede Brno, která proběhla v květnu 1949 pod vedením tehdejšího krajského tajemníka Komunistické strany Československa Otty Šlinga. V jejím rámci se tisíce mladých lidí po tři dny v různých funkcích podílely na správě a chodu průmyslových závodů, škol, nemocnic, dopravního podniku, redakcí novin a rozhlasu, divadel a také městského i krajského národního výboru. Účelem bylo především propagandisticky podpořit nastupující komunistický režim, přičemž průběh akce naplno odhalil manipulativní zrůdnost jeho totalitní ideologie. Kristina Leko vyzvala ke vzájemné spolupráci šest mladých lidí se zkušeností s komunitním aktivismem a na základě jejich dlouhodobého profesního zaměření pro ně připravila krátkodobé stáže v různých institucích. Zároveň však organizovala řadu diskuzí zkoumajících problematiku zapojení nastupující generace do širšího společenského kontextu z hlediska historického – právě na půdorysu akce Mládež vede Brno – i současného, s vědomím krize současného neoliberálního politického modelu. Do veřejných rozprav autorka zapojila jak aktivní participandy projektu, tak také pamětníky, historiky, sociology a rovněž zástupce politické reprezentace města. Celá debata i některé reakce zástupců brněnského magistrátu odhalily stále přetrvávající trauma spojené s totalitní minulostí, které v mnoha ohledech devastujícím způsobem ovlivňuje také náš aktuální život. Vyústěním celého díla – jež Kristina Leko označila jako sociální sochu – se stal společný statement jeho účastníků formulovaný na základě absolvovaných stáží i společných



Anton Čierny, *Zapomenuté vzdálenosti*, 2013



Kristina Leko, *MLÁDEŽ vede Brno REVISITED 1949 2013*, 2013



Kristina Leko, *MLÁDEŽ vede Brno REVISITED 1949 2013*. 2013

diskuzí a provedený v podobě ilegálního grafity ve veřejném prostoru. V pregnantním vyjádření *LOKALNÍ JE MORÁLNÍ* se zástupci nastupující generace vymezili proti patosu velkých dějin a vyjevili odhodlání budovat svůj svět prostřednictvím aktivní sounáležitosti s konkrétním místem a jeho komunitou.

Projekt Kristiny Leko snad může být chápán jako modelový příklad úspěšného prolínání performativních a participatorních vyjadřovacích strategií. Velká množina současných tvůrců se obdobnými prostředky pokouší nalézat nové pozice umění ve složitém komplexu současně globalizované společnosti. Přibližuje tak prožitek uměleckého díla prvotním účelům – činí ho průběžnou součástí života komunity, aby napomohlo v procesu společenské identifikace a zároveň nahlédlo ontologickou hloubku jejího fungování.

¹ KWON, Miwon. *Sitings of Public Art: Integration versus Intervention*. In: AULT, Julie. *Alternative art, New York, 1965-1985: a cultural politics book for the Social Text Collective*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002, str. 310. Z anglického originálu přeložil autor příspěvku.

² ZÁLEŠÁK, Jan. *Umění spolupráce*. Praha: Akademie výtvarných umění, 2011.

³ J. Beuys (1921–1986) – německý multimediální umělec, jedna z nejvýznamnějších osobností výtvarného umění druhé poloviny 20. století a zakládající člen mezinárodního hnutí Fluxus. Viz ROSENTHAL, Mark – RAINBIRD, Sean – SCHMUCKLI, Claudia. *Joseph Beuys: Actions, Vitrines, Environments*. Houston: Menil Collection, 2004.

⁴ Allan Kaprow (1927–2006) – americký akční umělec, který etabloval performativní vyjadřovací formu happening a patřil mezi určující členy mezinárodního hnutí Fluxus. Viz KELLEY, Jeff. *Childsplay: the art of Allan Kaprow*. Berkeley: University of California Press, 2004.

⁵ Viz KAPROW, Allan. *Success and Failure When Art Changes*. In: LACY, Suzanne (ed.). *Mapping the Terrain. New Genre Public Art*. Seattle: Bay Press, 1995.

⁶ Viz BOURRIAUD, Nicolas. *Relational aesthetics*. Dijon: Les Presse du Réel, 2002.

⁷ Viz LACY, Suzanne (ed.). *Mapping the Terrain. New Genre Public Art*. Seattle: Bay Press, 1995.

⁸ Viz KWON, Miwon. *One Place after Another: Notes on Site Specificity*. In: *October*. Cambridge: MIT Press, č. 80, 1997.

⁹ Viz ROGOFF, Irit. *Turning*. In: e-flux. č. 11, 2008. Dostupné z: <<http://www.eflux.com/journal/turning/>>.

¹⁰ BISHOP, Claire. *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London–New York: Verso, 2012, str. 284. Z anglického originálu přeložil autor příspěvku.

¹¹ Anton Čierny (nar. 1963), viz <<http://www.vsvu.sk/kontakt/zamestnanci/anton-cierny/>>.

¹² Kristina Leko (nar. 1966), viz <<http://www.kristinaleko.net/>>.

¹³ Viz KOLEČEK, Michal (ed.). *Na hraně příběhu. Brno Art Open 2013 – Sochy v ulicích IV*. Ústí nad Labem: FUD UJEP – Brno: Dům umění města Brna, 2013.

¹⁴ Ibid., str. 153–163.

¹⁵ Viz <<http://www.mladezvedebrno.eu/>>; KOLEČEK, Michal (ed.). *Na hraně příběhu. Brno Art Open 2013 – Sochy v ulicích IV*. Ústí nad Labem: FUD UJEP – Brno: Dům umění města Brna, 2013, str. 165–175.

JIŘÍ SKÁLA EMANCIPACE A KATARZE?

Tak tedy emancipace, nebo katarze?

Na úplném počátku měl být tento příspěvek o morálních očekávaních vedoucích některé umělce, kurátory, kritiky umění a kunsthistoriky k upřednostnění otevřených uměleckých forem, jako jsou performance, happeningy, přednášky a sociálně angažované intervence, nad ostatními uměleckými disciplínami.

Většinou všechny jmenované k takovému postoji vede rozhořčení nad komercializací uměleckého světa s jeho důrazem na objekt jako komoditu; vyžadují proto od umělecké produkce větší důraz na pozitivní sociální interakci s vnějším světem, která povede ke zkvalitnění životní situace nejen autora, ale i ostatních, na které mají jeho akce vliv. A proto ono protěžování oněch uměleckých disciplín. Vidí v nich možnost, jak svých představ dosáhnout. Toto přesvědčení podle mého názoru pochází od ukotvení těchto forem v rámci historie umění. Ty jsou v akademickém diskurzu většinou spojovány se snahou umělců o pozitivní změnu společnosti.

To byla moje prvotní představa. Je to ale měsíc, co jsem odeslal svou anotaci, a za tu dobu jsem své úvahy rozvinul a byl jsem donucen se od původního záměru odklonit. V následujícím textu se zaměřím na téma autenticity a na jedinečnost performativních aktivit v rámci umělecké praxe.

S každým pokusem definovat si přesněji a účelněji morální předsevzetí, s jakými jednotliví performativní umělci pracují, jsem se dostával k více a více všeobecným frázím o tom, co od umění očekáváme a k čemu by mělo sloužit. Opět v závislosti na konvenční pojetí otevřených forem v rámci historie umění.

To mě vedlo k rozhodnutí zaměnit termín morálka za termín autenticita.

Jako exemplární příklad může sloužit reakce na projekt Tomáše Rafy *Romsko-česká vlajka* na stránkách webového věstníku Artalku. Z nich je

velmi zřetelné, co nastane, když se obě strany snaží argumentovat morálními závazky výtvarného umění vůči společnosti.

Co je to tedy autenticita? Myslím v kontextu výtvarného umění a performativní praxe. Nechci se zde pouštět do filozofických úvah. A to z několika prostých důvodů. Za prvé nejsem filozof a ani nemám ambice jím být. Především z pohledu filozofie toho bylo napsáno o performanci možná více než o jejích praktických záležitostech. Proto budu o jedinečnosti mluvit z pohledu praktikujícího umělce.

Uměleckým formám, které lze zařadit pod shrnující název otevřené formy, se věnuji okolo čtrnácti, možná i patnácti let. Poslední tři roky se jim také snažím věnovat v rámci svého působení na Akademii výtvarných umění v Praze, ve spolupráci s Tomášem Vaňkem, což mělo velký vliv na to, jak o nich přemýšlím a jak je realizuji. Především jsem však musel revidovat svou představu o performanci coby jedinečné formě zprostředkující umělci a divákům dotek s autentickým bytím.

Toto je krásná a velmi puristická představa o umělecké disciplíně, na které umělci a všichni ostatní participují či parazitují. Kde se však tato představa vzala, kde se zrodila, kdo ji přivedl na svět?

Především je to avantgardní idea. Není dědictvím pouze západoevropských uměleckých experimentů, ale i těch ruských či sovětských. V tomto kontextu jsou nejvýraznějšími aktivitami z pohledu performance takzvané kolektivy Modré blůzy. Jednalo se o agitační divadlo určené dělníkům v továrnách. První soubor vznikl v Moskvě v roce 1923. Český avantgardní režisér Jindřich Honzl dokonce navštívil Rusko v první polovině dvacátého století, aby tyto spolky zhlédl naživo. Rozšířil tak své znalosti o nové způsoby vedení divadla, které reagovalo nově a zajímavě na sociální a ekonomické změny v prvních dvaceti letech minulého století. Již před touto návštěvou měl za sebou Honzl spolupráci s Josefem Zorou a s ochotnickým souborem Dědrasbor na vizi nového socialistického divadla. Tato skupina realizovala sborové recitace básní ve veřejném prostoru. Zpočátku se jednalo o české básníky jako Březina nebo Wolker. Později se do repertoáru souboru dostali ruští básníci jako Majakovskij a spol. Honzl a Zora však byli nejen pod vlivem tehdy se rodícího proletářského divadla, ale navazovali především na tradici sborové recitace. Některé z nich vycházely ze Steinerovy eurytmie, tedy z alternativních křesťanských proudů. Jiné zas z boomu amatérských divadel a tělovýchovných jednot z druhé poloviny devatenáctého století, které se odvolávaly buď

na národní obrození, či na socialistickou ideologii. Například tato zjištění přesahují mnou sdílený konsensus o počátcích performance, který mě tak posunul o nějakých sto padesát let nazpět do doby, která hledala nové metody emancipace nejširších vrstev společnosti od dominantní liberální ideologie skrze alternativní myšlenkové proudy. Proto tento moment v historii umění si sám pro sebe nazývám radikální emancipací.

Dále zde máme dědictví Antonina Artauda a jeho koncepce Divadla krutosti, vymezujícího se proti opakování, jež je pro něj synonymem zla. Taková performance dává důraz na osobní prožitek všech participujících, který by měl končit jedinečnou společenskou katarzí, na jejímž základě vznikne nový společenský vztah mezi zúčastněnými. Tento odkaz si sám pro sebe nazývám snahou o radikální katarzi. Z českého výtvarného prostředí si k této tradici přiřazuji většinu performativních akcí s výjimkou některých projevů Aktuálu z poloviny šedesátých let.

Jak se ale k tomuto avantgardnímu dědictví postavit? Jak přijít s něčím, co by lépe odpovídalo jak mým představám a touhám, tak tomu, co očekávají naši studenti?

Z toho nepřeborného množství materiálu, který jsem měl možnost přečíst nebo alespoň zhlédnout, jsem nabyl dojmu, že se vlastně naše vědomí o performanci opírá o její historii. Že zde není žádná teorie, ale pouze a jen historické vědomí tohoto žánru. Za posledních několik desítek let se akademičtí pracovníci na obou stranách oceánu se shodli na počátcích této umělecké formy a na jejích hlavních aktérech. Tušíme, že z avantgardních experimentů první poloviny 20. století se na začátku té druhé půle začalo rodit díky aktivitám několika významných umělců to, co teď nazýváme performancí. Každý z nich si své experimenty definoval po svém, pomocí vlastních manifestů. Za zmínku stojí vzpomenout Allana Kaprowa a jeho happeningy a otevřené formy Oskara Hansena. Takže pokud chceme lépe poznat toto médium, měli bychom se odvrátit od výtvarného umění a jeho teoretiků a zaměřit se na teorii divadla, mám na mysli *performance studies*. Tato akademická disciplína odvíjí svůj původ od amerického avantgardního divadla 50. a 60. let. Díky ní dnes můžeme hlouběji přemýšlet o lidském jednání jako o performativních aktech, které jsme si osvojili díky naší sociální interakci s ostatními a kterými odhalujeme důvody našeho jednání. Tahle disciplína zároveň naplňuje očekávání jednotlivce zabývajícího se otevřenými formami. Zároveň pozornosti těchto kulturních studií neunikly tyto relativně nové tendence v současném umění. Již

na začátku 60. let se zakladatel performance studies, Richard Schechner, zajímal o přesah performance do výtvarného umění. Výstupem tohoto zájmu bylo jedno číslo *The Drama Review* z roku 1965.

Zmiňuji se o performance studies z jednoduchého důvodu. Tato teorie totiž velmi zajímavým způsobem referuje o jedinečnosti performativního aktu.

Věrozvěstem této teorie u nás je Marek Hlavica, který před čtyřmi lety publikoval knihu s názvem – jak jinak – *Performance Studies*. Hlavica se v jedné části knihy zaobírá myšlenkou performativních aktů. Což je termín, který pochází z analytické filozofie a odkazuje k pojmům britského morálního filozofa a lingvisty Johna Langshaw Austina a jeho pokračovatele Johna R. Searla, kteří rozdělili řečové akty na performativní čisté a performativní umělé promluvy. Pod prvními si máme představit běžnou lidskou mluvu a pod druhým termínem například divadlo. Ve své argumentaci upřednostňují první pojem jako projev autentické řeči. Nepřipomíná vám to něco? Jako bychom slyšeli ozvuky z Artaudova *Manifestu Divadla krutosti*. Ale tomuto hledání čistého performativu oponoval jeden z kritiků Austina, Searla, dokonce i Artauda, Jacques Derrida, který se pokusil dokázat, že neexistuje čistá promluva a že jakákoli promluva je nečistá.

Vzpomínáte si na jednu z hlavních hrdinek Kunderova románu *Nesmrtelnost* a na její jedinečné gesto, kterým se autor dopodrobna zaobírá, až dojde ke zjištění, že to samé autentické, jedinečné gesto již viděl u jiné ženy.

A stejně je to i s performancí. Neexistuje něco jako čistá performance.

Začal jsem psát, abych vám něco sdělil o mých představách, jak sdílet performanci v institucionálním rámci. A zde je má vize – škola jako místo emancipace, rozcházení se s tradicí. Ne abychom se stávali stereotypními, ale abychom se pokusili sestavit nové významy, nové skutečnosti. Tak si po dvou dekádách objevování performativního umění 60., 70. a 80. let ze střední Evropy říkám, jestli není potřeba se rozpomenout na lekci, kterou nám dala postmoderna.

Naše století vnímám jako století devatenácté. Překryjeme-li posledních dvacet let s tím, co se společensky odehrálo například ve Francii v období restaurace, dostaneme zajímavé paralely. Sdílíme s ní obdobnou posedlost liberální ekonomikou. Fascinují nás velké společenské skandály. Míchá

se stará buržoazie s bývalými komunistickými elitami. Tak jak se míchala stará aristokracie se zbohatlíky z doby francouzské revoluce. Tomu všemu se musíme postavit, stejně jako se tomu postavili umělci před dvěma sty lety. Ti také museli čelit následkům sociálních změn předchozího století s jeho radikálními idejemi, ať to byly první komunistické manifesty, nebo ekonomické teorie hájící osobní vlastnictví kapitálu. Proto ono zacílení na paměť. Naši souputníci i studenti se nepouštějí do hledání nových revolučních teorií, ale intenzivně se soustředí na ty již existující a snaží se je nakombinovat tak, aby z nich vznikla nová estetika, do jisté míry nezávislá na svých vzorech. A toho lze docílit v performativní praxi pouze radikální emancipací.

DAVID KOŘÍNEK
AKCE-DOKUMENTACE-AKCE!

Následující text se věnuje videoperformancím umělecké skupiny Rafani. Videoperformance je zde vnímána jako umělecké dílo, kdy je situace před objektivem kamery konstruována s ohledem na její záznam. Ten je potom primárně určen k percepci v galerijním prostoru, popřípadě promítán v kinosále. Nejedná se tedy o uchování události pro archivaci nebo obecně dokumentaci konkrétní události. Záznam podléhající stříhové skladbě vytvářené původně filmovými výrazovými prostředky se stává sám uměleckým dílem.

Ze souboru sedmi desítek videí realizovaných naší skupinou v průběhu posledních osmi let jsem zvolil taková, na nichž lze charakterizovat formální vlastnosti videoperformance jako tvaru propojujícího výtvarné umění s kinematografií. Stranou ponechávám významovou interpretaci, neboť právě její široké pole je pro nás důležité a rádi jej ponecháváme na divákovi. Popisovaná videa jsou též vyjmuta z kontextu výstav, které jsou pro nás tím hlavním médiem tvorby. Budu se tedy snažit videa popisovat jako samostatná díla.

Jedním z důvodů, proč jsme začali při tvorbě našich děl používat jako dominantní nástroj kameru, bylo rozhodnutí nepracovat s psaným textem. Jednotlivé práce, stejně jako celé výstavy, byly od roku 2007 bez jakéhokoliv textového popisu. Performance, které jsou jedním z našich určujících uměleckých médií, bylo tedy nutné zaznamenat, obecněji pak popsat, jinak. Pokud bychom použili metaforu, pak pero bylo nahrazeno kamerou, text editovaným videozáznamem. Důvodů k odmítnutí psaného textu bylo více, některé směřovaly přímo do současného uměleckého provozu, respektive k historii a praxi konceptuálního umění, pro nás byl však důležitý onen limit, zákaz, od něhož jsme očekávali nutnost pracovat jinak a proměnit tak náš jazyk, potažmo výrazové prostředky.

Při popisu našich akcí (volím tento pojem proto, že ne vždy se jednalo pouze o performance) jsme se omezovali na stručný, nikterak neza-



Bez názvu, Galerie Václava Špály, 2008



Bez názvu, Galerie Zdeněk Sklenář, 2008



Bez názvu, Galerie Václava Špály, 2008

barvený, popis situace a okolností. Interpretační pole jsme se nesnažili nijak zužovat. Video z tohoto období jsou tedy v obecném slova smyslu dokumentací, snahou o zachycení událostí před objektivem kamery. Videozáznam se zde stával důkazem, svědectvím. Kamera skutečně často nahrazovala diváka, který zde nebyl přítomen. Většina těchto akcí byla neveřejná. S publikem se počítalo až v galerii. Samotné pořízení záznamu nepodléhalo žádné režii, na rozdíl od akcí, které probíhaly podle přesného plánu. Scénář byl tedy určen k vybudování situace, ne k následnému způsobu dokumentace. Záznam nebyl režijně veden.

První sérii z tohoto období tvoří sada dvaceti čtyř performancí poprvé vystavených v Galerii Zdeněk Sklenář na jaře 2008. Tato krátká videa jsou dokumentací akce, jejím popisem. Kamera je zde pozorovatelem, pouhým nástrojem. V rukou jsme ji drželi většinou sami či ji předali přátelům. Důležitá pro nás byla především samotná akce. Ta nevznikala primárně pro kameru, výrazové prostředky byly záměrně omezené, respektive nevědomé. Jako by tu ani kamera nebyla. Obdobně byl řešen střih jako sestavení lineárního průběhu akce, pracovalo se zde především s časovou zkratkou. Střihová skladba byla tedy řešena převážně mechanicky, nejčastěji obsahovala sled mizanscén, návaznost záběrů byla vedena vstřícností vůči divákovi, tak aby se orientoval co nejspíše a soustředil se především na samotné akce. Jednotlivé záznamy byly za sebe řazeny do pásma na základě skutečné časové posloupnosti. Video byla složena z různých velikostí záběrů tak, jak si to žádala samotná akce, úhel kamery byl v podstatě nahodilý.

Do kategorie videoperformance pak spadá sada videí vystavených jako součást samostatné bezejmenné výstavy skupiny Rafani v Galerii Václava Špály na podzim 2008. Akce zde prezentované vznikaly s ohledem na samotný záznam, byly tedy přímo podřízeny objektivu kamery. Průběh akce byl záznamu přizpůsoben. Záběr je komponován, a to častokrát vzhledem ke snímání více aparáty. Akce z této série mají často téměř divadelní charakter, dají se číst jako svého druhu rituály. Od začátku byly scény komponovány vzhledem k následnému střihu, o němž jsme měli většinou konkrétní představu. Přesto je však střih stále především technický, důraz byl kladen na jistou mechanickou. Postprodukce byla použita k úpravě chyb, tedy jen v nezbytných případech (otočení záběru, nahrazení zvuku). Záběry byly především širší (celek, polocalek), opět se jednalo o časově upravené mizanscény. Kamera více dokumentovala, než aby se stala nástrojem



31 konců/31 začátků, 2011



Dlažba nad pláží, 2012

strukturovaného vyprávění. Výrazně jsme zde pracovali s více obrazovými a dějovými plány, důraz byl kladen na performery a jejich atributy.

K videoperformancím lze řadit sérii videí, která vznikají v průběhu několika let a zobrazují členy skupiny stojící zády ke kameře po proudu řeky. Záběr je řešen ve velkém celku, je jeden a je statický. K tomuto typu videoperformancí patří i „nekonečná“ smyčka členů skupiny na točně či výjezd na divadelní pódium. Po významové stránce jde o téma identity skupiny, její jednodlosti nebo setrvávání na daných ideích.

Výrazně jinou prací skupiny Rafani na poli videa je celovečerní dokument *31 konců / 31 začátků*. Vynechám zde explikaci celé první části filmu a soustředit se budu pouze na jeho závěrečnou část. Ta je tématu vztahu mezi performancí a videem bližší.

V této druhé části dochází k subjektivizaci dosud viděného, objektivní výpovědi aktérů dokumentu jsou rozšířeny naší osobní účastí, kterou můžeme zpětně popsat jako performance. Akce se zde stává plánem pro slova, samotná akce ustupuje do pozadí, podstatným se stává slovo (komentář). Od dokumentace performance se zde dostáváme k videoeseji jako žánru vizuálního umění. Situace je o to komplikovanější, že tato část o délce dvaceti pěti minut je současně titulkovou sekvencí. Držme se však oné performativní části. Ta spočívá v cestě členů skupiny z centra Prahy (socha Sv. Václava) na její okraj (Zličín). Akce se uskutečnila dvakrát, vždy s jiným kameramanem, který byl instruován točit cokoliv po cestě. Komentář vznikl na základě této performance, jejího záznamu a ve vztahu k předchozí části. Performativní akce zde tedy byla potlačena a stala se záminkou, respektive plánem. Výsledná část našeho dokumentu je pak kombinací několika žánrů a postupů, které vytvořily specifický tvar. Významnou roli zde nabývá také rozčlenění do 31 kapitol označených čísly, stejně jako užití sekvencí obsahujících pouze slovo a hudbu. Důležitým je zde také využití černých ploch tvořících další význam.

Žánrově čistší, přeneseně i nadneseně tradičnější, je krátký film *Dlažba nad pláží*, který byl součástí samostatné výstavy *Dech* v Domě umění města Brna v létě 2012. Vycházeli jsme zde z předpokladu, kdy se umělecká performance může neznalému publiku jevit jako komické počínání blouznivců. Apropriací žánru dobové grotesky jsme znovu zinscenovali osm, z historie umění více či méně známých performancí tak, aby tím-

to spojením ještě více vynikla jejich absurdní povaha. Název odkazoval k jednomu z pouličních nápisů uvedených situacionalisty do ulic Paříže v bouřlivém roce 1968. Naše verze performancí se odehrály zcela pro to, aby byly filmovány, neprobíhaly veřejně, pracovali jsme zde s herci a i ostatní okolnosti byly přizpůsobeny finálnímu střihu. Ten, stejně jako způsob snímání, zcela využíval dobových výrazových prostředků. Důležitým tedy pro nás bylo točit na filmový 16mm materiál, a to včetně snímání ručně psaných titulků. Kompozice pracovala s širšími záběry (především celky a polocelky), střihová skladba se skládala z relativně dlouhých sekvencí, bylo dodrženo ono známé zrychlení a trhání obrazu.

Hraným filmem je i video *3, 2, 1* poprvé uvedené jako součást výstavy *O rovnosti* (BWA Wroclaw, 2013). Film byl realizován na základě přesného scénáře podle storyboardu a editován na předem napsaný komentář. O performance se jedná především na obecné úrovni jako aktu obsahujícího herecký projev. Za performance můžeme *3, 2, 1* označit i vzhledem k dvěma faktům: jednalo se o hereckou akci bez profesionálních herců a jednu z postav obsadil člen skupiny Rafani, tedy profesionální performer. Oproti tomu komentář byl čten profesionálním hercem (Jaroslav Šťastný).

Jiným druhem videoperformance jsou spolupráce skupiny Rafani s jinými subjekty mimo sféru současného umění. V prvním případě se jedná o uspořádání osmi zkrácených fotbalových utkání za účelem jejich videozáznamu. V druhém potom o intervenci do průběhu sokolských slavností.

Sada osmi desetiminutových videí byla součástí výstavy *Dech*, kde jsme pracovali s kategoriemi ze světa sportu. Jednou z nich bylo pravidlo, respektive jeho omezení a překročení. Na fotbalovém stadionu jsme uspořádali osm utkání, kdy v každém bylo námi určeno nové pravidlo. Každý fotbalový zápas trval deset minut a byl snímán na čtyři kamery profesionálním televizním štábem zvyklým točit sportovní přenosy. Šlo tedy opět o apropriaci známého žánru, kdy byla pozměněna nejen pravidla fotbalu, ale v důsledku i způsoby jeho snímání (štáb neměl zkušenosti, jak natáčet např. hru, při níž jsou v poli dva míče). Rafani byli tentokrát v roli organizátorů performance, sami se hry nezúčastnili.

Druhým příkladem tohoto druhu performance je naše spoluúčast na programu sokolských slavností v Brně v létě 2013. Performance zde proběhly dvě a ve své podstatě intervenovaly do performancí někoho jiného. Mimo jiné tedy šlo o narušení zaběhnutého řádu a manipulaci s diváckými



3, 2, 1, 2013



Hráči musí po celou dobu zápasu držet v ruce klacek, 2012



Bez názvu, 2013

očekáváními. Cvičení seniorů probíhalo za stejných podmínek a pravidel (hudební doprovod, choreografie) jen s tím rozdílem, že sportovcům byly zavázány oči. Přesně nacvičená sestava se tak začala přirozeně rozpadat. Choreografie juniorů byla inscenována přesně podle našeho scénáře, kdy jsme nahráli zvukovou stopu obsahující co nejpřesnější pokyny a ty vysílali v uzavřeném audiookruhu do sluchátek každého cvičence. Divák tedy neznal pravidla, mohl se jen domýšlet a výrazněji se tak podílet na celé situaci. V rovině významu šlo o přesun sportovní aktivity do každodenních zvyklostí (čtení sms zprávy, žvýkání, čekání, drbání se na hlavě...).

Styl videoperformancí skupiny Rafani

V následujícím shrnutí se pokusím definovat styl našich videoperformancí za použití metodologie Davida Bordwella a Kristin Thompsonové,¹ tedy z pozic formální analýzy. Styl tedy chápu s ohledem na zmiňované autory jako soudržné, propracované a signifikantní užití konkrétních postupů, způsob, jakým film využívá své médium. Pro určení stylistického systému budu vycházet především z vlastností mizanscény.

Všechny zmiňované performance se odehrávají v reálném prostředí, až na jednu výjimku jsou postavy v záběru oděny v kostýmu (členové skupiny v černých uniformách, ostatní postavy v dobovém kostýmu), osvětlení je téměř vždy přirozené, k postprodukčním úpravám dochází minimálně, z hlediska inscenování lze vedení postav označit za herecké. Pokud je prostředím interiér, pak je ve funkci studia a pracuje se s ním jako s výpravou či rekvizitou. Akce v exteriéru se odehrávají na předem zvolených místech, ta musí splňovat estetické nároky kompozice záběru, současně se sami stávají nositeli významu (řeka, strom na skále, cesta k horizontu, všechny exteriéry ve videu *Facky...*). Důležitou roli v našich videích splňuje černé ošacení členů skupiny, kdy po stránce významu jde o vyjádření jednoty, zástupnosti, upozaděnosti jedince na úkor celku, kdy aktéry nejsou členové, ale skupina. Uniforma je logicky také nositelem estetických funkcí, které vstupují do organizace události, respektive záznamu. Z hlediska inscenování je charakteristickým vedle obsazování rolí samotnými členy skupiny, kdy zde nejde o reprezentaci skupiny, ale o obsazení role jiné postavy, také časté užívání herců (komická dvojice v grotesce *Dlažba nad pláží* nebo herečka komentující akce ve videích na výstavě v Galerii Zdeněk Sklenář).

Dalším možným kritériem pro určení stylu videoperformancí skupiny Rafani je práce s časem. Reálný a filmový čas splývají v jednozáběrových videích ze série skupiny stojící v řekách, naproti tomu stříhové skladby je

častokrát využíváno k akcentaci časovosti dané akce (přesná délka záběrů ve videu otrhávání stromů nebo použití prolínaček ve videu, kde členové skupiny 24 hodin chodí po přesně dané trase na pražském sídlišti) či ke zdůraznění akcí přímo souvisejících s významem (změny velikosti záběru ze širších na užší). Video 3, 2, 1 je pak příkladem, realizovaným stříhovou skladbou nejbližší hranému filmu. Tento film lze vnímat jak lineárně, tak vzhledem k záběru očí jednoho z protagonistů, cestě a přechodového efektu prolínačky jako retrospektivu. V 3, 2, 1 se také nejvýrazněji pracuje s různými typy záběrů (přímý pohled, panorama, travelling...).

Obecně lze říci, že se v průběhu času měnil přístup k videoperformanci od dokumentace po hranou akci. V prvních videích jde o záznam performance, v pracích z poslední doby pak o hraný film. Zajímavým příkladem pro toto srovnání je akce s vajíčkem na silnici (videa ze série v Galerii Zdeněk Sklenář) a její nové zinscenování pro jednu z kapitol grotesky *Dlažba nad pláží*. V prvním případě se jednalo o zdokumentování akce pokládání černých vajec do vozovky, pro její remake byla lokace zvolena na základě rozzáběrování dle storyboardu a členové skupiny byli nahrazeni profesionálními herci v dobových kostýmech. Zcela byl změněn žánr ze záznamu performance na němou grotesku (včetně závěrečné interpunkce).

Pro určení stylu videí skupiny Rafani může být také důležitým způsob samotné produkce jednotlivých děl. Oproti soběstačnosti skupiny při snímání a stříhu záznamu je řada videí realizována ve spolupráci s různými profesemi v těsném spojení s formálními řešeními. Např. za kameramana filmu *Dlažba nad pláží* jsme zvolili Martina Ježka, známého představitele českého formálního a konceptuálního filmu. Důležitá je pro nás trvalá spolupráce s herci z bývalého Divadla Komedie (Gabriela Míčová, Stanislav Majer), majících blízko k současnému umění.

Z výše řečeného je patrné, že se v případě našich videoperformancí jedná o postupné začleňování kinematografických výrazových prostředků. Způsobeno je to demokratizací technických prostředků, dále pak našimi rostoucími zkušenostmi s médiem videa, skupinovou tvorbou umožňující dedikaci nejrůznějších profesí a bezesporu také naším zájmem o film.

¹ BORDWELL, David – THOMPSON, Kristin. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011.

PAVEL STEREC ŠKOLA JAKO RUKOJMÍ PŘÍMÉ AKCE

Donekonečna jsme vyzýváni, abychom mezi něčím volili, hlasovali, vyslovovali se v referendech a volbách a čekali na jejich výsledky. Spolurozhodování (i když třeba jen symbolické) přináší i jistý díl spoludopovědnosti a únava z věčného rozhodování o marginálních už nenechá mnoho prostoru a energie na pokládání si otázek a rozhodování o těch zásadnějších.

Odpovědí na tuto únavu z demokratických procesů může být to, čemu anarchisté říkají přímá akce, tedy jednání, které se neunavuje čekáním na konsenzuální souhlas, nevyužívá prostředků konvenční diplomacie, o jednání se nehlasuje a nejedná se všemi zúčastněnými stranami.

Přímá akce je často spojována s násilným činem, ale není to pravidlem. Máme mnoho příkladů nenásilných přímých akcí. Americká anarchistka Voltairine de Cleyre si už v desátých letech dvacátého století stěžuje na stereotypní, médií propagovanou definici přímé akce jako „násilného útoku na život nebo majetek“ a tvrdí, že: „Každý, kdo někdy myslel, že je v právu, a šel a odvážně toto právo prosazoval, ať už sám, nebo společně s ostatními, kteří sdíleli jeho přesvědčení, byl přímý akcionista...“ Každý, kdo plánoval něco udělat a šel a udělal to a nebo předložil před ostatní plán a získal si je ke spolupráci a udělal to s nimi, aniž by se prosil externích autorit, aby to udělaly za něj, byl přímý akcionista.

Termín akcionista nám dnes, o sto let později, přijde zatížen úplně jiným významem, než jaký měl asi pro Voltairine de Cleyre. Nevyhneme se – alespoň ne my, kteří jsme více či méně obeznámeni s dějinami umění dvacátého století – asociacím spojeným s performačním uměním – všemi těmi Josephy Beuysy, Marinami Abramović, Hermannym Nitch a Vity Acconci.

Dostávám se tak k jádru toho, o čem bych dnes chtěl hovořit, a to o vztahu performance, přímé akce a postkoloniálních studií.

Přímá akce je pro mě širší kategorie než performační umění, vždyť jde o něco obecnějšího, vlastního všem lidem bez rozdílu rasy, třídy a vzdě-

lání, odehrávajícího se i mimo slonovinovou věž umění, v západním světě stejně jako na východě, od severu až k jihu.

Je tedy pro mě alespoň hypoteticky možné vystoupit z kategorie akčního umělce (nebo prostě umělce) do kategorie „taxonomicky výše“ a stát se jednoduše „přímým akcionistou“, tak jak jím může být podle definice Voltairine de Cleyre vlastně každý?

Budu-li sdílet názor Andrey Fraser, tak nikoli. Není totiž žádné venku, kam utéci – ontologie umění dnes přehnalala všechny své kompetence tak, že už není kam mimo ně jít. Pokud dnes všechno, co existuje v kontextu umění, je uměním, tak zároveň neexistuje nic v kontextu umění, co uměním není. Protože se my umělci pohybujeme v kontextu umění (jsme sami jeho institucí) a nemůžeme přestat být sami sebou, tak ani nemůžeme podle Fraser umění opustit.

Pokud jsme hranici prolomili, tak už není cesty zpět.

Zkušenost s uměním zde připomíná spíše nevyléčitelnou nemoc, kterou jsme nakazeni. Nehledě na to, zda budeme za každou cenu toužit po tom být uznávanými umělci anebo umění demonstrativně, ale třeba i potichoučku po anglicku opouštět, tak každá naše akce, každý kreativní akt bude v kontextu umění znovu uměním. Každá naše přímá akce bude znovu nahlížena v subkategorii umění. To je alespoň pro mne skličující představa.

Druhou alternativu nastiňuje Stephen Wright, když se vrací k jednomu z pozdních textů Marcela Duchampa, kde Duchamp rozděluje jednotlivé druhy readymadů, a zmiňuje také „reverzní readymade“, tedy když například někdo použije Rembrandtův obraz jako žehlicí prkno.

Právě tady vysvítá kapka naděje. Toužebné očekávání kritických umělců v to, že umění může přeci jen být přivlastněno nějakým subjektem zvenku pouze a jenom pro jeho „užitnou hodnotu“ a funkci v symbolické ekonomii „skutečného světa“. A protože od dob, kdy Duchamp formuloval koncept reverzního readymadu, uběhlo víc než půl století a od readymadu samotného sto let, jsme si v umělecké praxi od té doby zvykli nejen na readymade objekt, ale také na readymade performanci nebo situaci jako něco naprosto standardního a běžného. Teď se proto pokusím uvést příklad z reverzní readymade performance – nebudu tedy celou věc demonstrovat na Rembrandtově obraze, na kterém chce hospodyňka vyžehlit košile, jako Duchamp, ale na „přímém akcionistovi“, který takto utilitárně využije postupy běžné v performačním umění. Myslím, že

příklad neznámého mladíka, který v sedmdesátém druhém roce naruší Lacanovu přednášku tím, že mu začne po zápiscích lít vodu, je jedním z vhodných příkladů.¹ Příkladem užití postupů známých a kultivovaných v performačním umění na různých protestech a aktech občanské neposlušnosti bychom našli víc.

Podobně jako RAF absolvovali výcvik v Jordánsku u skupiny Fatah, protože zkrátka nějaký výcvik v diverzních aktivitách potřebovali, i když pravděpodobně plně nesdíleli se svými školiteli ve všech bodech jejich program (a nebo alespoň těžiště zájmu), tak my umělci dáváme k dispozici postupy a nástroje, které jsme kultivovali v rámci formálního i neformálního uměleckého vzdělání.

V případě performance máme snad co „přímým akcionistům“ nabídnout, protože právě tam je trénována osobní odvaha reagovat, ať už promyšleně nebo intuitivně, fyzickým jednáním, často bez přílišného kalkulování o konsekvencích. Už několik dekád jsme vyučováni, jak pracovat s excesivním chováním, blokadou vlastním tělem, narušováním pořádku, nahotou, demonstrativním sebepoškozováním atd.

Doufáme, že tyto dovednosti a metodologie budou použity někým mimo okruh umění, někým, kdo je použije, aniž by se nakazil celou tou „reputační ekonomikou“, ve které jsme jako umělci uvězněni. Doufáme, že budeme apropriováni, ukradeni zpátky „světem mimo umění“, protože z našeho zakletí se nemůžeme vysvobodit sami. Každá iniciativa z naší strany vede totiž k ještě většímu propadu – podobně jako každý pohyb a pokus o záchranu při uvíznutí v bažině.

„Aktivní pasivita“, o které zde mluvím jako o možnosti nastolení určité rovnováhy, je v podstatě dekolonizací prostoru imperiálně anektovaného uměním.

Frantz Fanon obhajuje násilí páchané kolonizovanými na kolonizátorech v procesu dekolonizace tím, že pokud by k tomuto násilí nedošlo a lidská práva by byla kolonizovaným od bývalého kolonizátora pouze dána jako dar, tak pak by se pořád replikovala pouze předešlá nespravedlivá hierarchická struktura – kdy pán dává nebo bere podle jeho vůle.

Pokud budeme dále rozvíjet toto přirovnání, tak umělci-kolonizátoři nesmí vlastní aktivitou „pomoci“, aby se anektované území, respektive rozšířené pole umění, dekolonizovalo. Ono se musí dekolonizovat nehledě na umělce, bez svrchovaných pomocných aktů. Nemůžeme se jen tak omluvit za svou expanzi do všech myslitelných oblastí a interdisciplinární parazitizmus a v klidu se stáhnout ke stojanům do ateliérů jako

v 19. století. Musíme tam být vyhnáni! Až v tento moment, kdy budeme zatlačeni zpět, si budeme skutečně svobodně moci vybrat, zda chceme být malíři, sochaři a nebo přímými akcionisty.

¹ SPRINGER, Mike. *Jacques Lacan's Confrontation with a Young Rebel: Classic Moment, 1972*. Dostupné z: <<http://www.openculture.com/2013/09/jacques-lacans-confrontation-with-a-young-rebel-classic-moment-1972.html>>.

JANA PÍSAŘÍKOVÁ VÍM, ŽE NIC NEVÍM: PERFORMATIVNÍ PŘEDNÁŠKY A VÝPOVĚDI

Cílem této eseje je snaha o definování performativity jako základní charakteristiky a vlastnosti přednášky a projevu. Tento přístup umožňuje uvažovat o přednášce a projevu jako o obecném nástroji znalostní společnosti¹ a také jako o modelu poznávání, který funguje jako propojující článek mezi akademickým a uměleckým diskurzem. O jejich vzájemném prolínání svědčí například posun kurátorské a umělecké praxe od předvádění uměleckých artefaktů k utváření tematických společenských rámců a sdílených diskuzí nebo problematika vztahu mezi uměním a vzděláváním.

Ačkoliv performativní přednášku lze považovat za podkategorii performance art, pro její metodické pochopení se nabízí komparace s esejistickou formou psaného textu. Podle teoreticky umění Jenny Dirksenové nelze performativní přednášku stejně jako esej považovat za samostatnou uměleckou kategorii. Performativní přednáška se vyskytuje napříč vědeckým i uměleckým diskurzem a podobně jako forma eseje si uchovává charakter experimentu s velkým důrazem na prezentaci názorů autora a na jeho subjektivní vnímání problému, často přitom dochází k apropriaci fiktivních identit, skrze které přednášející/esejista předkládá své vlastní názory.²

Performativní přednášky se objevují u různorodých příležitostí, jako jsou konference, symposia, výstavy. Často jejich průběh není ani dopředu ohlášen a záleží jen na přednášejícím, zda se rozhodne svou prezentaci obohatit o performativní aspekty, ať už se záměrem praktičtěji přiblížit vysvětlovaný problém, nebo s cílem problematizovat samotnou formu svého přednesu.

Performativní přednášku bychom mohli s přihlédnutím k následujícímu citátu od Miroslava Petříčka definovat jako snahu o zapomenutí získaných poznatků a modelů uvažování ve prospěch zviditelnění, neboli předvádění/performování samotného procesu myšlení. *Smyslem myšlenky je její spění; to, čím ještě není.*³ Abychom mohli začít přemýšlet, musíme

nejdříve zapomenout to, co už známe, co se stalo s naší konvencí a jistotou, pokusit se vykročit mimo dobový systém norem a očekávání většiny.

1 Performativita přednášek a výpovědí

Pro hlubší pochopení pojmu performativní přednáška zmíníme konkrétní příklady přednášek. První dva souvisí s událostmi v postmoderní filosofii. Třetí příklad zazněl na konferenci *Akce a reakce: performativní aspekty v současném umění a umělecké výchově* a inspiroval vznik tématu tohoto eseje. Všechny tyto příklady se vyznačují performativitou přednesu a ačkoliv byly primárně použity mimo kontext umělecké praxe, sdílí s ním důraz na prezentaci myšlenek ve vztahu k produkci vědění skrze performanci. Tyto přednášky tak nejsou o předávání znalostí, ale předvádění myšlenek. Ukazují, jak je možné skrze živou akci odhalit samotnou strukturu myšlení.

Michel Foucault, *Řád diskurzu*

V roce 1970 Michel Foucault pronáší v rámci přijetí své profesury na prestižní Collège de France přednášku nazvanou *Řád diskurzu (D'Ordre du Discours)*. Od této chvíle bude na jeho přednášky mířit celá intelektuální smetánka Francie. Začíná rozvíjet své stěžejní úvahy o diskurzu jazyka jako systému, který určuje a kontroluje způsob produkce vědění. Diskurz ve francouzštině označuje nejen komplexní systém, ale také konkrétní přednášku. Foucaultův projev tak fungoval jako zdvojený agent. To, o čem mluvil, o moci jazyka, zároveň bezprostředně převáděl do praxe. Performoval své pojetí moci jazyka v tom smyslu, že jeho přednáška proměnila doposud zaběhnutý diskurz a vytvořila nový. Tento stěžejní moment v dějinách filozofie prakticky a podle mého názoru velmi trefně doplnila i skutečnost, že pan profesor Foucault si v organizační/mocenské struktuře této univerzity (chrámu vědění) vybudoval svou vlastní, do té doby neexistující pozici – oddělení nazvané jako *Historie systému myšlení*.

Jacques Derrida, *Název přednášky bude oznámen v jejím průběhu*

Další příklad souvisí s legendou, která se pojí s jednou z mnoha předná-

šek Jacquese Derridy. Derrida byl po své habilitaci natolik zaneprázdněn cestováním po světě kvůli přednášení, že nebyl schopen pro všechny ohlášené přednášky vymýšlet názvy. Rozhodl se proto improvizovat a jednu z těch v rychlosti připravovaných avizoval jako *Název přednášky bude oznámen v jejím průběhu*. Tuto přednášku pak sarkasticky uvedl myšlenkou, jak je možné, že se akademik v průběhu své kariéry dostane do momentu, kdy zaplní sál lidmi, aniž by se obtěžoval uveřejnit název přednášky.

Postmoderní filozofové ve svých úvahách učinili posun od analýzy myšlenek k dekonstrukci myšlení. Pro jejich filozofická pojednání je charakteristická podivuhodná souhra akademického a uměleckého projevu spočívající v hojnosti básnických metafor, invenční terminologii a v charismatickém vystupování. Slova jejich myšlenek se šíří a opakují v promluvách nás všech jako opojná náказa často bez přesné znalosti jejího původu.

Anonymní performer

Světla se rozsvítila a sál zaplnil. Na pódiu se ocitá performer. Nervózně přechází sem a tam jako zvíře chycené do klece. Konečně začíná mluvit. Improvizuje. Jeho pojednání o podobách uměleckého vzdělávání v oboru performance art je popisem snu, zážitků z léta z prostředí sběračů jablek, osobních zkušeností. Je to proud vědomí, touha sdělovat, která místy zastíňuje samotný obsah sdělení. Fakta a poznatky mají v jeho přednášce stejnou výpovědní hodnotu jako domněnky, legendy a osobní zpovědi. Juxtapozice mezi fikcí a pravdou, mezi omylem, trapností a zdařilým experimentem, humorem a seriózností se v ní spojují v jeden *Gesamtkunstwerk* a stávají se produktivními elementy události, myšlení se přetavuje do fyzické zkušenosti.

Performer-akademik?

Bezprostředně po skončení této přednášky jsem si nepamatovala nic z toho, co bylo řečeno. Zůstal jen radostný dojem, že celá situace se vymkla kontrole a očekávání, řádu instituce, pravidlům akademického prostředí. Tato konference se tak stala praktickým příkladem problematické výpovědi umělce a jejího postavení v rámci současné teorie umění a akademického diskurzu. Performativita umělecké výpovědi spočívá

v tom, že umělec předvádí svou uměleckou práci a zároveň o ní odborně pojednává. Přibližuje se k definici *performance studies* divadelního vědce Richarda Schechnera, který tento interdisciplinární obor popsal jako vysvětlení předváděného jednání.

O skutečnosti, že se performativní přednášky staly běžnou součástí dialogu o současném diskurzu teorie a dějin umění, svědčí četnost jejich výskytu na akademické půdě humanitních a uměleckých vysokých škol.

Jsou způsobem, který umělcům umožňuje zhodnotit svou uměleckou praxi a zároveň ji představit v aktuálním teoretickém kontextu. Ačkoliv je u performativních přednášek značně problematická jejich subjektivita, lze je považovat za legitimní nástroj, jak hovořit o umění. Často představují typ erudované výpovědi nezátížené terminologickou znalostí teorie umění.

Díky tomu jsou paradoxně schopné tento diskurz o umění polidštit, činit jej srozumitelnějším, autenticky popsaným. Performativní přednáška je ovšem zároveň nástrojem jak tento diskurz ovládnout ve svůj prospěch, představit se jako jeho důležitá součást.

Myšlení namísto myšlenek

Společným rysem přednášek a projevů společenských reformátorů, politiků nebo vizionářů je schopnost vyvolat silný pocit, že nám předávají pevný obraz myšlení⁴ namísto konkrétních myšlenek a informací. V tom vystihují podstatu performativity projevu, která se nedotýká obsahu, ale samotného zviditelnění procesu uvažování.

Blíží se tak k definici performativní výpovědi, jak ji v roce 1955 definoval John Langshaw Austin v průběhu své *Přednášky o projevu* na Harvardské univerzitě, později publikované knižně pod názvem *How to do Things with Words* (1962).⁵

Austin v ní poznamenal, že častěji se zabýváme ne/pravdivostí výpovědi a zcela opomíjíme skutečnost, že výpověď je primárně procesuální záležitostí. Z toho vyplývá, že způsob, jakým bude vnímána, nesouvisí s otázkou její pravdivosti, ale s kontextem užití a způsobem předvádění.⁶

Přednášky Foucaulta a Derridy se nesnažily sdělit konkrétní informace; byly podobně jako přednášky umělců nezávazným sváděním ke svobodnému myšlení, slovní hrou, výměnou energie mezi přednášejícím a publikem.

Pokud je ovšem na výpovědi důležitá její podoba, způsob přednesu

a podání více než otázka její pravdivosti, nerozpadá se tím celá etická a morální stránka diskurzu, neztrácíme tím schopnost odlišovat mezi pravdou a lží? Moc projevu je ve svém důsledku závislá nejen na myšlení přednášejícího, ale zejména na interpretačních schopnostech posluchače. Vysvětlení nabízí metodika literární vědy; Kostnická škola vycházející z fenomenologie.

Fenomenologie uvažuje o literárním díle jako o komplexní hermetické struktuře, kterou nelze popsat bez toho, aniž bychom do popisu začlenili zkušenost čtenáře.

Kostnická škola potom stanovuje individuální recepci čtenáře za bod, v němž dílo nabývá na svém významu. Z tohoto úhlu pohledu se informační hodnota performativní přednášky rodí teprve na základě způsobů jejího čtení, jinými slovy vzniká mimo její vnitřní strukturu; v aktivním procesu individuální divácké interpretace, v okamžité reflexi projevu přednášejícího. Účastník přednášky je v tomto smyslu spoluzodpovědný za její obsah, je vědomě či nevědomě konfrontován s otázkami typu: Čemu lze věřit? Kde se nachází pravda? Co je náhodná autorova nedostatečnost a co naopak záměrná mystifikace nebo bezradnost?

2 Několik poznámek k historii a současnosti performativních přednášek

Performativní přednášky se objevují od nástupu uměleckých avantgard. V první polovině 20. století plní především nástroj k provokaci nebo přilákání pozornosti. Za jedno z dochovaných pozdvižení, které ovšem formálně splňovalo kritérium performativní přednášky jako uměleckého díla, lze považovat vystoupení Arthura Cravena na výstavě Americké společnosti nezávislých umělců v roce 1917. Craven přijel na pozvání Marcela Duchampa, který jej, ať už záměrně nebo nezáměrně, před jeho projevem opil. To, co následovalo, předčilo Cravenovu pověst výtržníka. Během své přednášky se sotva držel na nohou, urážel publikum vulgarismy, vytahoval ze svého kufru špinavé prádlo a nakonec se začal svlékat. Duchamp byl z jeho počínání nadšen. Když už mu odmítli vystavit jeho fontánu, alespoň se podařilo „mělkost“ uměleckého světa napadnout skrze Cravenovo extempore.⁷ Performativní přednášky, které představují předmět analýzy umění a způsob umělecké prezentace, se objevují od 60. let 20. století.

Robert Morris: 21. 3. 1964

Předstoupil před publikum a text, který držel v ruce, jen mlčky artikuloval. Namísto Morrisova hlasu se z reproduktoru ozval záznam přednášky *Studium ikonologie* Erwina Panofského z roku 1934. Tato nonverbální imitace o třicet let starší Panofského přednášky o chápání každodenních gest obsahovala všechny její mimoverbální projevy jako je šustění papíru, nervózní odkašlání přednášejícího, zvuk otevírání lahve s vodou. Tematizovala samotný způsob, jakým vlastně komunikujeme se svým okolím, a byla do jisté míry praktickou ukázkou závěrů z Panofského studie, ve které se zabýval významem gest v umělecké tvorbě a každodenním životě.

Případ Beuys

S formátem performativní přednášky je neodmyslitelně spjatá osobnost Josepha Beuysa. Jak správně poznamenal teoretik Martin Seidel, větší na Beuysových projevech se nám dochovala na záznamech jeho přednášek a seminářů. Byl mistrem mluvené komunikace, protože mu umožnila bezprostředně vyjevovat jeho asociativní tok myšlenek, poodhalovat strukturu myšlenkových procesů, které by se v psaném textu nemohly nikdy v takové šíři vyjevit.⁸

V roce 1966 Joseph Beuys přijel na pozvání galeristy Ronalda Feldmana do Ameriky. Odmítl možnost realizovat klasickou výstavu a uskutečnil sérii přednášek nazvaných *Energy plan for the Western Man*.⁹ Představte si muže, který primitivní angličtinou se silným německým přízvukem nabádá Američany k reformaci myšlení. Více než ze závažnosti samotného obsahu tyto přednášky těžily z kultu Beuysovy osobnosti, z jeho charismatu a naléhavosti, se kterou vstupoval do dialogu s přítomnými posluchači. Beuys je příkladem umělce, kterému obliba performativní přednášky a veřejných projevů dopomohla k vytvoření vlastní veřejné image. Ta už jakoby nevznikala tím, jak se zhodnocovala autorova tvorba, ale stala se její důležitou součástí. U Beuysa byla aura jeho osobnosti natolik zásadní, že po jeho smrti vznikla diskuze, jak vlastně přistupovat k instalacím a artefaktům spojeným s jeho performancemi, které bez přítomnosti autora pozbývaly na své síle. V letech 1970 až 1986 Beuys pravidelně navštěvoval Hessisches Landesmuseum v Darmstadu s cílem rearanžovat expozici děl, objektů a rekvizit z jeho performancí známých jako *Beuys-*

-Block. Po jeho smrti zůstala tato expozice po dlouhých 20 let beze změny, prezentovaná jako pozůstatek původní Beuysovy performance v prostoru muzea. Podobala se tak formátu muzea posledního dne, který známe například z domů slavných hudebníků a spisovatelů. Ty se po smrti svého slavného obyvatele mění v památníky a stávají se cílem turistických výprav s touhou přiblížit se k auře věhlasného umělce. V rámci celkové renovace muzea vnikla živá diskuze, jak s touto Beuysovou expozicí zacházet.¹⁰ Představuje autentickou muzeální stopu autorova uvažování o jeho vlastní tvorbě, která by nadále měla zůstat zakonzervovaná beze změn, nebo tento přístup svou strnulostí zcela popírá filozofii performativního díla, jehož síla spočívá v jeho časovosti a jeho nová akční reinterpretace je proto žádoucí?

Performativní sebe prezentace umělců a tvorba mýtů

Britský teoretik umění Lawrence Alloway, který popsal vztah mezi popkulturou, konzumem a uměním na příkladě amerického pop-artu, jako jeden z prvních poukazyval na fenomén umělce: ikony a pop-star.¹¹

Poukázal na fakt, že veřejná vystoupení a prohlášení umělce neposkytují bezprostřední vhléd na jeho tvorbu, ale mnohem více slouží jako nástroj k mytizaci a popularizaci autora jako takového. Exemplárním příkladem může být právě kult osobnosti, který se utvořil kolem Josepha Beuysa. Ruská kurátorka Olia Lialina pak veřejné projevy umělce otevřeně odmítla jako nástroj, který jen nafukuje umělecké ego. Častá veřejná prohlášení minimalistů a konceptuálních umělců se například podle jejího názoru tolik nepodílely na vytváření idejí jako spíše na umělé produkci idolů.

Za jeden ze zajímavých příkladů vytváření uměleckého kultu na základě umělecké sebe prezentace považují postavu umělce Václava Stratila. V textu knihy *Životopis: aktivní askenze a svatost* (2012) navazuje na přednášku *Osobní ano*, ve které v subjektivní a mytizující rovině formuluje své „zrání“: „V 19. století jsem se narodil jako kreslíř, malíř a performer, schizofrenně posedlý svou prací. Rozpoutal jsem barevné peklo až k ostře žluté smrti. Tak jsem miloval Boha a svou práci, že jsem zůstal do smrti sám. Zemřel jsem velmi mlád, bolestný, úplně vyčerpaný a sám. Má neustálá mezní situace mě stravovala a vysávala k pláči. Byl jsem snad první free style umělec, moje drama otvíralo nové století. Byli jsme tři autoři, kteří otevřeli to podstatné. Paul, Paul a já.“¹²

Díky esejistické struktuře, mytizujícímu obsahu a užití řeči v první osobě jednotného čísla je snadné si tento text představit jako performativní přednášku, ze které ostatně vyšel, a zase se k ní přiblížil v podobě scénického čtení na Fotofestivalu Uničov v roce 2013. Podobným příkladem takového textu je například sborník *Minor Histories: Statements, Conversations, Proposals* z roku 2004. Umělec Mike Kelley v něm shromáždil texty z let 1974–2004 tvořící podklady pro katalogy a tiskové zprávy k jeho výstavám. Jejich součástí je i text *Some Aesthetic High Points*, původně publikovaný v roce 1991, ve kterém si autor subverzivně přivlastňuje formát autorského životopisu a východiska své umělecké práce popisuje na základě anekdot a životních příhod z dětství.

Legandy, smyšlenky a mýty, které si umělci kolem sebe často velmi systematicky vytvářejí, pomáhají ke zvýšení hodnoty jejich děl a celkově zlepšují veřejné povědomí o jejich tvorbě. S odstupem desítek let se díky popularizujícím biografickým textům stávají jednou z vášniček lákajících ke studiu teorie a dějin umění. Na počátku často nebývá zájem o analýzu díla, ale fascinace příběhy o uříznutém uchu Vincenta van Gogha, o Beuysově pobytu na Krymu, nebo o životě Toulouse Lautreca ve vykřičených domech Paříže. Performativní přednášky, neformální výpovědi umělce a rozhovory pak lze považovat za jeden z předních zdrojů těchto mýtů.

3 Performativita rozhovoru

Podle Marianne Wagnerové začali umělci s formátem performativní přednášky pracovat v 60. letech 20. století z důvodu, aby pro sebe získali možnost komentovat svou uměleckou praxi. Výpověď umělce představovala v této době důležitou roli pro pochopení nově se profilujících směrů jako byl minimalismus, Arte Povera nebo například performance art, pro které samotná teorie umění ještě neměla vynalezený vlastní způsob popisu.¹³ Vedle performativních přednášek jsou to pak rozhovory, které umělcům od 60. let umožňovaly komentovat jejich tvorbu a spolupodílet se na vytváření soudobých dějin umění.

U rozhovorů je performativita dána skutečností, že při nich vznikají dopředu neočekávané situace. Umělec například odpovídá na otázky, které dopředu nezná. Do samotného rozhovoru vstupují mnohé impulsy a podněty přicházející z prostředí, ve kterém se rozhovor uskutečňuje, které nelze ve výsledné podobě rozhovoru ani zaznamenat; i v tom spočívá jeho neopakovatelnost. Prvním, kdo v této oblasti proslul, byl Andy

Warhol se svými rozhovory a videoportréty lidí pohybujících se v The Factory. Systematicky se tomuto fenoménu věnoval od počátku 70. let *Avalanche Magazine*.¹⁴ Jeho editoři Willoughby Sharp a Liza Béar prosazovali uměleckou výpověď namísto v té době standardního formátu postaveného na studiích teoretiků umění a kritiků. Svým designem si magazin přivlastnil strategii populárních časopisů, jako byly například *Rolling Stone* nebo *Playboy*. Ve svém obsahu se však zásadně lišil, soustředil se na neformální a subjektivní rozhovory s tehdy ještě ne příliš známými umělci jako byli Vito Acconci, Joseph Beuys nebo Yvonne Rainerová.

Jeho název vzniknul na základě rozhovoru Roberta Smithsona a Willoughby Sharpa, během kterého také charakterizovali samotnou roli tohoto magazínu na základě Smithsonova termínu *non-site*. *Non-site* zde představuje místo, kde se prezentuje autorova tvorba na základě dokumentace jinak nedostupných děl. Magazín *Avalanche* se tak od svého počátku podílel na medializaci procesuální, pomíjivé a místně-specifické tvorby, poskytoval těmto dílům nezbytně důležitý autorský kontext. Lze se tak domnívat, že performativní přednášky a rozhovory nabývaly na své důležitosti také s narůstající dematerializací umělecké tvorby, kdy existenci samotného díla nahradila výpověď autora.

Současným sběratelem rozhovorů par excellence je kurátor a teoretik umění Hans Ulrich Obrist. Podle Edy Cufer Obrist v rozhovoru spatřuje nástroj pro nekonečnou konverzaci, archiv idejí a názorů tvůrčích osobností v oblasti vědy a umění. Jeho rozhovory se odehrávají na různorodých místech – od letadla přes park po vernisáž, za neustálého pohybu, rušivých telefonátů a odboček k jiným tématům a aktivitám, a jsou zpravidla spojené s reflexí určitého díla nebo výstavy. Při srovnání rozhovorů z *Avalanche* s těmi Obristovými pak můžeme intuitivně vytušit proměnu umělecké scény; její přechod z kontemplativní a psychedelické roviny do roztěkané a zároveň pragmatičtější podoby.¹⁵

Performativita Obristových rozhovorů je zdůrazněná i skutečností, že se odehrávají bez předchozí znalosti otázek, vedle těch namluvených se uplatňují i formy přepisu skypeové konverzace nebo emailové korespondence. S rozhovory z *Avalanche* je spojuje i podoba přeepsaného textu. Interpunkčně přiznané dlouhé pomlky mezi jednotlivými větami, doznané momenty nedopovězených myšlenek, okamžiky, kdy si tazatel a dotazovaný vzájemně vstoupili do řeči, dokončili myšlenku jeden za druhého nebo jen rozpačitě hledali společnou řeč. Text těchto rozhovorů tak podobně jako performativní přednášky nezaznamenává jen myšlenky,

ale poukazuje i na proces myšlení se všemi slepými uličkami, pomlkami a mystifikacemi.

Cílem eseje bylo zamyslet se nad performativitou mluveného projevu jako nad procesem, ve kterém se prezentování myšlenek překrývá s jejich produkcí. Příklady přednášek Foucaulta, Derridy a neznámého performerů sloužily k vysvětlení, že performativní přednáška není výsadou umělecké praxe, ale spíše hraničním nástrojem, který se objevuje v kontextu jakékoliv instituce a situace spojené se vzděláváním a veřejným projevem. Příklady těchto přednášek měly také doložit, že přednáška neslouží tolik k předávání jasného a uceleného poselství, jako spíše k vytvoření vábívého obrazu myšlení. Tento obraz je vždy založen na sebeprezentaci přednášejícího, na verbálních, nonverbálních projevech, stejně tak jako na aktuální podobě místa svého přednesu. Svě komplexity dosahuje v okamžiku divácké interpretace. Je to pak publikum, které je spoluzodpovědné za průběh přednášky, za tvorbu jejího významu. Zmínka o Austinově performativní výpovědi vytvořila spojnicu mezi přednáškou a další formou projevu: rozhovorem. Austinův poznatek, že pro projev nemusí být vždy zásadní pravda nebo nepravda výpovědi, mě přivedl k tématu sebemytizace umělce, který svou výpovědi zakládá nový druh skutečnosti, vytváří specifický narativní a percepční rámec pro své dílo. Část eseje věnovaná rozhovorům a tématu sebeprezentace umělce měla také zdůraznit, že umělecká výpověď začala nabývat na své důležitosti v rámci dematerializace umění v 60. letech a doposud funguje zejména jako součást soudobého diskurzu umění často poskytující prvotní kontext autorovy tvorby důležitý pro budoucí teoretickou interpretaci. Nevýhodou tohoto rámce je jeho subjektivita, se kterou umělec zprávu o svém díle a umění obecně představuje. Často tak činí záměrně, aby sám sebe představil jako důležitou součást umělecké obce, nebo aby alespoň zpochybnil její autoritu.

¹ Pojmeme znalostní společnost či „society of knowledge“ označujeme druh společenského uspořádání, ve kterém stěžejní roli sehraje produkce a efektivní využití a předávání znalostí. Tato společnost je založená na víře, že pro její růst je stěžejní vzdělanost a aplikovatelnost vědeckých výtěžků do praktického života. Umění v této společnosti sehraje podobnou roli jako věda a technologie, společně s nimi se podílí na produkci specifické formy vědění.

² DIRKSEN, Jenny. *Ars Academica – the Lecture between Artistic and Academic Discourse*. In: JENTJENS, Kathrin (ed.). *Lecture performance*. Berlín: Revolver Publishing by VVV, 2009, s. 9–16.

³ PETŘÍČEK, Miroslav. *Znaky každodennosti čili krátké řeči téměř o ničem*. Praha: Herrmann a synové, 1992, s. 25.

⁴ Obraz myšlení jsem použila záměrně, protože umožňuje zahrnout i non-verbální projevy nervozity, nebo naopak suverenity a další obecné prvky přednášky jako jsou například pauzy na pití, zapomenuté myšlenky, ztracení se v proudu slov.

⁵ Pozn. ed.: Česky vyšlo jako *Jak udělat něco slovy*. Praha: Filosofía, 2000.

⁶ AUSTIN, John Langshaw. *How to do Things with Words*. Oxford: Clarendon Press, 1962.

⁷ SLAVINSKÁ, Petra. *Moderní umění jako provokace*. Bakalářská práce, Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, 2007.

⁸ SEIDEL, Martin. *Noch immer ein Grenzfall. Der erweiterte Kunstbegriff von Joseph Beuys*. Kunstforum, 2007.

⁹ MILDNER, Patricia. *Teaching as Art: The Contemporary Lecture-Performance*. In: *PAJ: A Journal of Performance and Art*. No 97, 2010, s. 13–27. ISSN 1520-281X.

¹⁰ MARTINI, Federica. *Detection, leftovers, „dead things“ and the time in-between: notes on exhibiting performance*. In: DRABLE, B. – MARTINI, F. – OMLIN, S. (eds.). *On Curating: performing the exhibitions* [online]. Zurich: Institute for cultural studies [cit. 2014-03-27]. Dostupné z: <<http://www.on-curating.org>>.

¹¹ CUFER, Eda. *The interview as a tool*. In: NABERGOJ, Saša – RICHTER, Dorothee (eds.). *On Curating: from the world of art archive* [online]. Zurich: Institute for cultural studies [cit. 2014-03-27]. Dostupné z: <<http://www.on-curating.org>>.

¹² STRATIL, Václav. *Životopis: aktivní askeze a svatost*. Bratislava: Sputnik Editions, 2012.

¹³ WAGNER, Marianne. *Doing lectures: performative lectures as a framework for artistic action*. In: JENTJENS, Kathrin (ed.). *Lecture performance*. Berlín: Revolver Publishing by VVV, 2009, s. 17–30.

¹⁴ CUFER, Eda. *The interview as a tool*. In: NABERGOJ, Saša – RICHTER, Dorothee (eds.). *On Curating: from the world of art archive* [online]. Zurich: Institute for cultural studies [cit. 2014-03-27]. Dostupné z: <<http://www.on-curating.org>>.

¹⁵ *Ibid.*

PAVLÍNA MORGANOVÁ
ČESKÉ AKČNÍ UMĚNÍ NA PŘELOMU
MILÉNIA

„Všechny stálé expozice moderního umění v českých zemích mají jedno společné – předstírají, že v šedesátých, sedmdesátých i v osmdesátých letech představovaly tehdy aktuální české umění více či méně slušné obrazy, sochy, případně kresby. I pokus Národní galerie představit ve Veletržním paláci alespoň ve zvláštní, oddělené sekci fotografické dokumentace akčního umění v jeho různých aspektech, doplněné několika konceptuálními objekty a relikty akcí, zůstal omezen na poměrně krátkou dobu. Po vlastech českých jsou intermédiá, počínaje vizuální a fónickou poezií a konče events a happenings, ale také performances, které na ně logicky navázaly, zrovna tak jako realizace v přírodním prostředí i dematerializovaná konceptuální díla, stále něčím, co se v ‚kamenných‘ muzeích umění objevuje pouze výjimečně, ale raději vůbec ne.“¹

Slova, která napsal v roce 1999 Jiří Valoch, jsem zvolila jako úvod tohoto příspěvku mapujícího české akční umění před sametovou revolucí a po ní z několika důvodů. Zaprvé toto povzdechnutí z konce 90. let pořád víceméně platí. Zadruhé propojuje tři časové roviny tohoto příspěvku: období před rokem 1989, devadesátá léta a současnou situaci na začátku 21. století. Zatřetí, protože tento příspěvek není zaměřen pouze na srovnání praxe akčního umění před rokem 1989 a po roce 1989, ale i na proměnu jeho umělecko-historické reflexe.

Při promyšlení pojmu akčního umění jsem se rozhodla pro jeho nejširší interpretaci, která vzhledem k historickým okolnostem zahrnuje nejružnější polohy happeningu, performance, body artu a land artu, rozvíjející se v českém umění 60., 70. a 80. let. Je pro něj typické, že se pohybovalo na poloilegální bázi bez možnosti prezentace široké veřejnosti. Pro většinu českých autorů byla akční tvorba v podstatě koníčkem, tvořili ji většinou ve svém volném čase, mimo umělecké instituce, za vlastní, jinde

vydělané peníze. Před rokem 1989 bylo akční umění výrazem touhy či realizovanou možností chovat se svobodně v nesvobodném světě. Primární ambicí českých akčních umělců nebylo posunout hranice umění, ale skrze umění proměnit realitu. Fluxusové proklamaci: „Art is life and life is art“ šlo především o proměnu samotného umění. Českým akčním umělcům šlo o život, a to často doslova. Byli součástí bizarního světa totality a do světa umění utíkali jako do iluzorního prostoru svobody. Chtěli měnit především životní realitu, na to, že by svými činy proměnili i svět umění, se většinou neodvážili ani pomyslet. Hlavním cílem byla možnost svobodně se vyjádřit, něco co pro západní neoavantgardu bylo naprostou samozřejmostí. I obyčejná hra jako svobodná aktivita měla ve společnosti svázané povinnou pracovní povinností a totalitní proorganizovaností volného času osvobozující účinek a hlavně naprosto jiný smysl než na Západě. Totalita svazovala společnost do všeobecné pasivity a vše, co umožňovalo z ní vybočit, byla v nejširším smyslu slova akce.

Nemožnost prezentovat toto umění na veřejnosti, fakt, že nebylo veřejně reflektováno (až na sporadické a hlavně samizdatové výjimky) v odborných časopisech, katalogích a knihách, vedly nejen k paradoxnímu stavu popsanému v úvodním citátu, ale i k diskontinuitě českého akčního umění. To, že jednotlivé generační okruhy o sobě věděly velmi útržkovitě informace, byť se pohybovaly ve stejném městě třeba jen několik málo let po sobě, je významným předrevolučním fenoménem.² I na začátku 90. let na scéně působily dozvuky této situace, byť už bylo možné akční umění a jeho historii svobodně reflektovat v médiích a odborných kruzích. Trvalo v podstatě celé desetiletí, než byly vydány přehledové katalogy nejvýznamnějších osobností a rekonstruovány dějiny tohoto významného proudu českého poválečného umění. Tento proces rámuje průkopnická výstava *Umění akce* připravená v roce 1991 Vlastou Čihákovou-Noshiro a první vydání knihy *Akční umění* v roce 1999.

Samotné akční umění v těsně porevoluční době ve své praxi navázalo na předešlé období. Přestože se řada přístupů, jako byl například extrémní body art, vyčerpala už během 80. let a další z akčních umělců svou tvorbu ukončili, některé osobnosti kontinuálně pokračovaly i po revoluci. Můžeme zmínit Tomáše Rullera, Miloše Šejna, Vladimíra Havlíka, Mariana Pallu nebo Jana Steklíka, jejichž tvorba v 90. letech udržuje kontinuitu, i když se v nových podmínkách značně proměňuje. V předrevoluční době bylo akční umění úzce spojeno se vzdorem proti totalitě. Nikdo z akčních umělců nepatřil mezi oficiální umělce. Po sametové revoluci je akce,

performance a happeningy nejrůznějšího druhu najednou možné realizovat oficiálně, s podporou nejrůznějších institucí a médií. Mění se i publikum, které už se nerekrutuje výhradně z důvěrných přátelských kruhů, ale z nejšířší veřejnosti. Akční umění přestává být nástrojem odporu proti nesvobodě a stává se relevantní uměleckou strategií, metodou, médiem. Transformační období přineslo hektické a chaotické změny nejen na politickém a společenském poli, ale i v kultuře. Umění se z prostoru negace a opozice rázem ocitlo v roli „pozitivního činitele“. Depolitizace českého umění v devadesátých letech je součástí tohoto fenoménu.³

Pro kontinuitu praxe akčního umění udělal v 90. letech hodně Jiří Surůvka. V komicky působícím převleku poněkud obézního Batmana volně kombinoval klasické postupy akčního umění a jeho dokumentace s postkonceptuálními metodami postmoderního umění. Jeho kombinace práce s performance, fotografií a videem se stala důležitým východiskem pro mladou generaci. V roce 1994 založil Jiří Surůvka spolu s Petrem Lysáčkem a Stanislavem Cigošem v českém prostředí legendární festival akčního umění Malamut. Organizovali ho v Ostravě po celá devadesátá léta bez jakéhokoliv institucionálního zázemí a většina osobností zastoupená v tomto sborníku jistě vzpomíná na nezapomenutelné ostravské eskapády. Na Malamutu se potkávaly osobnosti předrevoluční doby jako Milan Kozelka, Vladimír Havlík, Marian Palla, Josef Daněk, Tomáš Ruller, Jiří Surůvka, Petr Lysáček s mladšími umělci, kteří performance vnímali jako další možnost tvůrčího vyjádření. Vedle Richarda Fajnora, Františka Kowolowského, Kamery skury, Jednotky nebo Tomáše Vaňka se zde objevila i řada zajímavých osobností ze střední, východní i západní Evropy.⁴ Vedle Malamutu v 90. letech vznikly další festivaly akčního umění; je potřeba jmenovat především festival A. K. T. organizovaný Domem umění města Brna nebo festival Permanentní performance, jehož jediný ročník se odehrál v roce 1997 v Chebu. V roce 1998 se v Praze konal festival Akční Praha, který médium performance provázal více s experimentálním divadlem a hudbou. Teprve na konci 90. let tak v Čechách vznikla na západě přirozená symbióza akčního umění s alternativní hudební a divadelní scénou. Éru festivalů akčního umění uzavřel Pražský parní válec 2000. Díky velkorysé finanční podpoře programu Praha – Evropské město kultury 2000, se organizátorům tohoto festivalu do Prahy podařilo seznat významné osobnosti soudobé performance (Oleg Kulik, Alexander Brener, Patty Chang, IRWIN), vedle nich pak vystoupily klíčové české osobnosti jako Jiří Surůvka, Petr Lysáček, skupina Kamera skura nebo Jednotka.



Petr Lysáček, Jiří Surůvka, Stanislav Cigoš, Milan Linhart, *Apokalyptičtí jezdci*, 1996, performance v rámci festivalu Malamut, Ostrava



Milan Kozelka, *Brno Akbar! Romská islámská iniciativa*, 2009, Brno



Tomáš Vaněk, *Particip č. 8 – zvonky*, 1999, akce v rámci festivalu Malamut, Ostrava



Vladimír Havlík, *Public exhibition*, 1997, performance v rámci festivalu Malamut, Ostrava



Kamera skura, *Velká předvánoční autogramiáda*, 1998, Praha

Mladá generace se v 90. letech o akční umění přirozeně zajímala. Přestože v této době ještě nebyly napsány dějiny českého akčního umění a musela čerpat z útržkovitých informací. Zmíněné festivaly zprostředkovávaly základní informace o médiu performance jako účinné a velmi svobodné metodě uměleckého vyjádření. Chceme-li pochopit proměnu českého akčního umění v 90. letech, je myslím nejlepším příkladem skupina Kamera skura. Kamera skura byla tvořena umělci druhé porevoluční generace, z tehdy nově vznikajícího kulturního centra v Ostravě, kde performance byla díky aktivitám Jiřího Surůvky a Petra Lysáčka nesmírně živou uměleckou formou. Byla to jedna z prvních skupin v českém prostředí vystupující jako kolektiv s jednotnou identitou. Ve své práci používala nejrůznější média, ať už to byla fotografie, objekt nebo instalace. Nedílnou součástí tvorby skupiny byla kolektivní performance, často využívaná jako jeden z článků širších projektů. V roce 1998 Kamera skura například realizovala projekt *Velká předvánoční autogramiáda*, v rámci něhož se členové skupiny stylizovali do podoby nové populární hudební skupiny Kamera skura. V předvánoční Praze se objevily plakáty zvoucí na autogramiádu při příležitosti jejího turné. Tváře novým idolům dívčích srdcí propůjčili čtyři reální členové skupiny Kamera skura. Těm se poté v převleku mladé hudební skupiny podařilo vystoupit i v ranním vysílání první soukromé televize Nova. Fakt, že moderátorům pořadu, kteří doufali, že Kamera skura „předvede“ nějakou performance, nedošlo, že celé vystoupení skupiny je vlastně performancí, velmi dobře ukazuje, jak vzdálený svět výtvarného umění v 90. letech byl běžné realitě. Členové skupiny se v rámci mašinérie televizního vysílání jen podivně nakláněli, dívali se záměrně do jiných kamer, než jim bylo nadiktováno, jinak však spořádaně odpovídali na povrchní otázky moderátorů. Druhou částí projektu byla reálná autogramiáda skupiny před obchodním domem Kotva v centru Prahy. Hvězdná image imaginární hudební skupiny zde byla konfrontována s obyčejností členů Kamery skury – o mladé výtvarné umělce najednou neměl nikdo zájem. Akce vtipně glosovala nejen praktiku „show businessu“, ale hlavně demonstrovala situaci mladého českého umění, které zvláště v druhé polovině 90. let bylo odkázáno samo na sebe.

Generace druhé poloviny 90. let vstupovala na scénu v komplikované situaci provázené celospolečenskou „blbou náladou“, která byla reakcí na vystřízlivění z porevoluční euforie, a úspornými ekonomickými balíčky postihující nelítostně právě kulturní sféru. Vytvořila si jakousi insiderskou komunitu, s vlastní alternativní galerijní strukturou vznikající

spontánně v prázdných bytech, zavřených obchodech, klubech, a to nejen v hlavním městě, ale i v Brně, Ostravě, Ústí nad Labem nebo v Olomouci. V této struktuře se na konci 90. let zformovala nezávislá aktuální scéna, jež nečekala nic ani od kamenných institucí ani od skomírajícího trhu s uměním. Její fungování bylo založeno na obětavosti provozovatelů, příležitostných grantech a hlavně nadšení komunity, která se kolem ní zformovala. Zde prezentované výstavy a umělecká díla byla většinou založena na práci DIY technikami s levnými dostupnými materiály. Performance díky své „levnosti“ patřila v této komunitě mezi oblíbené vyjadřovací prostředky. K její realizaci není potřeba žádný materiál ani transport ani následné skladování. Zároveň umožňuje přímý kontakt s divákem a nepřeborné možnosti výrazu. Málokdo z mladší generace se však profilel jako akční umělec. Performance byla na přelomu milénia používána jako jedna z možných forem, po níž je možné bezprostředně sáhnout pro její účinnost. Mladí umělci a umělkyně, poučení postmodernou, postupy a metody akčního umění používali nově a bez zábrán. Teorie postprodukce,⁵ vyhláující proměnu uměleckého artefaktu v aktivitu, jež je určitou formou užití světa, jakýmsi nekonečným vyjednáváním mezi různými hledisky, se přesně strefila do tohoto posunu.

V této době se navíc konceptuální a akční umění aktualizovalo v celosvětovém měřítku. I české dějiny umění, které tyto proudy upozadovaly ve prospěch malby a sochařství, se o své konceptuální dědictví začínaly na konci 90. let intenzivně zajímat. Na reformovaných vysokých uměleckých školách vznikly první konceptuálně orientované ateliéry, jejichž praxe zahrnuje i performance a další postupy akčního umění. Tomáš Ruller, Miloš Šejn, Vladimír Havlík, Jiří Kovanda nebo Marian Palla jako respektovaní umělci nastoupili na pozice vedoucích ateliérů nebo asistentů.

Nejlépe je tento posun patrný na reflexi díla Jiřího Kovandy. Ten se ještě na začátku 90. let prezentoval takřka výhradně jako reprezentant postmoderní malířské generace 80. let a o své akční tvorbě z konce 70. let takřka nemluvil, protože měl pocit, že to nikoho nezajímá. Teprve s obnoveným zájmem se objevují zmínky o jeho akční tvorbě a on sám začíná znovu performovat. Mezi jeho první porevoluční tělové akce patřila například akce *Bez názvu* (2002) realizovaná v Bratislavě v rámci symposia-arty. Zahájení symposia se konalo v kavárně Bystrica, kam je přístup možný pouze malým výtahem. Kovanda si ke stěně výtahu lepicí páskou přilepil pramínek vlasů a levý malíček, takže se v malém výtahu

osobně setkal se všemi příchozími. Jakýmsi vyvrcholením tohoto přístupu je bezesporu *Líbání přes sklo*, realizované v roce 2007 v Tate Modern. Zde se v nové sociální situaci Kovandovi povedlo vypočítat dvojnásobnost a křehkost kontaktů, o něž ve svých performance usiloval od 70. let. Bylo zajímavé sledovat, jak na prahu milénia začala mladá generace Kovandu postupně vnímat jako klasika, který už od 70. let rozvíjel postupy, které oni „nově“ objevovali.

Mezi nejvýraznější osobnosti nejmladší generace pak patří Kateřina Šedá, která s akcí experimentovala už jako studentka. Na konci 90. let opakovaně přespávala na hrobech na hřbitově v Líšni, odkud pochází, nebo pohřbívala beze svědků staré dříviny, punčocháče a boty. Vedle *Spaní na hrobech* (1999) vytvořila například i *Házení hrachu na zeď* (1999), což byla hodinová performance, v níž Šedá v duchu akčního umění 70. let dělala přesně to, co stojí v názvu této akce. V galerii může být prezentována prázdná zeď jako místo zbylé po realizaci performance nebo také barevná fotografie zaznamenávající tuto akci. V této souvislosti je důležité poznamenat, že přestože se na první pohled zdá, že se jedná o téměř klasický bodyartový piece, východiska Kateřiny Šedé jsou velmi odlišná. K akci ji přivedla touha nakreslit padající hrách, a tak ho začala házet na stěnu. Teprve při akci si uvědomila, že už nic kreslit nemusí, že se padání hrachu zhmotnilo v akci. Po roce 2000 rozvinula Kateřina Šedá originální způsob tvorby založený na rozsáhlých participativních projektech, v nichž cíleně pracovala se sociální realitou. Jako první můžeme jmenovat akci *Výstava za okny* (2001), kdy přesvědčila 150 obyvatel Líšně, aby v určený den vystavili za oknem něco, čím se chtějí pochlubit. Následovalo slavné *Nic tam není* (2003), kdy Šedá rok přesvědčovala postupně všechny obyvatele vesnice Ponětovice, aby v sobotu 24. 5. 2003 dodržovali přesně daný režim dne a procítili tak mimo jiné silnou sounáležitost se svou komunitou. Ve svých projektech vždy řeší konkrétní sociální problém, který dokáže nápaditě konceptualizovat a výtvarně prezentovat. Šedá komunikuje s jednotlivci, nabourává jejich stereotypy a dokáže je přesvědčit, že neobvyklá kolektivní akce má smysl, a to nejen v kontextu umění. Svými projekty vytváří komplexní sociální „sochu“, která má své vyvrcholení ve zdokumentované akci. Dotýká se žité reality v dlouhodobém horizontu jak před akcí, tak samozřejmě po ní. Tím se symbolicky vrací k raným myšlenkám Aktualu, které zazněly například v manifestu *Aktual – Žít jinak*.⁶ Autorčinu tvůrčí metodu na průsečíku uměleckého konceptu, dokonalého produkčního managementu i její osobní přítom-



Jiří Kovanda, *Líbání přes sklo*, 2007, Tate Modern, Londýn, foto: Sheila Burnett



Kateřina Šedá, *Házení hrachu na zed'*, 1999, Brno



Rafani, *Bianco*, 2005, Praha

nost v komunikaci s lidmi však není možné nazvat performancí, happeningem ani environmentem, přestože se všech těchto rovin dotýkají.

I další projekty vznikající v širokém proudu českého postkonceptuálního umění je obtížné zařadit do ustálených pojmů historie umění. Můžeme jmenovat například akci *My* (2002–2003), v rámci níž čtyři členové umělecké skupiny Rafani na rok vstoupili do Komunistické strany Československa, jež se v nezreformované podobě nadále uplatňovala na poli české transformační politiky. Rafani se ve svých konceptuálních projektech zabývají analýzou historických traumat, jako je poválečný odsun sudetských Němců, Charta 77 nebo skutečnost, že značná část současné české společnosti byla součástí totalitní zvěle, ať už jako aktivní členové KSČ, funkcionáři a informátoři, nebo jen pasivní přihlížející. V roce 2005 Rafani realizovali například remake akce Jana Mlčocha *Bianco*, v níž se v roce 1977 vyrovnával s dilematem, jestli podepsat, nebo nepodepsat Chartu 77. Rafani akci zopakovali kolektivně ve svých skupinových uniformách a dali jí nadčasový význam důrazem na první část performance, v níž si stejně jako Mlčoch plivali do tváře ležící na zádech na zemi.

Zmíněný zájem o dědictví českého konceptualismu se objevuje i v dalších akcích. Je to například remake Kovandovy akce *Bez názvu*, v níž v roce 1977 roztáhl ruce na Václavském náměstí. Daniela Baráčková si v roce 2006 stoupla do stejné pozice na Times Square v New Yorku a svou performance zachytila na krátkém videu. Jak výstižně napsal Tomáš Pospiszył: „Šlo jí o provedení performance ve vnějškově podobném prostředí veřejného prostoru, ale v odlišném sociálně-politickém i dobovém kontextu.“⁷ Na rozdíl od Kovandy, jehož „normalizační“ akce prošla bez povšimnutí, *Times Square* (2006) Danieley Baráčkové po třech minutách přerušila newyorská policie. Tyto pokusy není možné nezařadit do mezinárodních souvislostí. V roce 2005 provedla Marina Abramovič v Guggenheimově muzeu v New Yorku *Seven Easy Pieces* a vedle dalších umělců⁸ tak otevřela diskuzi o podstatě performance. Je možné ji vnímat jako hudební kompozici, jejíž přehrání v novém prostoru a čase za účasti nových interpretů a diváků jí dodává neopakovatelnou intenzitu zážitku, aniž by jakkoliv omezovalo další provedení? Nebo je její platnost pouze historická a s každou reinterpretací vzniká nové umělecké dílo? Jak tato díla, která jsou dnes ikonickou součástí poválečných dějin umění, retrospektivně vystavovat?

Tyto otázky si v českém prostředí kladla též Barbora Klímová, když v roce 2006 realizovala rozsáhlý projekt *Replaced*. Vybrala si signifikant-

ní akce Karla Milera, Vladimíra Havlíka, Jiřího Kovandy, Jana Mlčocha a Petra Štembery a zopakovala je v novém čase a prostoru jako ilustraci společenských změn. Své akce natáčela na video a nechala je komentovat samotnými umělci, s nimiž vedla obsáhlé rozhovory o původním smyslu jejich akcí, o jejich současné interpretaci i o změnách, které je ovlivňují. Začala se tak pohybovat na samotné hranici mezi uměleckou praxí a teorií.

Projekty Barbory Klímové, Kateřiny Šedé nebo skupiny Rafani jsou důkazem, že i ve 21. století je akce atraktivní výtvarnou formou. Performance a postupy akčního umění jsou pro mladé umělce jednou z možností, po níž sáhnou stejně samozřejmě jako po štětci nebo videokameře. Jak jsem se pokusila ukázat na několika příkladech, akce je v současnosti východiskem nových postupů participativního umění, umění situace, nového angažovaného umění, ale i videoartu. Po roce 1989 se změnila její podmínky, funkce i smysl. Přestože řada umělců zdánlivě kontinuálně pokračovala ve své tvorbě a objevovaly se nové osobnosti používající toto médium, podstata akčního umění se radikálně změnila.

¹ VALOCH, Jiří. Doslov. In: MORGANOVÁ, Pavlína. *Akční umění*, Olomouc: Votobia 1999, s. 143.

² V této souvislosti je možné zmínit například fakt, že v 70. letech po určité období pracovali v Národní galerii v Praze Robert Wittmann, klíčový představitel hnutí Aktual, a Karel Miler nebo Jan Mlčoch. Přesto nikdy nedošlo ke zřetelnějšímu propojení těchto dvou významných generací českého akčního umění.

³ Viz MORGANOVÁ, Pavlína. České výtvarné umění v období transformace. Vztahy umění a „angažovanosti“. In: *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*. 2010, roč. 4, č. 9, s. 56–94.

⁴ Podrobná dokumentace historie festivalu viz ŠVÉDOVÁ, Blanka. *Malamut – Performance meeting Ostrava*. Bakalářská práce. Ostrava: Ostravská univerzita v Ostravě, 2009.

⁵ BOURRIAUD, Nicolas. *Postprodukce: kultura jako scénář: jak umění nově programuje současný svět*. Praha: Tranzit, 2004.

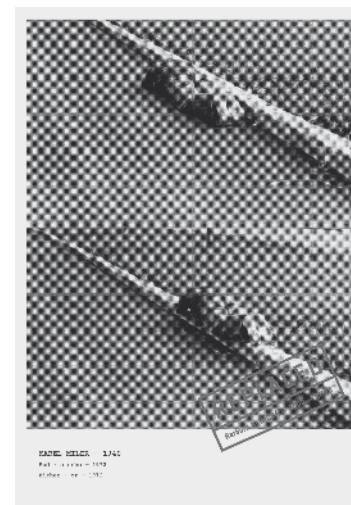
⁶ KNÍŽÁK, Milan. *Trochu dokumentace 1961–1979*. Berlín: Ars Viva, 1980, s. 113.

⁷ POSPISZYL, Tomáš. A Replica Does Not Represent Merely a Copy but Part of a Dialogue. In: KLÍMOVÁ, Barbora. *Replaced*. Brno: autorská edice, 2006, s. 74.

⁸ Viz GILLIAGAN, Melanie, *The Beggar's Pantomime: Performance and its Appropriations*. In: *Artforum*. XLV, 2007, č. 10, s. 426–433.



Daniela Baráčková, *Times Square*, 2006, záběr z videa, New York



Barbora Klímová, *REPLACED – BRNO – 2006*, 2006, Brno



Barbora Klímová, *REPLACED – BRNO – 2006*, 2006, Brno

Úvod

Tento text je soustavou několika přístupů; hlavní osu tvoří pokus o co nejpřesnější přepis videozáznamu autorovy přednášky, která je částečnou improvizací na téma uvedené v anotaci. Doporučuji čtenáři, aby tento text nevnímal jako konečný stav, ale aby k němu přistoupil s ohledem na celkovou časovou linku jeho vzniku. Účelem takového způsobu vnímání není útek z přítomnosti nebo čirá neschopnost formálního dokončení odborného textu, nýbrž snaha plně si uvědomit neukotvenost tvůrčího procesu v čase, prostoru a formální struktuře. Závěr textu je snahou o jasnější zamyšlení nad výukou umění performance, lépe řečeno nad výukou umění obecně. Do diskuze se zapojili mj. Jiří Kovanda a Tomáš Ruller.

Přednáška

„Tak... já jsem chtěl říct dobrý večer, ale ono vlastně večer není, akorát tady to vypadá jak večer... mě překvapuje, že tady je tolik lidí a který znám, jako... spíš z Prahy třeba od vidění z nějakých výstav, nebo klubů, nebo hospod, pak že tady jsou vlastně i dokonce někteří absolventi Ateliéru performance... stárnoucí mladíci... a takže jsem tady vlastně postavený v takové situaci, do které jsem se postavil sám, že bych chtěl prezentovat sebe jako absolventa Ateliéru performance, který se přímo tak jmenuje, protože vlastně nejsem si úplně jistý, jestli se nějaký ateliér jmenuje Ateliér performance, možná byste mne mohli opravit, pokud vás něco napadne (?)...“

(Jiří Kovanda) „Jmenuje se... v Ústí, ale není to moje vina, bylo mi to dáno do vínku.“

(Já) „Já jsem právě myslel, že tam je to spíš jako nějaký konceptuální něco... u vás.“

(Jiří Kovanda) „No, je to performance.“

(Já) „A je to performance.“

„Ale v podstatě v takový tý podobě, *tý post-teatrální*... jako performance... bych řekl, že v Brně ateliér Tomáše Rullera je... určitým jako specifikem, určitou možná slepou... slepou uličkou, ke které já jsem se dostal přes jinou slepou ulici, která naopak měla otevírat... jiný, širší obzory na Filozofické fakultě v Brně, což byly... sdružená uměnovědná studia, což už zní samo o sobě velmi podezřele, ale idea toho člověka, kterej zemřel dva roky po založení toho oboru, byla, že tenhle obor měl schraňovat výsledky dílčích uměnovědných, ne... uměleckých, uměnovědných oborů a analyzovat výsledky těchle oborů a vytvořit nějakou symbiózu, nějakou... analytickou, takovou tečku, což znamená, že měl sdružovat výsledky bádání dějin umění, estetiky, divadelní vědy, filmový vědy... možná ještě něčeho jinýho, ale tohle je to, co si teď pamatuju, tak proto jsem tam šel, protože mi přišlo jako zajímavý, že jsem jako nevěděl vůbec, co mám dělat... tak jsem tam šel a najednou jsem mohl mít přednášky na filmový vědě, na divadelní vědě, dějiny umění a bylo to super, a tam jsem viděl přednášku pana Rullera, což mně přišlo jako geniální, protože jsem předtím zanechal malbu, která sama o sobě mi přišla nedostačující k tomu, co bych chtěl vyjádřit, a v tu chvíli jsem viděl potenciál performance... environment byl jako trochu příliš, jako na takový ty šutříky a přírodu a podobné věci, já jsem... přestože jsem byl rád byl v přírodě, ale tak jako že bych se tomu chtěl výtvarně věnovat, se říct nedalo, teď jsem viděl performance, bylo tam video, multimédia, takový jako multimédia, přišlo mi to jako magický, tak jsem tam šel a první otázka, když jsem dělal přímáčí zkoušky, byla, proč se hlásíš na performance... ale v tu chvíli Monika Fričová vlastně odpověděla za mě... je to kvůli Tomášovi Rullerovi? Já jsem v tu chvíli vlastně nevěděl, co říct, protože jsem ho vlastně jako moc neznal... a teď se dostáváme k té věci, co vlastně performance může být, že jo, jako co podle mne jako byla... může být jako cokoli, může být jako jakýkoli médium a vyjadřovat jako úplně všechno... úplně v tom smyslu, že pro mě umělec byl jako ten člověk, kterej žije bídě, kterej prostě má ty nešťastný lásky a chlastá, někde umírá a do toho občas zanechává takový

ty artefakty, který jsou pochopeny až... až jako nejlíp až jako umře tragic-
ky... jo... což jsem samozřejmě musel trochu přehodnotit, protože... proto-
že... protože jako musím normálně žít, pak jsem našťestí díky vysoký
škole a díky studiu na performance zjistil, že můžu sbírat jabka, což mně
vyřešilo tuhle situaci, že se nemusím živit uměním, což jsem si myslel
jako po třech letech studia na umělecký škole v Ateliéru performance, že se
tím budu živit, ale přišel jsem jako docela záhy o ty iluze, že se tím vlastně
jako živit nebudu, že naopak do toho musím investovat peníze, pak jsem
objevil, že můžu sbírat jabka, což znamená, že můžu sbírat jako peníze ze
stromu... a doporučuju, ale teď abych se dostal... dostal vlastně k jádru
tý přednášky, já jsem si nakoupil strašně moc knih během této sklizně jab-
lek... s tím, že vlastně pochopím celou problematiku performance a kam
se vlastně vyvíjí performance, v souvislosti s nějakou společenskou situa-
cí, taky v souvislosti s financováním umění, což souvisí jako s tou společ-
enskou situací, tak se dostáváme k tomu, že umění by mělo být napojené
na nějaký sociální problémy, socio-politický, politicko-ekonomický a tak
dále jako záležitosti, ale to znamená, abyste se nějak přizpůsobili situaci,
což znamená, abyste své tématy okruhy přizpůsobili tomu... tomu, za
co pak dostanete ty peníze, to je lepší sbírat ty jabka, protože nemusíte ře-
šit tady tuhle záležitost a umění může zůstat jako zcela volný, ale pokud
se dostáváme k výuce performance... teda měl bych nějak... kdyby vás
napadla nějaká otázka, která by mě nějak usměrnila, budu rád, pokud vás
nenapadne, tak budu pokračovat..."

(významná pauza)

„... dobře, budu pokračovat... jsem v takové pozici, že jsem ukončil
studium Ateliéru performance, jako ryze performance, ryze ateliéru, kterej
podle mě ve finále, přestože koncepce ateliéru je napsaná velmi široce,
ať už jako technologicky, ať už tematicky, tak ve finále je taková dost
post-teatrální pozice bláznů, někde, kteří, kdy jako opakování nějakých
jako pohybů přináší nějakou situaci, která se může dále vyvinout, ale po-
tom během sklizně jablek jsem jel do Londýna, zašel jsem do Tate... kla-
sicky, co člověk může dělat v Londýně, tak zajdete do Národní galerie,
nebo zajdete do Tate, vždycky vás tam něco překvapí a nebo opětovně
vás tam něco překvapí... takže nejenom... nejenom takový klasiky jak
Rothko, že jo, a jeho *Seagram Murals*, který já jsem pochopil... pochopil
jsem kvalitu tohoto malířského díla teprve na základě příběhu Rothka,

který jel do Itálie, když dostal tuhle zakázku, jel se podívat na Miche-
langelovu nějakou záležitost, prostě kaple s perspektivou... krásně jako
malá kaple s fiktivní perspektivou, vrátil se, udělal tady tyhle jako fleky,
teprve na základě tady tohoto procesu, procesu, který můžeme, jako já
to vnímám jako performance, proces, proces performance, procesualita,
performancualita... jsem pochopil jako význam toho díla a taky na zá-
kladě toho, že Rothko se upil, nevím, jestli umřel jako přirozenou smrtí,
nebo se zasebevraždil nějakým způsobem, ale přijde mi to jako důležité,
že jo, každý umělec by měl tragicky umřít... a to je performance... ale
v tu chvíli, jak jsem tak zevlil po tom, po tom obrovským prostoru, tak
nejednou jsem tam viděl masu lidí, masu, masu no... tak 20 lidí v řadě,
kteří najednou všichni úplně stejně šli mým směrem, říkal jsem si... *to
je divný, to je fakt jako divný...* šli mým směrem... *to je podezřelý...*
a teď najednou jeden z těch lidí jako ke mně přišel a říkal jako, že se před
xx lety zamiloval, shodou okolností před... před několika měsíci, když
jsem začal přemýšlet, jak udělat tu díru do světa s tou performance... na-
jednou, najednou prostě nějakej Tino Sehgal, jo dostane prostě v Benát-
kách nějakou cenu a já jsem pak jako zjistil shodou okolností, že tehdy
ty v tom... Londýně, to byl von a to byla nějaká jako... já jsem zkoušel
přeložit ten název, který byl nad ním jako na fotografii na internetu u jeho
rozhovoru *The Unilever Series* nebo něco takového, jsem myslel, že mi
to něco jako poví, ten název o tom díle, o té věci... nenapovědělo mi to,
to *Unilever* je název nějaký firmy, která prodává nějaký zboží, tak jsem
se postupně dostal jako k nějaký jako... ekonomickému podtextu té věci,
ale to je jedno... první, co mě napadlo, jsem si vzpomněl na workshopy
performance... který často fungují podobně, že tam je nějaká parta lidí,
kteří poslouchají nějakého člověka, který je umělec, kterej jako většinou,
vlastně nevyšel sám v sobě, nevyšel z performance, ale třeba z nějakého
jiného uměleckého odvětví, a pak učí lidi, jako performance, který... můj
první dojem je, že to jsou... ne blázní, já jsem taky, asi nejsem normální,
ale jako blázní, který jako jsou schopni fungovat v té mase a následovat
ten příklad toho učitele... v tom vidím jako základní problém českého
uměleckého vzdělávání, který jako funguje možná na základě tohoto aka-
demického, nebo, nebo systému té dílny, čili máte toho mistra, ke kterému
chodíte a učíte se jako ty jeho postupy, potom máte Rembrandta a jeho
žáky... a Rembrandtovi žáci malují většinou jako Rembrandt, když
mám kamarády, přátele, který studovali u Rittsteina... x let jim trvalo,
než se zbavili toho aby malovali... né úplně jak Rittstein, ale aby tam byl

ten charakter Rittsteinova přístupu k malbě, což znamená, když studujete u Rullera, odcházíte v podstatě jako Ruller... a pak vám dá zabrat, vlastně zbavit se nějakých systémů a přístupů, který odkoukáte, možná ani jako nechcete odkoukat, ale tak jako přirozeně, protože tak jako vzhlížíte k učitel, možná by tohle stálo zato trochu pozměnit... v českých končinách a... a více navodit, jako navodit tady ten systém více odborníků, kolem jediného studenta, možná je to taková utopická jako představa, ale může to být i skupina studentů a kolem více odborníků, kteří mají sice to jméno, a každý ten student si váží toho učitele, a jejich jako, je jich víc, obmňují se, přestože jako na FaVU se dá říct, že jako je tam pan Mrskoš a tak, ale v podstatě bych řekl, že ta aktualita toho jejich přínosu už je taky trochu... mrtvá... nechci to úplně jako... radikalizovat jako z toho pohledu, možná proto jsem tam i nastínil ten fašismus, ale spíš jako určitou totalitu, protože třeba nacistická, jako když si vezmete, jako takový ty meetingy NSDAP a nebo Hitlerjugend jsou stejně pěkně oblečení a učesaní a stejně krácejí a... ale každý vám dokáže říct... já jsem se před rokem zamiloval, ale každý se zamiluje do... někdo se zamiluje do Helge a někdo do Inge, tak to jako vzniká tady ten, jako i v mase nějaký ten individuální ten, ale já osobně jsem zastáncem toho, že každé umělec by měl být jako úplně jinej, ne jenom jako ten, kterej se pohybuje v té mase... a možná je to utopická jako představa právě tady toho... *tragicko-idealistickýho* přístupu k pozici nebo výrazu umělce jako člověka... a teď vlastně nevím, jestli by můj příspěvek mohl být nějakým jako přínosem pro umělecký vzdělávání jako to, ale považuju se za ryzího absolventa Ateliéru performance... kterej ovšem tam přišel z té, já si totiž myslím že vy, nechci říct jako starší generace, ale že máte tu výhodu, máte tu výhodu, že jste vlastně... třeba já nevím od fotografie, nebo možná při tom nějaké něco, ale jako že hodně té fotografie, že jo, tam to... no a u vás pane Kovanda?"

(Jiří Kovanda) „Já jsem zedník.“

(Já) „To je úplně to nejlepší, ale tak to je vlastně i teď kon, jako že jste byl zedník a pak jste začal jezdit... na těch eskalátorech...“

(Jiří Kovanda) „Já jsem vyučenej zedník a mám maturitu na stavební zednický škole.“

(Já) „A pak jste potkával ty lidi někde po hospodách, jako nebo vás to

napadlo jen tak, já teď budu jezdit na těch eskalátorech, vyfoť mě hele, ty máš ten foťák...“

(Jiří Kovanda) „Ne, mě to nenapadlo jen tak, samozřejmě mě to napadlo na základě nějaký, že jsem se zajímal o umění, dejme tomu od 15–16 let a samozřejmě jsem dospěl časem i k informacím tohoto typu a vlastně na základě toho, že jsem se nějakým způsobem vzdělával, jsem dospěl k tomu, k těmhle pokusům, že to samozřejmě jsem nevymyslel já, to je na základě samozřejmě nějakých předchůdců a lidí, který dělali podobný věci vo něco dřív a kterejch jsem si vážil, jo takže první impuls vlastně vzešel jako z tohodle... (významná pauza)... takže mimo-školní vzdělávání!“

„Já si právě myslím, jako mě ta škola dala nejvíc, právě tady to *mimo-školní* vzdělávání, jak říkáte, že jsem potkal lidi úplně jako z různých, z absolutně různých oborů, třeba můj nejlepší kamarád, se kterým jsme se pak rozešli, protože von chtěl rodinu... založit, tak von... tak von se staral o ptáky, jako o dravce... o dravce, a byl kuchař, ale jako o dravce... a právě to je ten moment, kdy to umění vychází z něčeho, co jde mimo to umění, je asi možná jako nejdůležitější, aby se to umění nedostalo do slepé ulice, a to performance, pokud třeba zavítáte v květnu do Berlína, kde je měsíc jako perfo... jako umění performance, tak tam si uvědomíte jako naplno tady tuto slepou ulici... doporučuju... doporučuju vidět ty davy nadšených amatérů... prostě, proboha, to jsou amatéři jako... tak proč se svlíkaj, jo asi má ta Polka pěkný tělo, proto se nechává olizovat a nalepovat na sebe ty nálepky jako ale... vidíte ty různé blázný a... tak snad na základě toho vzdělání si říkáte, to je špatně, jako tohle není dobrý umění, no jo... a pak o měsíc později na festivalu, který organizuje Dan Vlček nebo Galerie Ferdinanda Baumanna, vidíte další takový jako amatéry blázný... jako třeba i Lenku Klodovou... takhle, ale pak vám dojde druhý den, když se bavíte s tatínkem Pavla Sterce, že tady to nadšení, nadšení je možná kolikrát víc než porozumění toho, co je jako to umění, který se dotýká nějaký té božský entity, která se dá těžko vysvětlit, jako proč to takhle je, no... ale každopádně doporučuju Měsíc Performance Art v Berlíně tenhle rok osobně bych měl... bych měl... organizovat něco jako českou sekci, ale to si nazývám jakoby pro sebe, protože tam byla otevřená kurátorská sekce, spolupracovníků, a já jsem si říkal, tak nezvládl jsem to doktorandský studium, který se zabývalo tím, jak vyučovat per-

formance, protože když jsem viděl, když jsem tak zhruba četl přístupy Mariny Abramović... Gomez-Peña a takhle, tak to jsou takový uzavřený systémy samy pro sebe... z workshopů Mariny Abramović vycházejí Mariny Abramović... Gomez-Peña to v podstatě jakoby, nějakým způsobem to je, to je asi v podstatě takovej aktivismus, aktivismus, kterej ale přímá tu estetiku prostě Gomeze-Peni, a já s tím mám trošku problém, což je jako můj problém asi... a teď jakým způsobem přistoupit vlastně k český performance art scéně... těžko říct, jako já myslím, že v Čechách nemáme extra zásadní jako problémy i ta politika je tak jako pravice je v podstatě skoro levice, levice je pravice a KDU-ČSL je zároveň buddhismus, nebo já nevím... a všechno je to billboard a já nevím, jestli je to reklama na kofolu nebo... možná už bych, mi už vypršel tak jako čas zhruba... ještě mi nevypršel čas, tak vám povím ještě jeden zážitek, kterej... po svém návratu, který proběhl teďkon v sobotu, jsem si uvědomil s tou hromadou knih, kterou jsem nemohl odtáhnout z nádraží... kterou jsem, každou tu knihu jsem začal číst, dočetl jsem do osmdesátý zhruba strany, věřím tomu, že to dočtu, nejvíc se těším na nějakýho toho Whiteheada, kdybyste chtěli, mám tady dvě knihy, od něj... procesuality, který vyloženě měl přednášku v třicátých letech myslím, kde mluví o procesualitě, bůh, procesualita jako bůh není žádná nějaká stabilní záležitost... umění, jo můžeme tady specifikovat, jak by jsme měli vyučovat umění, jak by jsme měli cokoli vyučovat, jak by jsme se měli chovat ale, ale zásadní věc je to, že vlastně to vůbec tak není, že to může být úplně jinak jako zítra, ale většinou to tak nevnímáme, že (?). Zítra stejně budeme ty věci dělat stejně (?)... což si myslím, že by bylo skvělý, kdyby vlastně celá ta jako performativita, performance, všechno jako... jenže pak se dostáváme k tomu, že všechno bude každý den jinak, tak možná je lepší, když je to jako stejně, že jo (?)... ale stala se mi jedna zásadní záležitost, člověk tam potkává lidi, kteří tam třeba přijedou a nemají práci, nemají práci a nemají kde bydlet, tak bydlej různě jako ve stanech, mají třeba kolikrát drahý auta, já většinou přijedu autobusem a oni mají drahý auta a potom si udělají oheň, a protože furt prší, udělají si oheň pod třešní, která je suchá, pak vidíte, jak oni postupně odřezávají ty větve tý třešně, dobře, dělají si oheň, kterej hoří třeba dva týdny, protože nemaj fakt jako co sbírat, nemaj kde sbírat... no co, jsou takový ztracený a moc neumí anglicky, pak si nad tím ohněm, to není tak, že by si udělali týpí, a pak v tom týpí si udělali oheň, oni udělají oheň, pak nad tím vohněm udělají týpí, udělají týpí a teďkon v tom týpí se začnou jako schraňovat ti lidi, kteří různě jako přijížděj... jsou tam Češi, teď najednou

– najednou prostě někdo přinese drogy – ty drogy – ti lidi tam zůstávají, potom najednou tam přijde někdo, a někdo vám řekne, že se jmenuje jako sýr a ten člověk jako nemluví, jako mluví anglicky, ale jako dobře spíš jako mluví anglicky, protože vám někdo řekne, že mluví anglicky, protože on dělá – hu, hu, hu, hu, hu, hu – a přijde za ním pes a ten smrdí víc než ten člověk... a teď vám řeknou, že se jmenuje jako sýr a že mu není padesát, že mu je 25 – tak si říkáte, jako je to dobře, špatně, má mi ho být líto, nemá mi ho být líto, pak si řeknete, to je přesně ta inspirace, to jsou ti jedlíci brambor, že jo... možná bych měl jako začít i jako to přijmout do své tvorby, možná bych tady měl vzít ty své studenty, pokud nějaký budu mít, protože se potřebuju nějak živit, možná bych se měl dostat na vysokou školu a někde učit, tak je vezmu je tady do toho týpí, ukážu jim tady toho alkoholika, kterej má 25, vypadá na 40, má toho psa a teďkon někdo z tady těch, jako rádoby studentů, kteří tam jsou všichni na MDMA jako, všichni jak jsou vlastně šťastní, prší jim na hlavu – kouř – nemůžou dýchat, nemají práci, jste jediný kdo má práci – což je skvělé, zároveň se bojíte o ty peníze, co máte v kapse... a teď někdo z nich, z těch studentů jako v podstatě, vy je jako vnímáte, posloucháte, povídáte jim a kdyby, tak jako je strašně lehké tady toho člověka zabít, mám tady golfový hole... i tohle je právě podle mě cesta, jak by mohla probíhat alternativní výuka v Ateliéru performance, ale vy pak samozřejmě musíte říct hele, ale jako proč jako, proč bychom ho měli zabíjet... ne?!

Právě to... můj první setkání s tím dílem, to osobní, nevědomý s dílem... Tina Sehgal, bylo spíše nepříjemné, spíš jsem si připadal jako na workshopu, kde jsou ti lidi, který jako jsou nadšení tím, co jim říká ten, ten vůdce, ten učitel a dělaj přesně to, co jako on jim říká a bylo to nepříjemné s tím, že až teď, když jsem si četl nějaký jako ty, respektive nějakým způsobem nabalený teorie ekonomický... a tak... jsem si vzpomněl na to, že jsem začal číst a taky jsem dočetl někam na osmdesátou stranu dílo nějakýho Schumachera – *Small is Beautiful*, kniha, která se docela zásadním způsobem řeší v britský vládě poslední rok, dva a... používá tady ty local... prostě lokální zdroje a tak... už mi to nepříjde až tak jako takovej fašismus, no...“

Závěr

Nepokoušejme se příliš svazovat otázkou, jakým způsobem vyučovat performance art nebo umění obecně. Nejsou důležité jasné a konkrétní

ní obrysy nebo formy takové výuky. Důležitá je bezbřehost v morálním rámci a absolutní svoboda jednotlivce, schopného kritického uvažování směrem k sobě a směrem ke světu. Důležitým předpokladem je schopnost studenta reflektovat svět a podobně jako student malby by i student performance měl být schopen pozorovat a ukládat vše vnímané. Takové skici mohou mít různé podoby; fotografie, kresby, texty, malby, předměty nebo pouhé vzpomínky. Úkolem učitele je navést studenta k této aktivitě, která rozšiřuje povědomí o světě, v němž žijeme, a realita se pak jeví jako širší entita, kterou jsme díky tomu schopni reflektovat mnohem svobodněji.

Jak by učitel mohl k takovému úkolu přistupovat nám napoví text, na který jsem před lety narazil na již zapomenuté výstavě. Autorem textu byl pravděpodobně J. A. Komenský: „*Učit znamená vést od věci známé k neznámé, a vést znamená činnost mírnou a ne násilnou, plnou lásky a ne nenávisti. Když totiž někoho chci vést, nehoním ho, nestrkám ho, neválím s ním po zemi a necloumám s ním, nýbrž vezmu ho jemně za ruku a jdu s ním nebo na volné cestě kráčím před ním a lákám ho, aby šel za mnou.*“

Otázkou pak už zůstává jen, kdo je tím, který láká, tedy vede studenta těžko snesitelnou stezkou svobody umění. Závěrem již jen několik slov Jindřicha Chalupického o Vladimíru Boudníkovi:

„*Na začátku umělcovy biografie není než tíseň, naléhavý tlak neznámého, nejasného, neutvářeného, ještě ne dílo, ještě ne umění. Umělec se stává umělcem proto a tím, aby to neznámé učinil známým, nejasné jasným, neutvářené utvářeným. Musí proto především vstoupit sám do hloubi toho ještě nevysloveného, dát se jím proniknout a zaplavit, a poněvadž jeho dílo musí být něčím hmotným a má je tedy uskutečnit mocí své tělesnosti, musí se proměnit, musí ono poselství učinit svým tělem, musí sám se stát svým poselstvím.*“¹

¹ CHALUPECKÝ, Jindřich. *Na hranicích umění: několik příběhů*. Praha: Prostor, 1990, str. 9.

MILAN KOHOUT REBELUJÍCÍ UČITEL ANEB UČENÍ JAKO PARTYZÁNSKÁ PERFORMANCE V KONTEXTU ŽIVOTA

Můj systém hodnot byl zformován za života v českém undergroundovém hnutí a jeho specifickou a výjimečnou uměleckou formou nazývanou „druhá kultura“. Uvedený termín vytvořil a teoreticky zpracoval Martin Ivan Jirous zvaný Magor.¹

Toto unikátní hnutí uvedlo do praxe přesah umění do života a politiky. Umění se stalo životem a zároveň politikou a rozpustilo vše do nekonečného autentického kruhu, kde život byl politikou, ta byla uměním, to bylo politikou, ta byla uměním, to bylo životem. Politika zde ale byla chápána v duchu původního významu řeckého slova polis čili městského státu, kde byla politikou rozuměna péče o komunitní život.

Pro lepší pochopení hodnotového systému vytvořeného hnutím druhé kultury, který je samozřejmě v naprosté kolizi s dnešní kapitalistickou tržní a atomizovanou společností, uvádím několik mnou zformovaných a ze studia českých undergroundových materiálů kondenzovaných principů:

- odloučení se od vládnoucího establishmentu „první kultury“ a vytvoření paralelního společenství „druhé kultury“,
- neprodejnost uměleckých výtvorů,
- nepřijetí jakéhokoliv cenzurního kompromisu,
- žití „z vlastního rozhodnutí“ v přítomné, okamžité a autentické svobodě,
- naprostá pravdomluvnost a nepotlačování jakýchkoliv vlastních myšlenek,
- žádné touhy po kariéře,
- nesoutěžení a nevytváření žádných elit a tříd,
- spolupráce a permanentní socializování.

Jak můžete sami posoudit a co dnešní establishment, osazený částečně účastníky bývalé druhé kultury, nechce ani slyšet, jednalo se o velmi levicově smýšlející společenství lidí.

Pro ještě lepší přiblížení procesu pozvolného přesunu do prostoru odděleného od hlavní kultury ještě uvádím ukázkou z autobiografické knihy *Proved' vola světem, volem zůstane:*²

„(...) Začal jsem s Danielem, mým přítelem z dětství, pořádat podzemní, komunistickými úřady nepovolené umělecké pořady ‚DAMIL‘³ a stále víc a víc do nich vpašovat politiku. Ale politiku jako spolupodílení se na věcech komunitních, jako éterické řeči kolektivu lidí, na které jsem si mohl sáhnout. Lidí v dosahu lidského hlasu, lidí kolem mě, a ne politiku odlidštěné totalitní vlády, sedící kdesi v dáli na tajemném Pražském hradě. Anarchistická politika našich myslí pro mě začala splývat s uměním a hranice se postupně úplně rozplynuly.

Říkal jsem si, že politické umění je vlastně největší výpovědí o nespravedlnostech každodenního života v našem světě, o předávání pocitů a myšlenek, které se jinak nedají jen tak pošeptat z ucha do ucha, o předávání niterných, reálných zkušeností zvuky, jazykem, akcemi těla, tvarem, barvou i vůní. A co se děje v našem každodenním reálném životě, toho musí být součástí. Nejde to vyjmout a nasytit umění jen oku lahodící estetikou s jejím iluzorním únikem nebo akademickými uměleckými křížovkami či kýčovitými popěvkami o hovnu a laciným smradem voňavky. Jak jsem mohl vědět, že se tím přesouvám do českého undergroundu a druhé kultury? Ne, o tom jsem neměl ani potuchu.

Vždyť jsme jen začali dělat, co jsme chtěli a jak jsme to cítili. Ale právě tím jsme pozvolna unikali z všudypřítomných rukou a očí státní kontroly a propagandy ‚první kultury‘.

(...) Vstupovali jsme do nového duševního prostoru, předchozími kulturními a propagandistickými řetězy nespoutaného.

(...) Začínám si často plést realitu s ideály, protože se přesouvám do neznámého, nekontrolovaného prostoru, kde se rozpouštějí všechna pravidla a mravy a jen se tam člověk nadnáší na svých snech a děsně se při tom chechtá, protože je to najednou všechno tak relativní. Kotvy se zvedly a už si plujeme ve své bárce svobody uprostřed rybníka kvákajících a státem řízených žab.

(...) Po té slizké sračce se smíšeninou prachu dělnické práce

a výpotků lidských mozků jsme sklouzávali pořád víc a víc do českého androše. Byl slitinou všech, kteří chtěli mít na ručičkách žárovčičky svobody a chtěli žít v nespoutané, nezávislé, opravdové, neústupné, pravdivé, otevřené společnosti. Kterí nechtěli soutěžit a vítězit, kteří nechtěli, aby si na ně historie vzpomínala a aby byli zapsáni zlatým písmem do posraných šutrů na pomnících a pamětních deskách, kteří srali na peníze a s chechtotem je házeli hospodskému do smradlavých pivních louží na výčepním pultu, kteří chtěli našlehat umění ze semene menstruační krve života, kteří nechtěli žít v žádných elitních třídách a srali na zboží jakéhokoliv tvaru a obsahu, kteří rozpustili život v umění a umění v politice a politiku v životě, kteří neměli žádné životní programy a plány, kteří nechtěli nikdy a nikomu zaprodat své umění opravdovosti, kteří se chtěli koukat jeden druhému do očí z co možná nejbližší vzdálenosti, takové té vzdálenosti, při které se vám v mozku vytvoří jedno obrovské rozmazané oko..., zkrátka všech, všech těch, kteří chtěli žít v intenzivní přítomnosti chvíle zaplivaného nádražního bufetu!!!“

„Škola života“ popsaná ve vybraných ukázkách mi už tenkrát vstúpila, co je „umění doopravdy“ a „umění pravdy“ a „umění života“. Samozřejmě jakákoliv „úchylka“ od konformního chápání pozice jedince je každou společností trestána vylučováním z „oficiální“ společnosti. Každý establishment v nekonformnosti cítí hrozbu destabilizace vlastní pozice a brání se jí, a jedince k nonkonformitě tíhnoucí „vyhošťuje“ ze svého středu.

Na druhé straně je potřeba říct, že každá společnost potřebuje, v zájmu své sebezáchovy, angažované umělce, kteří jsou těmi nejcitlivějšími indikátory degenerativních procesů ve společnosti a nejdříve před nimi ve svých projevech varují. Dochází zde k jakémusi paradoxu, který bych nazval „hořkou medicínou“, medicínou, která je potřeba, ale hned po odeznění symptomů nemoci okamžitě zapomenuta a zavrhnuta.

I já jsem byl „po zásluze“ vyhoštěn ze společenského útvaru, který se tehdy nazýval Československo, a po několika letech strávených v rakouském uprchlickém táboře jsem skončil v americkém Bostonu. Tam jsem vystudoval uměleckou vysokou školu a stal se členem legendární umělecké skupiny experimentálního umění Mobius.⁴

Později jsem v Bostonu začal učit předměty experimentálního umění na TUFTS University, New England Institute of Art a Massachusetts College of Art. Po svých předchozích zkušenostech se sjednoceným chá-

páním umění, života a politiky jsem studentům předkládal k posouzení a reakcím teorii, ve které jsem rozčlenil umělecko-životní tvorbu na tři základní fakulty, a to estetickou, kognitivní a etickou. Estetická je jakýmsi okem nazírajícím na výtvar, kognitivní zaměstnává mozkové logické procesy a etická se věnuje „srdci“ celého vyznění. A právě etická fakulta je dle mého názoru na funkci umění ve společnosti naprosto prvořadá. Je tou zpětnou vazbou, pomocí které si společnost zajišťuje sebezáchovu a pokračování po věky předávaných mravních hodnot, hodnot, které si většinou přivlastňují parazitující náboženská uskupení a vydávají je za své „vynálezy“. Umělce, kteří pracují převážně v oblasti etické fakulty nazývám „věčnými performery“. Jsou to oni „rozrušovači“ konformních společenských tendencí. Tendencí, které se za všech dob snaží eliminovat instinktivní a sebezáchovné mravní hodnoty ve společnosti. Jejich stopy lze vysledovat za všech časů. Svě studenty jsem vždy vyzýval, ať sami pátrají v historických záznamech a snaží se nalézt další věčné performery. Uveďme si několik příkladů pro ilustraci:

- čtrnáct tisíc let staří performeři z doby kamenné z jeskyně Altamira,⁵ kteří otiskovali své ruce na stěny a znázorňovali, dle mého názoru, sílu společenství proti tehdejší snahám k jejich ovládnutí,
- Dógenés ze Sinópe,⁶ geniální performer, který před dvaceti čtyřmi stoletími ve svých performancích kritizoval tehdejší příslušníky establishmentu,
- středověcí performeři protestující proti snaze katolické církve o diktovat nad společností, ke kterým se řadili i takzvaní „jamníci“,⁷
- Dada⁸ performeři, kteří rozrušovali ustálené hodnoty slavné evropské civilizace, která nesmyslně rozpoutala šílenou první světovou válku, v níž se vojáci pobíjeli jako prasata na jatkách,
- Alexandr Medvedkin⁹ a jeho „Agit Train-Kinopoezd“, který dal do rukou obyčejných lidí z vesnic, a oni sami spontánně natáčeli filmy o svém životě a hned si je promítali,
- Joseph Beuys,¹⁰ skvělý performer, který chápal vyučování umění na škole jako ultimátní performanci,
- a samozřejmě také námi již zmíněné hnutí „věčných performerů“ v druhé kultuře.¹¹

Právě předposlední jmenovaný věčný performer, Joseph Beuys, byl pro mé chápání vyučování umění jednou z největších inspirací. Jeho pro-

ces vyučování, které je vlastně tím uměleckým dílem, je v báječné shodě s mým přístupem k společenské funkci umění, který jsem si utvořil v souladu s vlastními životními zkušenostmi.

Sám jsem designoval několik uměleckých předmětů, které byly přijaty na bostonských vysokých školách, na nichž jsem učil. Na TUFTS Univerzitě jsem vytvořil předmět „Umění českého undergroundu a druhé kultury“. Musím se pochlubit, že to byl určitě první předmět s tímto obsahem na světě.¹² V té době byly v Česku studie fenoménu československé druhé kultury a undergroundu ještě v plenkách. Co mě velmi překvapilo, byl velký zájem studentů o tento předmět. Bylo to bezpochyby způsobeno pro ně až naprosto exotickou filozofií, která druhokulturní hnutí provázela. Filozofií a principy, které byly většinou v rozporu s principy tržní, individualistické a kapitalismem ovládané společnosti a které jim byly celý život vštěpovány. Studenti byli doslova unešení tím, že svoboda nemusí být směřována s prodejností každého jejího aspektu a že naopak existovala ve své nejintenzivnější formě za oné všemi obávané „totality“.

Někdy jsem měl pocit, že jim otevírám svět, který se mi zdál naprosto samozřejmý a v kterém definice svobody byla každému dostatečně jasná a známá. Obdivovali, že jsme měli daleko hlubší smysl pro svobodu člověka, než jim za vštěpované a účelové v zájmu uchování kapitalistické společnosti zdeformované definice svobody. Samozřejmě jsem si uvědomil, že je myšlení každého jedince produktem dané společnosti a její propagandy, a jak je těžké se vymanit z názorových kliše vepsaných do startovací tabuly rasy.

Na fascinující téma svobody a její návaznosti na prodejnost jsme se studenty mé třídy na TUFTS University kupříkladu pracovali s červeně vytvořenou linií na chodníku, která vede bostonskými ulicemi a navádí turisty od jedné pamětihodnosti americké revoluce k druhé. Trasa se nazývá „Freedom Trail“.¹³ Podnik, který ji provozuje, je soukromě vlastněný, má ochrannou známku a je výdělečný. Tím pádem v podstatě pracuje se svobodou na prodej. Vypracovali jsme projekt, při kterém jsme chtěli ještě více zaktualizovat současnou definici svobody ve Spojených státech a najít současné symboly, které ji provázejí a ilustrují. Rozhodli jsme se proto uměle odbočovat dráhu Freedom Trail k bankovním domům, provozovněm McDonalds nebo značkovým prodejnám, které jsou podél její dnešní trasy (viz obr. 1).

S prodejností i takzvaného subverzivního umění,¹⁴ snažícího se komodifikovat i rebelantské projevy směřující proti ní, jsme pracovali v další

třídě na univerzitě. V té době se velmi proslavil street artista Shepard Fairey,¹⁵ který v roce 2008 vytvořil pro Baracka Obamu předvolební plakát *Hope* a začal své práce prodávat za velké sumy peněz. Přesto ale neustále předstíral vytváření „guerrilla street artu“ vylepováním ilegálních plakátů po ulicích amerických měst. Na TUFTS univerzitním kampusu se jednoho rána objevily jeho „ilegálně“ vylepené plakáty. Ale jak jsme se krátce nato dozvěděli, vedení univerzity, v zájmu zvýšení prestiže v očích „studentů-zákazníků“, zaplatila za vylepení plakátů Faireyemu



Obr. 1 – *Freedom Trail Performance*, 2010, Boston

tučnou částku a on si dokonce najal pracovníka, který je tam v noci „tajně“ vylepil. Rozhodli jsme se obrátit jejich hru proti nim samotným. Tato taktika, kterou jsem často studentům zdůrazňoval, vychází z filozofie Guye Deborda,¹⁶ vůdčí osobnosti umělecko-revoluční skupiny Situationist International,¹⁷ známé svým používáním taktiky „détournement“,¹⁸ ve které se výrazy kapitalistického systému obracejí svým působením samy proti sobě.

Jelikož jsem vždy studentům zdůrazňoval, že umělci musí rebelovat, rozrušovat zavedená společenská tabu, testovat extrémní názory, nebýt nikdy „PC“ – politicky korektní –, rozčilovat a dráždit lidi s konformními názory, být zkrátka tím indikátorem zavedené blbosti, kterou trpí každé společenství, tak jsem zadal studentům úkol vytvořit plakáty, které by měly co nejsubverzivnější a naprosto necenzurované obsahy. A během noci jsme je skutečně guerrilla způsobem přelepili přes tajně komisi plakáty Faireyho¹⁹ (viz obr. 2).

Odezva školy byla přesně předpokládanou reakcí na taktiku „détourne-

ment“. Ráno už univerzitní policie vyšetřovala, kdo „zničil“ „guerrilla“ plakáty Faireyho. Samozřejmě jsme se dobrovolně přihlásili k naší akci a předstírajíce „blbce“ jsme tvrdili, že jsme jen chtěli následovat příkladu námi obdivovaného a Obamovou administrativou podporovaného umělce a nalepili jsme tam také „ilegálně“ naše plakáty. Univerzitní administrativa byla chycena ve své vlastní pasti, a jelikož nemohla otevřeně přiznat, že za vylepení Faireyho plakátů zaplatila spoustu peněz, tak se alespoň snažila napadnout skandální obsahy plakátů mých studentů. Jeden, kritizující expanzivní politiku Izraele v oblasti West Bank a nazvaný *David is Goliath*, byl označen za antisemitický. Nařčení bylo však okamžitě zpochybněno, neb autor plakátku byl žid.

Další plakát, na kterém byl zobrazen ztopořený pyj s nápisem „Cock rings not wedding rings“, byl považován za útok proti právě schválenému manželství gayů. Ten dokonce způsobil okamžité svolání schůze studentské organizace bojující proti homofobii a můj student tam byl předvolán.

Zmíněné odezvy jsme samozřejmě vítali, neb se efekt naší akce zintenzivňoval a konformní a předpokládané reakce okolní společnosti se samy odkrývaly a samy sebe zesměšňovaly. Můj student byl totiž gay a hrdě tam na jejich schůzi prohlásil, že je proti tomu, aby se gayové zbavovali své svobody tím, že přijmou instituci manželství, která, jak se po věky ukázalo, není vůbec funkční ani v heterosexuálním vztahu.



Obr. 2 – *Shepard Fairey Performance*, 2009, Boston

Shepard Fairey reagoval na „zničení“ svých plakátů na kampusu univerzity velmi podrážděně a věnoval se okamžitě „ilegálnímu“ vylepení nových plakátů.

Další performance, kterou jsem s americkými studenty vytvořil, a kterou bych, mezi řadami dalších, rád zmínil, byla jakousi předzvěstí rebelského hnutí „Occupy Wall Street“. Pracovali jsme na ní v době, kdy vrcholila hypoteční finanční krize způsobená neuvěřitelnou chamtivostí amerického finančního průmyslu, ovládaného v té době již jen zcela úzkou vrstvou společnosti. I zde jsem pracoval s konceptem vytváření performance, která je vášnivě spojena v kontextu s politicko-ekonomickou situací ve společnosti v přesně aktuální chvíli. Snažili jsme se studenty nasměrovat na tvorbu souznějící s filozofií spojení umění, života a politiky v přítomném čase. Tudíž bylo naším záměrem umění, které je živé, a svojí zdánlivou pomíjivostí tím silnější a tím stálejší a smysluplnější. Umění, které se otiskuje do přítomné společenské zkušenosti a nic dál nekomodifikuje a nevytváří žádné produkty vhodné pro kšeftáře s uměním. Produkty, které pak skončí v mrtvém skladišti uměleckých výrobků, jako jsou v nejlepším případě galerie či muzea a v nejhorším případě (při němž se zvedá žaludek) trezory bank, které přemění umělecké výtvořiny v neinflační podložení peněz. Jako příklad lze uvést řadu van Goghových obrazů uložených v trezorech bank, které by bylo lepší spálit, než z nich udělat děvky kapitalismu.

Studenti byli osobně zasaženi hypoteční krizí, protože profesorství „vědečtí experti“ vyučující ekonomiku na TUFTS University,²⁰ následující zaslepenou teorií nekonečného bohatnutí na akcích burzy, poradili vedení školy investovat část jejich finančních zásob do nákupu hypotečních akcií, a to přesně těsně před tím, než došlo k obrovskému krachu, a tím škola přišla o miliony dolarů. Zároveň se poměry na kampusu stávaly stále více kontrolované jen finančním zájmem školy a řada nových omezení chtěla přetvářet studenty jen v zákazníky přinášející škole zisk, zákazníky, kteří nebudou dělat žádné problémy a nebudou rozrušovat onen „úspěšný“ kapitalismus. Celý semestr jsme doladřovali téma performance na řadě průběžných testovacích úkolů, při kterých studenti pomocí svých těl a různých materiálů experimentovali se svými názory, emocemi, city, aby co nejlépe uchopili danou zahrnující situaci ve společnosti. Jednou z přípravných performancí bylo společné strávení dvou dní v jedné místnosti, při kterém došlo ke značnému „odatimizování“ kolektivu třídy. Pro závěrečný kolektivní performanční projekt jsme se rozhodli vytvořit dru-

hokulturní univerzitu, inspirovanou československou „druhou kulturou“, která fungovala paralelně s TUFTS University – stejně jako se filozofie



Obr. 3 – *Building a Second Culture on Campus*, 2010, Boston

československé druhé kultury rozprostírala paralelně jako vrstva v celé společnosti a snažila se oddělit od kultury první. Zde opět připomínám, že v takzvaných západních demokraticko-kapitalistických společnostech je jakýkoliv projev vzdoru jen další trochu „zvláštní“ součástí jen jediné a té samé kultury. Kultury, která všechny vzdory vždy úspěšně komodifikovala. A tak jsme jednoho dne začali stavět na kampusu novou, od té stávající oddělenou, univerzitu, abychom oddělili vzdělávací proces od kontroly první a v Americe jediné kultury. Studenti přinášeli materiál na stavbu učeben a jejich vybavení, založili si svoji komunitní zahradu, vytvořili zastřešené konstrukce, ve kterých začali spát, vytvořili si svoji knihovnu, kuchyni atd. (viz obr. 3). Zároveň začali zvat své učitele z jiných předmětů, aby jim do jejich univerzity druhé kultury přišli přednášet. Rodící se stavba samozřejmě způsobila poprask v administrativě univerzity a samotný rektor brzy osobně přispěchal, aby učinil přítrž nekontrolované činnosti studentů na kampusu. Vysvětlil jsem mu, že se jedná o studentský experiment o oddělení se od narůstajících totalitních snah na univerzitním kampusu. Zmateně odběhl a kupodivu na nás neposlal univerzitní policii. Zřejmě mu došlo, že by se chytil do vlastní pasti. Celá druhokulturní

univerzita přežila až do konce semestru a části letních prázdnin. Jedna ze studentek této třídy, Gaia,²¹ byla později mezi prvními asi osmdesáti lidmi, kteří se usídlili před Wall Street v New Yorku a začali velmi inspirativní „druhokulturní“ rebelantské protikapitalistické hnutí Occupy Wall Street,²² které se pak rozšířilo až do osmi set amerických měst a řady měst celého světa (sám jsem inicioval hnutí Occupy Olomouc).²³ Hnutí Occupy mělo až překvapivě shodnou filozofii s hnutím druhé kultury. Ve zkratce: „*Nechceme už dál participovat na vaší loutkové demokracii, a jelikož se od vás chceme oddělit, tak na vás nevznášíme žádné požadavky.*“

Na závěr ještě zmíním zkušenost z nedávné rezidence na Akademii výtvarných umění ve Vratislavi (Akademia Sztuk Pięknych we Wrocławiu), kde jsem studenty učil performanci. Opět jsem si ověřil, že taktika zbavení se atomizovaného ducha kolektivu třídy a atomizovaného přístupu k úkolům zadaným učitelem je nesmírně produktivní. Dnešní trh a kapitalismem diktovaná společnost se nám snaží vnutit představu, že nás víc věcí rozděluje (možnost iluzorního osobního výběru zboží – široká nabídka apod.) než spojuje. Je to pouhý účelový demagogický nesmysl, vzhledem k milionům let našeho předchozího vývoje. Stačí se jen trochu začít zajímat o původní a instinktivní formu soužití v kmenových společnostech. K tomuto tématu doporučuji knihy Colina Turnbulla.²⁴

Ve vratislavské rezidenční třídě jsem měl jen samé ženy; když se nám podařilo lépe definovat ovládnutí dnešních žen tržní manipulací, při které se jako reklamního objektu zejména používá právě ženského těla, vzplanul mezi mými žáky oheň hněvu, a na konci rezidence jsme udělali protestní performanci v největším tržním svatostánku ve Vratislavi. V obchodním centru v oddělení pro „ženskou krásu“ moje studentky ze svých těl vytvořily hvězdičku a jedna z nich začala splétat vlasy všech ležících v jeden ztopořený pyj, který byl zpevňován pomádou na vlasy a symbolizoval prodej zboží pomocí sexuálních podtextů (cynická taktika běžně používaná kapitalistickým reklamním průmyslem) (viz obr. 4). Naprosto zmatený majitel obchodu pobíhal kolem, vykřikoval cosi o soukromém majetku a samozřejmě přivolal mužskou ochranku nákupního centra, která rozpletla „vlasy jednoty“ mých studentek a jednu za druhou povyhazovala na ulici.

Shrnutím výše uvedeného je poznání, že učení performance je performance. A když se nechá taková performance rotovat v jednotě života, umění a politiky, tak žije věčným životem v přítomném okamžiku. A takový přístup je asi naší jedinou nadějí, jak chápat umění jako nejučinnější zbraň, kterou máme, a jak čelit jinak nevyhnutelné civilizační katastrofě.



Obr. 4 – *Vlasový pyj*, 2014, Wrocław

- ¹ Viz JIROUS, Ivan Martin. *Zpráva o třetím českém hudebním obrození*. Samizdat, 1977.
- ² KOHOUT, Milan. *Proved' vola světem, volem zůstane*. Praha: Petr Štengl, 2010.
- ³ Viz PETROVÁ, Jana. *Zapomenutá generace 80. let 20. století (nezávislé aktivity a samizdat na Plzeňsku)*. Plzeň: Jana Petrová, 2009. Nebo viz KOHOUT, Milan. *Dvojice DAMIL se už potká jinde* [online]. 7. 9. 2007 [cit. 21. 10. 2013]. Dostupné z: <<http://blisty.cz/art/36172.html>>.
- ⁴ Oficiální webové stránky skupiny Mobius dostupné z: <<http://www.mobius.org/>> [cit. 21. 10. 2013].
- ⁵ Viz např. <http://en.wikipedia.org/wiki/Cave_of_Altamira> [cit. 21. 10. 2013].
- ⁶ Viz např. <http://en.wikipedia.org/wiki/Diogenes_of_Sinope> [cit. 21. 10. 2013].
- ⁷ Viz DOBROVSKÝ, Josef. *Dějiny českých pikartů a adamtů*. Praha: Odeon, 1978.
- ⁸ Viz např. <<http://en.wikipedia.org/wiki/Dada>> [cit. 21. 10. 2013].
- ⁹ <<http://www.chrismarker.org/the-last-bolshevik-by-chris-marker/>> [cit. 21. 10. 2013].
- ¹⁰ <<http://www.theartstory.org/artist-beuys-joseph.htm>> [cit. 21. 10. 2013].
- ¹¹ Viz JIROUS, Ivan Martin. *Zpráva o třetím českém hudebním obrození*. Samizdat, 1977. ALAN, Josef. *Alternativní kultura: Příběh české společnosti 1945–1989*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2001. MACHOVEC, Martin (ed.). *Pohledy zevnitř: Česká undergroundová kultura ve svědectvích, dokumentech a interpretacích*. Praha: Pistorius & Olšanská, 2008.
- ¹² Český underground se učí v USA! In: *Tip týden: Servisní a inzertní noviny na celý týden*. 25. 7. 2007, roč. 8, č. 29, s. 4.
- ¹³ Oficiální webové stránky: <<http://www.thefreedomtrail.org/>> [cit. 21. 10. 2013].
- ¹⁴ Subverzivní umění je v současné kapitalistické společnosti jen součástí jedné a té samé kultury.
- ¹⁵ POP, Iggy. Shepard Fairey. In: *Interview magazine*. Dostupné online z: <<http://www.interviewmagazine.com/art/shepard-fairey/>> [cit. 21. 10. 2013].
- ¹⁶ Viz např. webové stránky: <<http://www.marxists.org/reference/archive/debord/>> [cit. 21. 10. 2013].
- ¹⁷ Viz např. <http://en.wikipedia.org/wiki/Situationist_International> [cit. 21. 10. 2013].
- ¹⁸ Viz např. <<http://www.cddc.vt.edu/sionline/presitu/usersguide.html>> [cit. 21. 10. 2013].
- ¹⁹ Viz článek: <<http://www.tuftsdaily.com/shocking-offensive-posters-spark-an-administrative-investigation-1.1574906>> [cit. 21. 10. 2013].
- ²⁰ Na tomto příkladu je možné si ověřit, že ekonomika není ve skutečnosti žádná věda.
- ²¹ Viz video na webových stránkách: <<http://abclocal.go.com/wabc/video?id=8358415>> [cit. 21. 10. 2013].
- ²² Viz např. webové stránky: <<http://occupywallst.org/>>, <http://en.wikipedia.org/wiki/Occupy_Wall_Street> [cit. 21. 10. 2013].
- ²³ Viz článek: <<http://www.csa.cz/index.php?clanok=1211>> [cit. 21. 10. 2013].
- ²⁴ Viz např. webové stránky: <http://en.wikipedia.org/wiki/Colin_Turnbull> [cit. 21. 10. 2013].

LENKA KLODOVÁ SVÁDĚNÍ K UMĚNÍ

Teoretizující umělec by měl při svém psaní vycházet především ze své umělecké praxe. Mě k následující úvaze motivovala myšlenka, která mi bleskla hlavou při pohledu na diváky před jednou mou akcí: „Nechtěli by raději vidět skutečný striptýz?“

V umělecké teorii i praxi existují poměrně jasně vyznačené mezníky, mezi které lze otázku vztahu striptýzu a performance pracující s odhalováním těla¹ vypnout jako právě svlečené prádlo. Jednu dvojici hraničních kůlů vytyčuje Roland Barthes ve své sbírce esejů z aplikované semiologie *Mytologie*. Odhaluje striptýz jako novodobý mýtus, který v rozporu s předpokládaným efektem erotického zážitku ve skutečnosti podle autora „desexualizuje ženu právě v tom okamžiku, kdy se obnažuje“.² Za pomoci rafinovaných pomůcek, jako jsou specifické dodatečné kusy oblečení – vějíře, podvazky, rukavičky..., a typického uniformního tance je podle Barthesse „obnažování vykázáno do oblasti parazitických úkonů, uskutečňovaných v jakési nepravděpodobně dále. A tak vidíme, jak se profesionální striptérky halí do zázračné nenucenosti, jež je neustále odívá, oddaluje a dodává jim ledovou lhotejnost obratných rutinérek“.³ Oproti tomu záblesky křehké autentičnosti vidí u ještě nehotových strip-umělkyní, které v konkurzech na striptérky dožívají různými technickými nedokonalostmi svého svlékání. Mytologičnost striptýzu tedy podle Barthesse spočívá v nesouladu mezi deklarovaným účinkem, který vyvolá v divácích náležitě očekávání, a prezentovaným kulturním útvarem, který žádaný efekt vyvolá tak maximálně za velké podpory ze strany divákovy fantazie.

Oproti tomu diváci, kteří přišli na uměleckou akci, jsou na začátku naladění na intelektuální umělecký zážitek, naladění zvědavě, někdy i kriticky, rozhodně spíše v roli chladně myslícího příjemce než něko-ho, kdo by si chtěl užít své emoce. Pak, zatímco u striptýzu je nahota očekávána s téměř sportovním nadšením, obecnost vítá sundání každé části oblečení, u performance se nahoty obáváme. S každým dalším sun-

daným kouskem roste v divácích pocit mrazivé jistoty, že skutečně nastane „ta trapná situace“.⁴ Trapnost, vyvolání pocitu nepatřičnosti, studu v divákovi jsou podstatné, a nutno podotknout i žádané, efekty svlékací performance. Souhlasíme s Barthesem, že právě nedokonalé neprofesionální svlékání dokáže tyto pocity trapnosti a stydění se diváků za aktéra vyvolat, u profesionálního striptýzu toto nevzniká. Jednota autora a aktéra, zapojení celé osoby umělce, včetně nedokonalostí jeho těla i celé jeho osobní historie, aktuální „tady a teď“, tvoření a dotváření díla přímo před našimi očima v reálném čase, práce s chybou jsou základní charakteristiky působivosti performativního umění, které zvláště ve spojení s autorovou nahotou dokáží vyvolat velmi silný pocit ztotožnění diváka s aktérem.

Mohlo by se tedy zdát, že nahá performance zpětně rehabilituje ustrnulou, vyumělkovanou formu striptýzu do původní lidské osobní podoby. Velmi často také diváci a kritici na nahou performanci osobní měřítko používají. Někdy mezi nimi vzniká dokonce podezření, že daná umělkyně podvádí, nehraje férově, vytahuje „ženské zbraně“.⁵ Jejich myšlenkové pochody mohou vypadat například takto: Dělá někdy striptýz sama žena proto, že to sama chce? Přirozená odpověď může znít: Ano, třeba pro svého partnera, kterého chce svést. Dělá někdy striptýz sama žena, když to sama chce, pro jinou ženu, se kterou nemá lesbický vztah? Hm, třeba když jí chce naznačit nějaké sdělení v tělovém kódu nebo když se chtějí obě zasmát určitým stereotypům. Dělá striptýz někdy sama žena proto, že to sama chce, na veřejnosti? Tak to je jasné, je to exhibicionistka.

Nařknutí z exhibicionismu jistě žádného performerera neurazí, patří to ke standardní „profesní“ výbavě. Parodie zavedených vzorců je rovněž jednou ze standardních uměleckých strategií. Podstatná je pro nás nyní otázka možného svádění. Nefér umělecká hra nahé umělkyně by mohla spočívat v tom, že si chce naklonit diváky vzbuzením jejich erotické reakce. To je sice právě to žádané zboží, které si v případě striptýzu kupujeme, ale patří erotická reakce do správného způsobu „konzumace“ umění?

V 50. letech tuto otázku intenzivně řešil Kenneth Clark ve své knize *The Nude – Study of Ideal Form*.⁶ Připouští, že erotické instinkty jsou velkou komplikací při konzumaci umění. Přítomnost erotických obsahů v případě užití nahého těla jako předmětu umění se podle něj nedaří skrýt a zcela podřídit sublimaci, nýbrž „*vyvstávají do popředí, kde hrozí, že naruší jednotu porozumění, od kterého si umělecké dílo odvozuje svou nezávislou existenci*“.⁷ Míra, do jaké si umělecké dílo dokáže s erotickým

potenciálem svého předmětu poradit a přetavit ho sublimací do potenciálu uměleckého, by se dala považovat za Clarkovu stupnici uměleckosti díla. Z knihy *The Nude* pochází také notoricky známé Clarkovo dělení obrazů nahého těla na „naked“ a „nude“, kde „naked“ značí prosté, šatů zbavené konkrétní tělo, kdežto „nude“ již tělo zpracované uměním, oděné do umění.

Aplikací na náš předmět zájmu trofej uměleckosti zdánlivě vyhrává profesionální striptýz svým dokonalým zahalováním těla a jeho nahoty do formy. Otázkou ale je, nakolik je striptýz úspěšný v procesu sublimace erotické energie na energii uměleckou, případně jakoukoliv jinou.

Inspirací pro zavedení mechanismu sublimace byly pro Kennetha Clarka myšlenky Sigmunda Freuda. Freud popsal určité lidské nesexuální aktivity a projevy jako původně sexuálně motivované a sublimaci jako proces, kterým k tomuto přesunu došlo. Clark po umění chce, aby v opačném sledu část erotické energie dokázala přeměnit v nesexuální uměleckou kreativitu a umělecký zážitek.

Právě práce s posuny energií je pro nahou performanci zásadní. Standardní strategie práce s ženskou nahotou tak, jak se traduje již od dřevních počátků aktivistického umění, je založena na použití dvou protikladných prvků, mezi kterými vznikne napětí.⁸ Použijeme ženskou nahotu, ale v kombinaci se špínou, s moudrostí, s myšmi... Pracujeme s vzbuzením erotické energie, ano a vědomě, ale nenecháme ji dojít k vrcholu. Vlastně stejně jako striptýz, a možná milosrdněji než striptýz. U striptýzu herečka uteče s posledním kouskem prádla nebo v případě historizující verze zůstaneme koukat na plechový trojúhelník v klíně. Nahromaděná energie buď obarví pokračující večírek, nebo přijde vniveč.⁹ U nahé performance však druhá složka její stavby, můžeme ji nazvat obsahem performance, dokáže vzniklou energii svést jinak. Vede ji, „sublimuje“, zpět do racia a ideálně takovou formou, která do svého obsahu zahrne i zpětné zrcadlení našeho pošetilého vzrušení. Intelektuálně naladěni diváci prožijí sice svou úzkou chvíli konfrontace svého těla s nahým tělem performerky, ale v závěru si uleví zjevenou pointou. Výsledkem by pak mohla být katarze smíchem poznání.¹⁰

Vrátíme-li se zpět k Barthesovi, vidíme před očima, jak se nahá performance elegantně vyhýbá kategorii novodobého mýtu. Zůstává tím, čím je, uměleckým dílem, a mýtotvorná stereotypní očekávání diváků používá jako součást svého sdělení.

Mohlo by se zdát, že u nahé performance jsou sami diváci objektem

pozorování a parodie. Nahá performance je skutečně poměrně náročná na správnou percepci, zvláště jedná-li se o nahou performanci ženské umělkyně. Specifické obtíže s rozklíčováním ženské nahé performance jsou zakořeněny částečně v divácích a částečně v autorce samotné. Z hlediska diváků je stále velmi těžké odlišit autorčinu práci se stereotypními vzorci od stereotypních vzorců samotných.¹¹ Podobný proces neustálé revize probíhá i uvnitř hlavy umělkyně. Sama jako subjekt je silně ovlivněna procesem zvnitřnění stereotypů, u kterých je velmi těžké odlišit hranici mezi tím, co opravdu prožíváme, a co naopak pouze přejímáme pod tlakem okolí. Velkým kamenem úrazu bývá například potřeba „být krásná“.¹² Součástí umělecké práce nahého performerera je specifická práce s vlastním tělem, specifický způsob sebepoznání, který by měl vyústit v novou, „uměleckou“, spokojenost s vlastním tělem z hlediska jeho umělecké použitelnosti. Součástí této nové spokojenosti je i uvědomění si postavení svého obrazu a svých tělesných charakteristik vzhledem k masmediálním obrazům, uvědomění si procesu subjektivace. Nikoliv nutná rezistence nebo odpor vůči vlivům masmediálních a kulturních stereotypů, ale reflexe těchto vlivů a svobodná schopnost si s nimi pohrávat pak umožní nastavovat divákům zrcadlo a vytáčet vtipné piruety na tenkém ledě nahé performance.

Závěr: Asi by chtěli vidět skutečný striptýz, ale pak by je to mrzelo.

¹ V tomto textu se zabýváme pouze performancemi, které pracují s nahotou a odhalováním s erotickým kontextem, ať již přímo nebo parodicky. Budu je nazývat „nahými performancemi“. Opomíjíme velkou kategorií děl, kdy nahota odkazuje spíše k existenciálním významům čistoty, nevinnosti, prvotního stavu existence a podobně.

² BARTHES, Roland. *Mytologie*. Praha: Dokořán, 2004, str. 83.

³ *Ibid.*, str. 85.

⁴ Jak mi před mou akcí na festivalu performance Malamut 2013 v Ostravě řekla malířka Hana Puchová: „Já se vždycky o tebe tak bojím.“

⁵ Opět poznámka z festivalu Malamut 2013. Reakce umělce Jiřího Černického na mou performanci v tom smyslu, že nedokáže kusy, ve kterých vystupuje nahá autorka, vnímat jako umění. Už to prý říkal i Veronice Bromové.

⁶ Oba mnou citovaní autoři napsali uváděné knihy v 50. letech. Mimo to, že jsou mi myšlenky R. Barthesa blízké, mohu tuto anachroničnost zdůvodnit i jistou zastydlostí žánru striptýzu v čase. Ve své burleskní podobě do současnosti opakuje v kostýmech, líčení, typech žen klíše z období 20.–50. let. Viz např. představení Dity von Teese.

⁷ NEAD, Lynda. *The female nude: art, obscenity, and sexuality*. New York: Routledge, 1992, str. 12.

⁸ Za příklad mohou posloužit výrazné transgenderově motivované akce Bridge Markland, která formu striptýzu cituje včetně hudby a pohybů téměř doslovně, nebo snad i mé akce (např. *Tříděný odpad*, *Ošetřovatelka*, *Skrytá krása*).

⁹ Pokusná situace proběhla v mé akci *Bachtease* v Lipsku (2013), kterou prováděla profesionální striptérka. Dominující pocit v divácích na závěr akce byla nejistota, jestli to opravdu bylo všechno. Přítom těšení bylo veliké.



¹⁰ Další typ práce s ženskou – mnohem častěji než u prvního typu vlastní – nahotou, není tak snadno čitelný, je komplexnější a osobnější. Akce se zde neopírá o racionální konstrukci, ale více o smyslový zážitek a výsledkem může být efekt umělecké sublimace za přiznaného použití erotického vzrušení. Jako příklad mohou sloužit některé akce Kateřiny Olivové a Dariny Alster.

¹¹ Traduje se událost z roku 1977, kdy slavná akce Carolee Schneemann *Interior Scroll* byla na filmovém festivalu v Coloradu uváděna v sekci „The Erotic Woman“ a tím částečně desinterpretovaná. In: NEAD, Lynda. *The female nude: art, obscenity, and sexuality*. New York: Routledge, 1992, str. 67–68.

¹² „Já za to nemůžu, že jsem krásná“ je občasný povzdech adeptek performance, který může svědčit o tom, že ještě svou krásu nemají pevně v rukou.

TOMÁŠ RULLER „UMĚNÍ BÝT V OBRAZE“

Umění pedagogiky v čase, kdy se dokumentace umění transformovala na „umění dokumentace“ a z umění dokumentace se stává „umění per-formativní re-prezentace“

Existence Ateliéru performance v rámci oborové katedry video-multimedia-performance FaVU má svou logiku. Mohl přitom mít své místo také v oboru konceptuální tendence nebo v jiné struktuře, i pod jiným názvem (např. Akce, Inter-akce, Prezentace, atp.).

Má pedagogická anotace se odvolává k Rudolfovi Steinerovi.¹ Věřím, že tato evropská tradice dává smysl, uvědomíme-li si jeho vliv na Beuyse, viditelný nejen na jeho černých tabulích, ale také v jeho utopických euroasijských ekonomických modelech, zeleném aktivismu, koncepci FIU,² Vzdělávací straně, sociální plastice atd. Uplatnění teze, že „každý člověk je umělec“, jej přitom v radikálním provedení (když nabral všechny, kdo se k němu přihlásili) na düseldorfské akademii stálo místo.

Druhá (americká) linie pak vede od Duchampa přes Cage ke zkušenosti Fluxu³ a „Flux“ pedagogice. První fáze Cageova působení se odehrála na Black Mountain College (spolu s Rauschenbergem a dalšími) a poté na New School v N. Y., kde mezi jeho žáky patřila celá plejáda umělců Fluxu a Happeningu, včetně Kaprowa. Allan Kaprow v té době (už koncem 50. let), tedy ještě než rozvinul koncepci happeningů, byl již profesorem umění, a pedagogicky působil až do odchodu do penze v 90. letech. V jeho *Blurring of Art and Life*⁴ objevíme zásadní úvahy o obratu k obyčejnosti a odklonu od mediace k bezprostřednosti.

Klíčový vliv v této linii měl mimo mistra zenu Daisetz T. Suzukiho text *Art as Experience* Johna Deweyho,⁵ *Fenomenologie vnímání* Merleau-Pontyho⁶ (Merleau-Ponty, 2013) a Heideggerovo *Bytí a čas*.⁷

Za povšimnutí stojí, že z této líhne vzešel (od Henryho Flynta v roce 1961) pojem Concept Art,⁸ ze kterého později Joseph Kosuth derivoval Conceptual Art,⁹ a také Higginsův termín „intermedia“¹⁰ (1966). Ro-

bert Filliou v *Teaching and Learning as Performing Arts*¹¹ navrhl „Poïpoïdrome“ jako Institute for Permanent Creation založený na principu „poiesis“, tedy obecné kreativity. *Black Market*¹² a *Open Situation* (od 1985) i *Otevřený dialog* (od 1988) následují jako sociální model způsobu setkávání, kde se všechny záležitosti řeší v rámci „přímé akce“. Jakési „reverse ready-made“ bylo provedeno přímou sociální intervencí nebo konkrétním praktickým výstupem (např. ve výstavním odpoledni *Mezi vrstvami* v Černé roklí, nebo v Synagoze na Palmovce, kde jsme za sobotního rozbřesku v rámci festivalu uklidili okolní park, ale i ve španělském Belalcazaru, kde jsem v rámci performance vyčistil zaneřádanou studnu). Pro dosahování jiného vědomí jsou důležité zkušenosti s dlouhým časem: performance probíhající 6 – 12 – 72 hodin nebo 5 dní... (Tehching Hsieh po ročních performancích přešel až k desetileté).¹³

Několikadenní workshop je nesrovnatelný formát vůči čtyřletému, šestiletému, nebo dokonce devítiletému studiu. K pocitu absolventů, kteří se někdy cítí jako blázni, lze poznamenat, že B.M.I. je na internetu vtípně parodovaný jako blázinec.¹⁴ A že jsme často považováni za blázny, považuji za poctu. Erasmus Rotterdamský (po němž je pojmenován nám dobře známý evropský výměnný program) napsal důležitý traktát „Chvála bláznivosti“.¹⁵ Role „blázna“ v Tarotu a šamanských rituálech není náhodná. A léčebná funkce umění s potenciálem katarze je taky důležitá. Pro leckoho je studium, někdy i výuka, arteterapie. Emancipace absolventů probíhá někdy i dramaticky, jako dospívání dětí v pubertě. To prostě patří k životu.

ZÁPADO-VÝCHODNÍ PROJEKT definuje UMĚNÍ = ART – pomocí starobylé časovací formy slovesa BÝT (to BE): v angličtině ARE (JSI) pochází ze staroanglického ART / ART THOU = TY JSI (odvozeného z germánského základu AR-, dříve OR- původu keltského). Proto projekt SCHOOL OF ATTENTION „Škola pozornosti“ a GROUNDWORK „Základní práce / Práce u zdrojů“ staví na strategii: „Learning by doing = Učení děláním“.

Jak se u živých akcí běžně stává, osudové souhry šťastných i nešťastných náhod běžně řídí dění nečekaným směrem. Zkušenost performerů vede k odevzdávání se vývoji událostí. Když vše jde, jak má, s plným vědomím a pozorností se performer stává prostředníkem (médiem) spoluutváření skutečnosti, vzdává se tradičního autorství a účastní se inter-akce v přítomném okamžiku. Napětí neočekávatelnosti toho, co přijde jako potenciál živé akce, podobně jako energie, kterou se proces reali-

zuje, mohou být sdílené jen jako zážitek, pokud jsou účastníci vnímaví a pozorní. Totéž platí pro pedagoga a studenty, pro pedagogický proces.

Jeden z paradoxů současné výuky v oblasti umění akce je závislost na dokumentacích. Přitom dokumentování může průběh akcí i výuky velmi narušovat. Jsou akce, které není žádoucí, nebo i možné, dokumentovat. Často totiž platí,¹⁶ že to podstatné zachyceno není.

Každé záznamové médium přitom zprostředkovává jinou informační vrstvu, která je vůči celistvosti původní akce zákonitě dílčí. Každé médium má svou pravdivost a výpovědní hodnotu, ale současně nemá schopnost pojmout skutečnost živé události docela. A v každém médiu, je-li v tvůrčích rukou, se lze posunout od dokumentu k autorské výpovědi, až samostatnému novému artefaktu. Tak se akční dílo může dále vrstvit. A to, zda média účinek akce zesilují, nebo degradují, to je otázka kvalitativní. Někdy je lepší neukazovat nic (ať už proto, že za nic nestojí záznam, nebo protože se nepovedla akce).

Dokumentace se liší podle zaměření. Jinou dokumentaci poskytujeme pro nadřízené orgány, jinou studentům, jinou pro praktickou výuku, pro teoretická studia nebo k popularizaci, jinou pro studijní umělecký či vědecký archiv, a s jinou pracujeme v další umělecké tvorbě. Na první pohled je tedy snaha uchovávat všechny typy dokumentů, které jsou dostupné, a které se uchovat daří v celé škále forem, logická. Ovšem tak, aby nás dokumenty nezavalily, aby nám zůstala volná kapacita pro výuku i novou tvorbu. Archiv se stává integrální součástí tvůrčí i pedagogické práce. Roste a odumírá přitom organicky, chová se jako živý organizmus.

Každá re-reprezentativní dokumentace vzniká selekcí – výběrem toho nejlepšího snímku, promazáním špatných záběrů a střihem videa, výběrem vhodných údajů pro slovní popis. Každý výřez, barevná úprava, retuš, zásah do chronologie – veškerá postprodukce¹⁷ se může k obrazu původní skutečnosti buď přibližovat (precizovat zobrazení), nebo také vzdalovat (vytvářet zdání a klam). Výběr fotografie může vést k nalezení a vycizelování ikonického snímku, který reprezentuje „ducha“ akce, nebo se také může stát falešným „idolem“. Performerova autorská nebo jím autorizovaná dokumentace z uskutečněné akce směřuje zpravidla k sebeinterpretaci. A akce neuskutečněné, neuskutečnitelné nebo imaginární – konceptuální – pak přirozeně tvoří východisko „umění dokumentace“ v Groysově pojetí.¹⁸ (Groys, 2008) Ať tak či onak, paměti účastníků i všemi formami dokumentací prostupuje mýtotvorba.



Tomáš Ruller s Ateliérem performance FaVU na festivalu Hala, Trenčín, 2014



Workshop Tomáše Rullera, Dundee, Skotsko, 2014



Tomáš Ruller (s Atelierem performance FaVU) na festivalu *Akt 4*, Dům umění, Brno, 2009



Dílno Tomáše Rullera, IDU Nekázanka, Praha, 2013

Klasický happening, kde běžnou součástí byly scénáře a různé propozice, body art, nejčastěji zachycovaný ve fotografiích s popisem, nebo performance art integrovaný multimediálně vyžadují také různé způsoby uchovávání a re-prezentace. Jiné, než procesuální nebo konceptuální díla výtvarná, hudební, literární. A jiné, než politické intervence, hacking, sociální aktivismus a umění spolupráce – vyžadují také jiné strategie a metody pedagogické práce. Důraz na živé uskutečňování, na prožívanou skutečnost, příklon k žitému před umělým (artificiálním), tedy k životu jako zdroji a smyslu umění, přinesl pojem Live Art = Živé umění¹⁹ manifestující odklon od materiálního a předmětného chápání uměleckého díla, ve prospěch performativní podstaty umění – obecně.²⁰ Pro pedagogiku, její strategie a metody, mají tyto proměny zásadní význam.

Z převládajícího fetišizmu a výkaznictví se zřejmě jen tak nevymaníme. Jakoby zážitky a vzpomínky uchovávané jen v osobní paměti účastníků, jak o nich píše Kaprow v Prolínání umění a života,²¹ nebyly dostatečným výsledkem. Přitom lidská paměť je nejpřirozenější záznamové médium a osobní iniciace nejstarší tradicí. Jaké šance má vzdor vůči trendu nadřazení produktu nad tvůrčí proces, zůstává otevřenou otázkou. Při vědomí esenciálnosti tvůrčího činu ponechávám ve své koncepci jeho zachycení, materializace, relikty, dokumenty i záznamy přes různé paměti a úložiště plynout volně k dalšímu životu. Ať už re-cyklujeme sami, nebo to necháváme světu umění i uměleckému trhu.

Jestliže období osmdesátých let bylo dobou „multimediální performance“, je příznačné, že současně s tím, na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let, u nás došlo k přechodu z modernistických pozic na principy postmoderní performance.²² Je s podivem, že tato kapitola je českou teorií a kritikou přehlížena, a proto se tomuto vývoji budu ještě dále věnovat podrobněji.

Další dilemata a paradoxy přinesl nástup digitalizace v devadesátých letech. Nová média usnadnila nejen postprodukcí a remediaci,²³ ale také prezentace v multimediálních a interaktivních instalacích. Nové technologie rovněž umožnily vstup do virtuální reality. Hypertext a síťová struktura internetu otevřely další dimenze komunikačního prostoru. Mediace na www²⁴ s možnostmi streamingu záznamů i živých přenosů v reálném čase následně rozpoutaly interakce na sociálních sítích.²⁵

To vše nás posunuje od problematiky vykazování činnosti a forem její dokumentace, přes uvědomění si motivace, smyslu a cíle dokumentování, kterým je opětovná prezentace, ke způsobům uchovávání, tedy

nejen k archivaci, ale především její dostupnosti – k per-formování / in-formování / trans-formování, k možnostem re-prezentace, tedy i legitimacy re-performování.

Co to znamená z hlediska filozofie výuky?

Chceme-li „být v obraze“, filozoficky to znamená „představovat si před sebe jsoucno samo tak, jak se to s ním má“ a vědět si s tím také rady, tedy být na to vybaveni a připraveni – to je jasný pedagogický cíl. Nejde přitom o nějaké zobrazování světa, ale chápání světa jako obrazu. Už Parmenidés²⁶ říká, nejen že „to, co vzhází, se otvírá přítomnému člověku“, ale „on sám se musí otevřít přítomnosti a vzít ji na vědomí“. A Merleau-Ponty:²⁷ „Umění nás naléhavě staví tváří v tvář žitému světu.“

REPRESENTATIO – PŘEDSTAVOVÁNÍ znamená přivádět před sebe vyskytující se jsoucno tak, aby stálo před námi a přitom je vztáhnout k sobě jako představujícímu – tak se člověk dostává do obrazu, staví sám sebe na scénu a zároveň se sám činí scénou, na níž se jsoucno představuje/prezentuje. Tak se performer stává reprezentantem jsoucna.

Představování – stavění si před sebe, jako by zastavuje vyvstávání v okamžiku přítomnosti, a tím zpečetuje bytí. Jsoucno musí být pro-žito. Takový obraz je výtvořem představujícího zjednávaní, v němž je člověk subjektem všeho jsoucího, přičemž má možnost volby, zda jím chce být jako individuální JÁ, nebo komunitní MY.

Viz Martin HEIDEGGER ve *Věku obrazu světa*:²⁸

„CON-SCIENCIA / CONSCIENCE (VĚDOMÍ) je představující propojení všeho představovaného s představujícím si člověkem v okruhu jím uchovávané představivosti. Všechno přítomné získává z této představitelnosti smysl a způsob svého bytí v přítomnosti. Smysl prezence v re-prezentatio určuje bytí jsoucího.“²⁹

„Chápána metafyzicky, odkrývá se skrytá bytnost bytí zprvu jako na prosté ne-jsoucno, jakožto NIC. Ale toto NIC, jako to co není jsoucnem, je nejostřejším opakem pouhé nicotnosti – toto NIC není nějaké něco ve smyslu předmětu, nýbrž je to bytí samo.“³⁰

„Nachází člověka v onom MEZI, v němž člověk přináleží bytí.“³¹

„Toto otevření MEZI je bytí tu – ve smyslu exstatické oblasti v níž se odkrývá a skrývá bytí.“³²

„Bytostné určení každé základní metafyzické pozice musí zahrnovat způsob, jakým je člověk člověkem, to znamená sám sebou; bytostný způsob bytí sebou, který není nijak totožný s jástvím, nýbrž je určen ze vztahu k bytí jako takovému.“³³

Soustředíme-li se na přirozenou zkušenost, je třeba odložit interpretace a začít u kořenů, jít k jádru věci – k setkávání v bezprostřednosti – a to se týká vsutku našeho života. Záleží přitom na způsobu, jímž k věcem přistupujeme, jímž vstupujeme do skutečnosti světa. Přirozený postoj pak znamená přijímat žití ve skutečnosti tak, jak se nám dává. Nejenže prožitky prožíváme, ale také je reflektujeme, každý prožitek je vědomý akt. Tím se ocitáme na půdě vědomí, které se také ukazuje jako fenomén – je součástí světa a v reflexi se obrací i k sobě samému (viz Edmund Husserl, 2004).³⁴ Každá existence se nějak odhaluje vědomí, a každý prožitek vědomí je součástí proudu vědomí, tedy plynutí v čase.

Podle Lyotarda³⁵ je POST-MODERNÍ doba bytostně otevřená a takové je esenciálně i postmoderní umělecké dílo. Takové umění nás vrací k životu, ke znovuobjevování a skutečnému vidění. Přitom jak skutečnosti, tak umění je neustále v pohybu, neustále se děje – na tento dynamický ráz poukazuje Derridova „différance“.³⁶ Podle Guy Deborda³⁷ a Situacionistické internacionály³⁸ vedou směrem k dekonstrukci společnosti spektaklu „konstruované situace“, pomocí metod unášení (dérivé) a vychylování (détournement). Hlavní strategií tu je baudrillardovské svádění.³⁹

Základním principem hnutí BLACK MARKET je setkávání. Vztahové umění na principu OPEN SITUATION se staví proti tvorbě iluzí ve prospěch rozvíjení vztahů. Aktivní konfrontací se z jednotlivých aktérů stávají partneři a z diváků spoluúčastníci. Takový sociální prostor je dynamickou agorou, kde jsou všechny role ustanovovány v otevřeném decentralizovaném systému. Ten se stává arénou sdílení, nikoli distribuce a sdělování. Je formou umělecké intervence, která utváří nové relace sociálních struktur. Živá spoluúčast je podmínkou takového představování jako sdíleného toku energií. Rozvíjí se hrou šancí a vede ke změnám vnímání, jak prostorových a významových vazeb, tak sociálních kontextů. Uskutečňuje se v rámci poetických zákonitostí organizace prostředí a hry událostí.

Deleuzovská NOMADICKÁ FIGURA⁴⁰ je posunem od Deborda unášení (dérivé) do mezi-stavu, tj. vztaženosti bytí mezi vztažnými body – v mezi-prostoru. Nomadické umění pak nemá předem definovaný pohyb, ale pouze určené relační body, mezi nimiž pohybem dílo vzniká – konkrétní okamžiky se neustále přetvářejí do nových variací, jsou neustálým mezi-stavem, mezi-hrou – inter-mezzem.

Procesuální – aktivní forma není pouhým záznamem nebo odrazem energie, ale transformuje proudící energie v unikátní energetické pole

vnímatelné právě v momentu uskutečňování – v rezonanci (mezi umělcem, divákem i místem). Tato energetická pole můžeme nahlížet jako Deleuzův „signalektický materiál“, který představuje základní produkci a může se stát čímkoli, přičemž existuje pouze v inter-akci s jinou energií, s níž se vzájemně transformuje. Signály se přitom formují sdílením a každý okamžik je unikátním mixem těchto transformací. Dynamika sdíleného procesu utváří prostor a čas. Takové formy mají silný potenciál pro vytváření složitých vrstvených estetických situací nabízejících nekonečné možnosti interpretace. Spojení, která vzniknou, jsou náhodná, proměnlivá a decentralizovaná – RHIZOMATICKÁ. Jejich uspořádání je výsledkem stávání se.

Taková umělecká díla jsou v neustálém stavu vznikání, jsou tím, čím se stávají. Sdílená zkušenost zakládá jejich performativní ráz – nomádké uniká uchopení.

Derridovská dekonstrukce rozbíjí zavedená paradigmatata a ptá se po smyslu tak, že význam je neustále redefinován ve hře difference. Maturana tuto hru difference popisuje jako AUTOPOIESIS.⁴¹ Takové dílo se neustále re-definuje v závislosti na proměně situace, na konkrétní inter-akci, v závislosti na interpretaci účastníky. Tak přichází stírání rozdílů mezi realitou a jejím obrazem, éra modelů, které realitu zdokonalují a předcházejí, imploze a hroucení hranic – HYPER-REALITA jako perverze vztahu mezi realitou a reprezentací = vytváření mýtů, odkazů k věcem, které neexistují, záplava prázdných kopií, které nadřazují obraz nad skutečnost, vyprázdněná SIMULAKRA – napodobeniny stávající se originály. Aura, která je energetickým polem vznikajícím unikátní interakcí „zde a nyní“, se vrací do otevřeného díla participací právě v aktivní inter-akci RE-PREZENTACE.

Také z pohledu Bourriaudovy „Relační estetiky“⁴² ve světě kolonizovaném masmédií a spektakulární kulturou, si nové umělecké postupy vytvářejí metaforické prostory sdílení. Současná umělecká tvorba je novým typem hry – hyperrealistickou dekonstrukcí. Jde tu o postupy zahrnující způsoby vytváření mezilidských vztahů a díla nahlížená jako prostory sdílení a diskuze, jako generátory aktivit. Sdílená energie setkávání tu nastoluje novou estetickou hodnotu. Stírají se rozdíly mezi konzumací a produkcí. RE-CYKLACE a POST-PRODUKCE je nekonečnou hrou reinterpretování. Tato „kultura užívání“ nebo „kultura aktivity“ chápe umělecké dílo jako příběh, který je pokračováním předchozích příběhů; formu tedy chápe jako vlastnost bytostně vztahovou.

Současný stav užívání subjektivity a relačnosti v umění a kultuře můžeme spolu s Bourriaudem nahlížet jako odklon od postmoderny K ALTER-MODERNĚ.⁴³ V pohybu „na cestě“, v překračování hranic, v energické „heterochronii“, ve strategické hře s „mimikry“ a fikcí, se „homo aviator“ stává cestovatelem procházejícím různými znaky a formáty transkódovanými v hypertextu. „Cesto-forma“ z vektorových trajektorií v časoprostoru ztvárňuje „inter-mezza“, nikoli cíle. Upřednostňuje směr putování před fixací času a prostoru, a její výstupy jsou časově specifické.

RADIKANTNÍ ESTETIKA⁴⁴ udržuje i místa neustále nedokončená, rozvíjející se v procesu stávání se. Rhizomatickým spojením dává řád návazných asociací. Radikantní je aktivní vytváření relačních spojení bez návaznosti na konkrétní místo – v otevřenosti PŘED-STAVIVOSTI. Tzn. vyvážený aktivní vztah ke světu i sobě samému i nám navzájem, jakožto druh estetické praxe.

Je to VÝZVA, abychom tvořili umělecké dílo ze svého života: „MAKE YOUR LIFE A WORK OF ART.“

¹ <<http://performance.ffa.vutbr.cz/STUDIUM/01koncepce.html>>

² <<http://www.beuys.org/fiu.htm>>

³ HIGGINS, Hannah. *Fluxus experience*. Berkeley: University of California Press, 2002.

⁴ KAPROW, Allan. *Essays on the blurring of art and life*. Berkeley: University of California Press, 2003.

⁵ DEWEY, John. *Art as experience*. New York: Minton, Balch, 1958.

⁶ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologie vnímání*. Praha: OIKOYMENH, 2013.

⁷ HEIDEGGER, Martin. *Bytí a čas*. Praha: OIKOYMENH, 2002.

⁸ FLYNT, Henry. Concept Art. In: YOUNG, La Monte (ed.). *An Anthology*. New York: La Monte Young, Jackson Mac Low, 1963.

⁹ KOSUTH, Joseph. *Art after philosophy and after: collected writings, 1966–1990*. Cambridge: MIT Press, 1991.

¹⁰ HIGGINS, Dick. *Statement on Intermedia*. Frankfurt: Typos Verlag – New York: Something Else Press, 1967.

¹¹ FILLIOU, Robert: *Teaching And Learning As Performing Arts*. Londýn: Occasional Papers, 1970.

¹² <http://is.muni.cz/th/145143/ff_m/black_market_final.pdf>

¹³ <<http://www.tehchingsieh.com/>>

¹⁴ <http://www.youtube.com/watch?v=_g_yeFVRGow>

¹⁵ ROTTERDAMSKÝ, Erasmus. *Chvála bláznivosti*. Praha: XYZ, 2008.

- ¹⁶ WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*. Praha: Institut pro středoevropskou kulturu a politiku, 1993.
- ¹⁷ BOURRIAUD, Nicolas. *Postprodukce: kultura jako scénář: jak umění nově programuje současný svět*. Praha: Tranzit, 2004.
- ¹⁸ GROYS, Boris. Umění ve věku biopolitiky: Od uměleckého díla k dokumentaci umění. In: *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*. 2008, č. 4–5, s. 115–124.
- ¹⁹ HEATHFIELD, Adrian. *Live: Art and Performance*, New York: Routledge, 2004.
- ²⁰ DAVIES, David. *Art as performance*. Malden: Blackwell, 2004.
- ²¹ KAPROW, Allan. *Essays on the blurring of art and life*. Berkeley: University of California Press, 2003.
- ²² HIGGINS, Dick. *Postmodern Performance*. In: BRONSON, A. A. – GALE, Peggy (eds.). *Performance by Artists*. Toronto: Art Metropole, 1979.
- ²³ BOLTER, Jay David. GRUSIN, Richard. *RRemediation: understanding new media*. Cambridge: MIT Press, 1999.
- ²⁴ Viz <<http://www.performanceart.cz/>>.
- ²⁵ Viz <<https://www.facebook.com/tomas.ruller/>>.
- ²⁶ KALANDRA, Záváš. *Parmenidova filosofie*. Praha: Herrmann a synové 1996.
- ²⁷ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Svět vnímání*. Praha: OIKOYMENH, 2008.
- ²⁸ HEIDEGGER, Martin. *Věk obrazu světa*. Praha: OIKOYMENH, 2013.
- ²⁹ Ibid., str. 57.
- ³⁰ Ibid., str. 60.
- ³¹ Ibid., str. 35.
- ³² Ibid., Str. 61.
- ³³ Ibid., str. 48.
- ³⁴ HUSSERL, Edmund. *Ideje k čisté fenomenologii a fenomenologické filosofii*. Praha: OIKOYMENH, 2004.
- ³⁵ LYOTARD, Jean-Francois. *O postmodernismu*. Praha: Filosofický ústav AV ČR, 2000.
- ³⁶ DERRIDA, Jacques – GUATTARI, Félix. *Násilí a metafyzika*. Praha: Filosofia, 2002.
- ³⁷ DEBORD, Guy. *Společnost spektaklu*. Praha: Intu, 2007.
- ³⁸ <<http://www.cddc.vt.edu/sionline/index.html>>
- ³⁹ BAUDRILLARD, Jean. *O svádění*. Olomouc: Votobia, 1996.
- ⁴⁰ DELEUZE, Gilles – GUATTARI, Félix. *Co je filosofie?* Praha: OIKOYMENH, 2001.
- ⁴¹ MATURANA, Humberto – VARELA, Francisco J. *Autopoiesis and Cognition: The Realization of the Living*. Boston: D. Reidel Pub. Co., 1980.
- ⁴² BOURRIAUD, Nicolas. *Relational aesthetics*. Dijon: Les Presse du Réel, 2002.
- ⁴³ BOURRIAUD, Nicolas. *Altermodern*. New York: Tate Pub., 2009.
- ⁴⁴ BOURRIAUD, Nicolas. *The Radicant*. Berlín: Sternberg Press, 2009.



Tomáš Ruller, *Za stání*, 1983

Mojím zámerom je nastoliť otázky a témy, o ktorých by, podľa môjho názoru, bolo treba hovoriť v súvislosti s performanciou (performance art, ďalej PA), performativitou a ich výučbou.

Najprv spomeňme Guya Deborda a jeho dielo *Spoločnosť spektaklu*. Táto práca napísaná v radikálnom tóne, publikovaná v roku 1967, výrazne predbehla skutočný vznik spoločnosti spektaklu a jej rozšírenie do všetkých sfér života. Je až neuveriteľné, s akou presnosťou dokázal Debord na konci šesťdesiatych rokov sformulovať kritiku vtedy len začínajúcej sa komunikačnej/informačnej spoločnosti (s mobilom, videom, počítačom, internetom, 3D a 4D kinom).

„Existujúci socializmus“ je podľa Deborda vlastne jedným zo sektorov globálnej spektakulárnej deľby práce, úlohou ktorej je iracionálnym spôsobom skoncentrovať do seba všetky negácie kapitalizmu, a týmto vskutku podporovať neobmedzený rast globálneho kapitalizmu. Debord takto isto presne predvídaval neslávny koniec sovietskeho bloku a jeho vplyv na globálny kapitalizmus. Ak k tomuto ešte pridáme záver *Komentárov... (Commentaries sur la société du spectacle)*¹, podľa ktorého spektakle, ktoré dovtedy vládli izolovane, sa spoja a v závislosti od víťazstva silnejšieho spektaklu budú fungovať ako „integrovaneé spektakle“, kde sa dve dovtedy izolovaneé formy dajú oklamať vzájomným striedaním, takže budeme mať o jednu ilúziu menej, čo sa týka dnešného stavu sveta, v ktorom sa dá spozorovať, ako sa trhovému spektaklu podarilo v niekdajšom socialistickom tábore (na území krajín, ktoré Debord nazýval „byrokratickými kapitalistickými“ krajinami) pomocou sily vákua neuveriteľnou rýchlosťou rozšíriť „open-view konzumáciu“.

Vznik debordovej knihy sa časovo viaže k začiatkom akčného umenia. Autor sa dokonca, ako vodca situacionistov, aktívne zapájal do jeho vytvárania.

Aj akčné umenie (alebo time based art, live art) sa po štyroch desaťročiach dostáva do štádia, kedy si veľké umelecké inštitúcie (TATE Modern, PS1) zabudujú do svojho profilu PA. Tým sa aj PA stáva súčasťou debordovského spektaklu, čiže tovarom. Nehovoriac o tom, že východná časť Európy, napriek jej dlhodobej izolovanosti, je podľa tohto ponímania organickou súčasťou spektaklu. Takže nemajme ilúzie o tom, že sa to v postsocialistických krajinách udialo inak, kde – vôbec nie mimochodom – dominovalo ponímanie kultúry ako kritiky spoločnosti a kde sa kultúra definovala a fungovala v takýchto reláciách. Sme takou istou organickou súčasťou spoločnosti spektaklu, s takými istými znakmi a úskaliaми ako iné kultúry v Európe a vo svete. V tejto oblasti, bohužiaľ, nezaostávame za inými kultúrami.

Obraz nahrádza misiu

Pojem debordovskej spektakulárnosti bolo pre dumping spektakulárnych diel potrebné prehodnotiť. Podľa teórie Guya Deborda je obraz v konzumnej spoločnosti prostriedkom spoločenského útlaku, ak chceme, balamutením kapitalizmu. V spoločnostiach orientovaných na výrobu sa život a jeho každý aspekt pretransformuje na obraz, pričom sa obraz, kedysi majúci význam, stáva iba prázdnu reprezentáciou. Ina Blom, profesorka na univerzite v Oslu, toto sformulovala v preklade do jazyka výtvarného umenia tak, že misiu v umení nahradil obraz.

Spektakulárny prístup k PA umeniu sa dostáva do popredia koncom rokov 2000 (paradoxne, podľa môjho názoru, práve v dôsledku otvárania sa veľkých umeleckých inštitúcií smerom k PA). Jedným z predpokladov k tomu bolo sympóziu v Tate Modern v roku 2007 s názvom Rethinking Spectacle, kde o vzťahu umenia a spektaklu mali najzaujímavejšie prednášky predovšetkým Claire Bishop, Mark Godfrey a Ina Blom.

Teraz by som rád hovoril o PA a v rámci neho o úlohe spektaklu, obrazu/atrakcie konkrétnejšie, len na úrovni kladenia otázok. Asi jedinou „konštantou“ a stabilným bodom PA je fyzická účasť umelca (v niektorých prípadoch jeho alter ega) v samotnom diele. Teraz by som nezachádzal ďalej do problému definície PA. V performancii sa percepcia umeleckého diela deje bez sprostredkovateľa, takmer bezprostredne. Vďaka

osobnej účasti je odovzdanie odkazu bezprostrednejšie, preto sa môže stať aj dôveryhodnejším (tu zohráva úlohu aj ďalší prístup, podľa ktorého v spoločnosti dodnes funguje „romantické“ ponímanie umelca). Vďaka týmto aspektom sa performativita vyskytuje v stále širších oblastiach umenia a života.

Umeleckou/protiumeleckou praxou situacionistov (na čele s Debordom) je vytváranie vykonštruovaných situácií. Akčné umenie je vlastne žánrom vytvárania vykonštruovaných situácií. Samozrejme, musím zdôrazniť, že o akčnom umení nemôžeme hovoriť globálne, hovorím o ňom skôr pri zohľadnení štatistických hľadísk. V dielach PA sú vo výraznom podiele reflektované spoločenské/politické/ekonomické anomálie, ale v takom istom významnom podiele vznikajú diela „len“ na základe spektakulárnych aspektov.

Efemer → recepcia → dokumentácia/pamäť → reprezentácia

Keďže ide o efemérne umenie, kde sa úloha dokumentácie zvyšuje a oddeľuje sa od diela, jeho percepcia je už vo väčšine prípadov výsledkom druhotného percepčného procesu. Čiže kanonizácia PA diel a tvorcov je už hneď od začiatku výsledkom druhotnej percepcie, takto napomáhajúc tomu, aby sa PA stalo tovarom, teda takto sa stáva aj PA, spolu so všetkými ďalšími umeleckými odvetviami, súčasťou spoločnosti spektaklu. Navyše, dôsledkom druhotnej percepcie je dominancia spektakulárneho prístupu.

Pasívna percepcia → aktívna percepcia

Interakcia → mimoumelecké oblasti

Dúfam/viem, že ani súčasné umelecké ponímanie sa nezastavilo pri 60. rokoch. Ďalej dúfam, že PA nie je tým typom výnimočného umeleckého žánru určovaného podľa vlastných zákonov a vlastnej praxe, ktoré skôr či neskôr pohltí sám seba (pozri: Dalí, respektíve situacionisti → nemožnosť revolúcie). Sme účastníkmi historického momentu, kedy PA prechádza veľkými premenami. V posledných rokoch sa už prejavili prvé markantné známky tohto procesu. Ak chcete, z pasívnych účinkujúcich predpokladaných Debordom sme sa (my, pokročilí) stali aktívnymi účinkujúcimi. V tomto zohrávala obrovskú úlohu interakcia s mimoumeleckými oblas-

ťami (feminizmus, globalizácia, politika, ekológia, komunikácia). Tak isto aj pomalá, ale rozhodná transformácia chápania romantického umelca. Pri úniku zo spoločnosti spektaklu zohráva veľkú úlohu aj interakcia v relácii umelec – príjemca. Aj v PA sú silnejšie prítomné také diela, ktoré predpokladajú interakciu, ktoré komunikujú s príjemcom a ktoré diváka vyzývajú k aktívnej účasti (zapoja ho do diela) a takto si z pasívneho účinkujúceho vo veľakrát spomínanej spoločnosti spektaklu urobia aktívneho účinkujúceho, účastníka umeleckého diela. Z diváka sa stáva spoluautor. Aj keď je tento proces jednosmerný, posun v smere od pasívneho prijímania k aktívnej účasti je citeľný.

Porzime si nasledovnú analógiu:

1. Pioneery (fluxusné umenie – viedenský akcionisti – happening).
2. Performativita (rozširuje sa do každého umeleckého žánru).
3. Festivaly (začínajú sa organizovať prvé podujatia, festivaly, artists-run organization).
4. Výučba (PA sa objavuje vo výučbe – workshopy).
5. Nová generácia (tí, ktorí sa už učili o PA).
6. Kanonizácia (PA sa objavuje vo veľkých inštitúciách).

Znalosť → softvér

Nakoľko sa PA dostalo do učebníc vysokých škôl výtvarného umenia, dostalo sa bližšie k vizualite, súčasne sa však dostáva do výučby aj performativita. Takmer v tom istom období sa konajú aj rôzne workshopy, ktoré dostávajú významnú úlohu mimo inštitucionálneho rámca. V oboch prípadoch sa dá povedať, že sa viažu veľmi silne k osobe učiteľa, ktorý dáva segment PA do popredia. Vo vysokoškolskej výučbe je dnes ešte málo možností pre skutočnú konfrontáciu, veď je málo takých univerzít, kde by sa výučbe PA venovali viacerí profesori, respektíve chýbajú učebnice (u nás je ich v každom prípade veľmi málo). Preto sa aj teoretické zázemie obmedzuje na niekoľko autorov. Predpoklad výučby ako softvéru v tejto relácii involkuje pojem programovanie. Zostávajú pri tejto analógii, ak je umelec, médium a znalosť softvérom, v tom prípade má výučba obrovský význam v tom, aby nová generácia neurobila chybu počiatočných softvérov (modrá smrť). To znamená, že – ak chceme použiť inú analógiu – nemá kopírovať softvér. Má si vytvoriť druhý.

How We Teach Performance Art

Blížiac sa ku koncu mojej prednášky by som so súhlasom redaktora chcel upriamiť vašu pozornosť na jednu publikáciu, ktorá ešte nevyšla, ale už je v štádiu prípravy pre tlač. Jej názov je: How We Teach Performance Art (Ako učíme PA). University courses and workshop syllabus. Valentin Torrens edition. Prvé španielske vydanie vyšlo v roku 2007 v Barcelone. Knižka bola odvtedy výrazne rozšírená. Anglická verzia prezentuje skúsenosti dvadsiatich dvoch vysokoškolských pedagógov a dvadsaťjeden vedúcich workshopov. Počnúc od Argentíny, cez Európu až po Japonsko. Z Čiech je v nej uvedený Tomáš Ruller a ja zo Slovenska. Knižka vychádza súčasne s ďalším španielskym vydaním, kde budú prístupné skúsenosti ďalších vysokoškolských pedagógov, zatiaľ len v španielskom jazyku. Kniha bude vytlačaná takzvaným Print On Demand systémom (valentintorrens@yahoo.es), čiže sa bude dať doobjednať kedykoľvek a nikdy nebude vypredaná!!!

¹ DEBORD, Guy. *Commentaries sur la société du spectacle*. Paríž: Éditions Gérard Lebovici, 1988.

ANDREA VATULÍKOVÁ JE MASKA PÓZA?

Performance jako niterná poezie,
divadlo jako patetická próza

Tématem „tekuté identity“ v postmoderní době jsme se zabývali v diplomové práci *Prožitek těla a odlišnosti: obraz queer identity v novo-mediálním umění* (2013). Tento příspěvek má být extraktem z této práce, zároveň ji má posunout dál: vymezit, zúžit její téma. Zaměříme se zde na zkoumání toho, jak performovat (odlišnou) identitu pomocí masky, která má být ovšem „pravdivější než pravda“. Juxtapozici teatralita–autenticita se tak pokusíme přehodnotit prizmatem odlišné sexuální identity. Za pomoci konceptu „stávání se někým jiným“ Deleuze-Guattariho jako platformy pro nehotovost, procesualitu, pro myšlení, které není esencialistické (čili apriorně neškatuluje pouze do dvou „černo-bílých“ společensky daných kategorií žena-muž), se zároveň pokusíme vyvrátit Friedovu teorii přehnané teatrality jako něčeho umělého a trapného. Lidská identita (psychika a sexualita) není pouze černobílá, ale v oněch „nuancích šedi“ můžeme nalézt pestrobarevnost alternativních pojetí a rolí. Pomůžou nám k tomu teorie performance Schechnera, Fischer-Lichte, Grotowského atd. s přesahy k sociologii a psychologii, v návratu ke starým šamanským rituálům vedoucím k niterné očistě. Naši teorii objasníme v závěru za pomoci praktických příkladů.

ORLANDO¹

Nalezl pro sebe lásku
Řekli mu *Tahle žena není pro tebe*

Objevil v sobě básnického ducha
Konstatovali *Jsi špatný básník*

Zatoužil po porozumění
dobré společnosti
Uzemnila ho svou tlachavou povrchností

...

Až teprve
Oprostil se od minulosti
Od bolestných vizí budoucího
Od cizích názorů kritiky
Ocitl se *tady a teď*

At' mužem nebo ženou

Androgyn – věčně „in“

Sám (před) sebou –

...

(Na ženu příliš vzpurný
na muže příliš jemných rysů)

...

Tolikrát zemřel
na přecitlivělost v sobě

Až se stal nesmrtelným –

Hybridita performance art

Performance je dnes chápána jako v podstatě nejasný koncept;² *performativitu* budeme chápat jako transformaci, možnost přeměny, proměny jako procesu. Pojem „performativní“ (*performative*) zavedl britský filozof jazyka John L. Austin. „To perform“ znamená vykonat nějaký čin, který však není významově zatížený. Vyřčené věty bývají často spjaty s konáním („uskutečněné jednání“), jazyk má schopnost změnit svět a transformovat skutečnost.

Performance art jako vědní disciplína je od sedmdesátých let zkoumána na akademickém poli *performance studies*.³ Pro jejich zakladatele bylo inspirací např. pojetí Ervina Goffmana, podle něhož jsme všichni aktéři společenských rolí, herci, kteří předstírají, že jsou někým jiným, než kým opravdu jsou. Zatímco Butler se zabývala sociálními interakcemi⁴ obsahujícími role, které jsou performované a povědomí o performování může být vztahováno stejně tak dobře ke každodennímu životu, cílem těchto průkopníků *performance studies* bylo zkoumat vlivy ritualizovaných praktik každodenního života na performance art (od rituálů přes divadelní představení, tanec a tělesné divadlo atd.), studovat podle jejich slov veškeré kulturní performance s přesahy života do umění a naopak. Victor Turner, který se zabýval analýzou rituálního chování a symbolů mezi africkými kmeny, je přesvědčen o aplikovatelnosti „rituálů“ na běžné lidské chování, přičemž prostřednictvím výsledků své analýzy nachází klíč k pochopení sociálních procesů a struktur. Richard Schechner rozvíjí koncept performance art a performativity ve vztahu k pojmu obnovené chování, kde představuje takové chování, které je oddělené od reality provozované v divadle, při rituálech, v transu, při šamanismu či na maškarádách. Iniciační roli na poli performance art sehrály také texty praktikujícího průkopníka performance art, Allana Kaprowa, který povýšil běžné lidské aktivity na umění. Kromě toho, že je performance zakořeněna v divadle a sociálních vědách, zabývá se také feministickými a queer studiemi.

V pojetí performativity Austina a Butler, v jejich přístupech interpretujících performování jako činnost související s chováním, docházelo ke konotaci s uměním (divadlo) pouze metaforicky. Verbum „to perform“ můžeme vnímat od významu „vykonat“ přes „vykonat jako provést“ (Austin) až po performovat jako „předvést“ (Schechner, Turner), kdy chápeme pojem *performance* jako uměleckou činnost.

Teatralita jako mimesis, autenticita jako poesis

V běžném životě máme tendenci akceptovat performování (a performance) ve smyslu chování, hraní (autentických) rolí, jako normu – spíše než teatralitu (a teatrální chování), jež obvykle znamená něco negativního (ve smyslu „přehrávání“). Proč je teatralita něčím, co nás při sledování živé akce naplní pocitem trapnosti, podobně jako nadužívání kostýmu?

Když v 70. letech 20. století zavedl Michael Fried dichotomii „divadlo, divadelní a divadelnost“ versus „objektovost, absorpce a autenticita“, jednoznačně bránil avantgardu a autenticitu, přičemž „divadelnost v podobě inscenovanosti pro něj znamenala krizi uměleckého objektu“.⁵ Fried vztahuje pojem „divadelnost“ k figurám na obrazech, kde si postavy, slovy Fischer-Lichte, i pod silnou vrstvou barvy uvědomovaly, že jsou malovány.⁶ Jejich chování s výrazně akcentovaným jednáním mu připadá inscenované ve smyslu lživé. Jako by pouze pózovaly malíři-divákovi; Fried spatřuje nevýhodu inscenace v tom, že vzniká výhradně s ohledem na vnímání někoho jiného. S performativním obratem dochází k rozvolnění hranic mezi uměleckými druhy; výtvarné umění, hudba, literatura i divadlo inklinují k seberealizaci skrze představení. Místo fixních děl umělci nabízeli *události*, kdy do představení byli zahrnováni také recipienti, kterým takto nabízeli možnost *transformace*.

Nulový stav divadla: Ostenze

„*Ostenze je ukazování, předvádění, demonstrování, prezentování, dávání něčeho najevo.*“⁷ Podle Osolsobého je ostenze možností oprostít se od znaků a dorozumívat se bez jejich zprostředkování, tedy „věcmi samými“. Ostenze je tedy způsob sdělování, můžeme hovořit o prezentaci sebe samého v každodenním životě, o sdělování pomocí originálu, o „divadle v životě“. Václav Havel přirovnal ostenzi k literatuře, „*ve které se spisovatel vždycky přiznává sám k sobě – takovému, jak sám sebe chápe (a jak se tedy i stylizuje) – zároveň v ní ale nevyhnutelně sám sebe prozrazuje – takového, jaký skutečně je.*“⁸ Nastane-li taková shoda, jestliže autor svým dílem zamýšlel to, čeho je v něm schopen, podle slov Václava Havla povýší svým „přiznáním“ autostylizaci na nejvyšší formu sebeuvědomění.⁹ Tedy zatímco ostenzi se vyjevují postavy samy, nic nehrají, nepředstírají, v divadle svými rolemi herci vytváří, konstruují jakýsi obecný model postavy.

Jak se tedy dostaneme od mimesis přes ostenzi k performance jako uměleckému dílu? Podle Platóna znamená mimesis pouhé napodobování či znázornění skutečnosti. Britský divadelní profesor Patrice Pavis představuje možnost *stylizace* jako odmítnutí mimetické reprodukce, jež podle něj stojí v půli cesty mezi otrockým napodobením a abstraktní symbolizací. Čili zatímco Friedovy teatrální postavy jsou manipulovány, někým vedeny coby loutky ve svých umělých rolích (ze sociologického pohledu „společenských škatulích“), performance je charakteristická svou aktuálností „tady a teď“, procesualitou, pohybem. Nevychází z předem psaného textu, neodvozuje z něčeho již daného, nenapodobuje. Když hovoříme o *akci*, „*máme tu co dělat s procesem, v jehož průběhu se teprve teď – spolu s konkrétním ztělesněním jistého projektu – tvoří i jeho smysl a z mimesis se stává poesis.*“¹⁰

Role performerera

Přes experimentální nejednoznačnost performance art si jako tradiční „pravidla“ tohoto umění můžeme zdůraznit bourání hranic mezi soukromým a veřejným, mezi životem a uměním, umělcem a divákem, dramatickým textem a tělesným projevem.¹¹ Stejně je osobní umělecká *zkušenost*, zakoušení umělečna v netradičním prostředí, kdy divácký ohlas pro umělce nehraje žádnou roli.¹² Z pestré škály výrazových prostředků je pro tento mezioborový žánr typický body art, tanec, hudba či autobiografická slovní výpověď, při které umělci vypráví nebo představují skutečné životní události a příběhy. Podle Pavise, zatímco herec, který interpretuje či mimeticky ztvárňuje roli a představuje svou postavu (čili někoho jiného), předstírá, že o svém „hraní“ neví, performer inscenuje sám sebe, vlastní já, řeší otázky osobní identity,¹³ performer je „*autor jakési scénické autobiografie, který má přímý vztah ke scénickým objektům a k situaci vyprávění.*“¹⁴ Performancí je tedy představen („performován“) jistý způsob chování, určitý přístup ke konkrétní situaci, přičemž se jedná spíše než o předvádění vizuálního představení před očima diváka o „uskutečněné jednání“.¹⁵ S podobným souslovím už jsme se setkali u Austina, v rámci umělecké performance je ovšem záměrem této „vyslovením uskutečněné výpovědi“ posunut význam dál, podle Pavise je performance živá akce, která je spojená s tělesností.¹⁶ Je tedy zpravidla tělesnou praktikou, která však produkuje nějaké myšlení a její smysl vytváří hlubší význam.

Budeme zde chápat „roli performerera“ jako „osvíceného, svatého her-

ce“, jak o něm hovoří Grotowski. Roli vytvořenou dramatikem (čili divadelní roli) vidí jako nástroj, jenž není rozhodující pro hercovu činnost, stává se pouze prostředkem k dosažení odlišného cíle – ukázat samo tělo jako něco duchovního, jako vtělenou mysl (*embodied mind*). Tělesná materie je činností „herce“ spálena a přeměněna v energii, jejíž neustálé proudění je schopné transformace, ztělesnění v procesu „stávání se někým jiným“.

Identita – maska

„Nejdříve musíme opustit binární opozice, které nutně staví přírodní/nezápadní do protikladu ke kulturnímu/západnímu. Identita není ani kulturní, ani přirozená, jak naznačuje tato binární opozice, je to forma v neustálém pohybu, využívající fyzických, psychických a tvůrčích zdrojů, aby stvořila představu jednoho nebo mnohých Já, a to ze spousty možností, které jsou spíše fraktální než lineární.“¹⁷

V rámci své identity jedinec neustále prožívá sebe sama, ztotožňuje se s životními rolemi a následně se hlásí k nějakým společenským skupinám podle společenských kategorií tak, jak je hierarchicky rozřídil společenský systém. Identitu zde chápeme jako autentický stav mysli bez potlačování vlastní přirozenosti, za jejíž pravdivost (byť v odlišnosti) se jedinec pokouší různými způsoby „bojovat“. „*Nebojuje-li, potýká se s rizikem, že jeho identita bude ‚falešná‘, tzn. vytvořená bez dostatečného hledání, pouhým pasivním přijetím cizích norem, názorů, systému hodnot a cílů,*“¹⁸ identita jako nasazená společenská maska.

„Ženskost znamená ‚vypadat jako žena‘, ‚chovat se jako žena‘ atd. Je to forma iluze, přetvářky, kterou mluvčí inscenuje pro mužské subjekty za pomoci bolestivého a komplikace přinášejícího přetváření těla. (...) Rétoricky je umělost ženskosti zvýrazněna řadou rozporů mezi záměrem vypadat jako žena a ‚realitou‘, která se za zdáním ženskosti skrývá. Například výrok ‚A snažím se vypadat jako žena, i když mě to občas sere.‘ definuje v první části ženskost jako formu vnější performance, zatímco druhá část důvěryhodnost této performance zcela podvrací.“¹⁹

V performování rolí v rámci genderu viděla Butler pouhé teatrální přehrávání ženskosti. Docházíme tedy do „stádia“ oproštění se od falešných společenských rolí – ve vztahu k možnostem proměny pojetí identity. Hledáme metody a nástroje pro rozbití sociálních konstrukcí a různých pojetí determinací, přičemž se snažíme objevit průchodnost, prostupnost „forem“, jak o ní hovoří Bauman ve svém díle *Tekutá modernita* (2002). Důležitý

je také filozofický koncept Deleuze-Guattariho o stávání se někým jiným („zvířetem“). Podle Deleuze jsou kategorie jako „subjekt-objekt“ pouze produktem individualizace, maskou; důležitý a rozhodující je předindividuální stav. Butler ve své teorii performativního genderu hovoří o jakési dramatickosti, kdy člověk svými tělesnými projevy v neustále probíhajícím zhmotňování možností vytváří svou identitu. Se stylizovaným opakováním performativních aktů podle Fischer-Lichte zkoumá tedy Butler podmínky ztělesnění (*embodiment*). „*Člověk si může svobodně zvolit, které možné ztělesnění nebo identitu přijme, společnost se pouze může snažit kategorizovat a popsat odchylky od daného úzu, nikdy jim ale nezamezí.*“²⁰

Toto myšlení je nazýváno jako anti-esencialistické,²¹ čili apriorně neškatalkuje pouze do dvou „černo-bílých“ kategorií (žena-muž); podobně jako lidská identita (psychika a sexualita) není černobílá. „Můžeme skutečně považovat koncepci vycházející z esenciálního pojetí sexuality za překonanou, jak naznačuje Baudrillard? Je sexualita stejně jako pohlaví performativní, utvářená právě těmi ‚výrazy‘, které jsou považovány za její důsledek?“²²

Definice masky

„Maska záměrně deformuje lidskou fyziognomii, karikuje a úplně přetváří tvář.“²³ S maskou je spojen groteskní výraz, stylizace spjatá s mimikou, scénickým pohybem a gestem.

„Používání masky má kromě motivace antropologické (nápodoba živlů, víra v předpodstatnění) mnoho dalších důvodů; je to zejména možnost pozorovat druhé a sám zůstat skryt před jejich pohledy. Maškarní slavnost uvolňuje lidskou identitu, ruší společenské přehrady a sexuální zákazy.“²⁴

Podle Pavise herec se zakrytou tváří odmítá záměrně psychologický výraz. Identifikaci nahrazuje přehnanými gesty těla, na něž se obrací pozornost, přičemž na reálnosti ubírá maska jako „cizí těleso“. Maska se často užívá, když si inscenace snaží vytvořit odstup od postavy za účelem vyhnout se citovému přenosu.

(Bachtinovská) karnevalovost

„Ve středověku smích sloužil jako neoficiální opozice k ideologii askeze, hříchu, vykoupení, utrpení, strachu, náboženské bázně, útlatku a zastrašování. Středověký karneval byl pořádán neoficiálně, tedy mimo církevní

půdu, a proto se vyznačoval nesmírnou radikálností, svobodou a nemilosrdnou krutostí.“²⁵

Karnevalizace zahrnuje různé formy snižování postavy, zdůrazňování jejích groteskních a ambivalentních rysů. Podle Hodrové je karnevalizace opakem subjektivizace. Podle Benjamina může být smích katalyzátorem, který dokáže prolomit či přímo podvrátit stávající řád zobrazení i společnosti, dokáže dohnat racionalitu až k hraničním významovým mezím. Podle Oravcové změna identity prostřednictvím masky připomíná bachtinovský²⁶ příklad subverzivní úlohy smíchu a karnevalové maškarády. „*Můžeme hovořit o jejich osvobozujícím principu vůči dogmatizmu, moci, autoritě či ideologii, kdy umělec svými ‚maskami‘ vytváří jakousi neoficiální opozici k oficiálnímu, formalistickému a rozumovému pořádku.*“²⁷ Podle Bachtina má karneval „vesmírný charakter“, osvobozující a obrozující účinek.

Karneval, který byl spojován s podsvětím, změnami, převraty a obnovami, se vždy slavil v protikladu k oficiálnímu svátku „*jako dočasné osvobození od panující pravdy a stávajícího řádu, dočasné zrušení všech hierarchických vztahů, privilegií, norem a zákazů*“.²⁸ Po čas karnevalu platily jiné zákony, žilo se podle zákona karnevalové svobody, jež představovala upuštění od morálních či náboženských dogmat. Při karnevalu se lidé uvolní, popustí uzdu své přirozenosti a strefují se do vyšších autorit a institucí,²⁹ když nechají naplno proudit onu bachtinovskou „revoluční sílu komičnosti“, jak o ní hovoří Pachmanová.

Queer karnevaly

Když někdo dělá divadlo, vytváří „něco vzdálené sobě“, zatímco performance je akce (vycházející ze sebe sama). Do jaké míry se tyto termíny překrývají a kdy a čím se již vyhraňují? Hovořili jsme o (odlišné) identitě, zkusme se nyní zamyslet nad dichotomií autenticita-inscenovanost či estetika události versus estetika inscenování v kontextu queer karnevalů. Podle Fischer-Lichte se estetika události zdá být neslučitelná s estetikou inscenování. Dojem autenticity vzniká právě díky preciznímu inscenování. Hlavním cílem inscenačního procesu je tedy *působit přirozeně*, jde ovšem pouze o vyvolání efektu.

Takový karneval je událostí, zároveň je však inscenovaný. Masky, karnevalové rekvizity, hudba, divadelnost, gesta – to všechno je přehnané

a na nezúčastněného diváka může tato karnevalová teatralita působit kýčovitě a trapně. „*Jediný den v roce, kdy se stydím za to, že jsem homosexuál, je den gay hrdosti,*“³⁰ vypovídá americký literární kritik Bruce Bawer a dodává: „*Natřásající se transvestitě v cirkusových róbách, polonazi kulturisté ověšení řetězy, všudypřítomná sexuální symbolika – toto má být veřejná prezentace niterné identity, k níž se také hlásím...?*“³¹

Proč se „inverzní“³² takto předvádějí, co tím demonstrují, proč se představují jako „monstra“, karikatury, kreatury? Proč nevystupují *přirozeně*? V následujících kapitolách si ukážeme, že teatralita a autenticita mohou být průchozí.

Transcendentální maska

„*Už nejstarší šamanské rituály vycházely z výměny rolí mezi muži a ženami. Staré rituály, performance, otázky života a smrti. Je to napříč kulturami, je to nový, zcela nový náhled, kdesi vysoko nad obvyklým pojetím ženy a muže,*“³³ říká americká performerka Kate Bornstein, jejíž interpersonální divadlo operací pohlaví můžeme zařadit do kontextu performancí založených na osobní výpovědi, hledání a transformaci vlastní identity.

Je známo, že v raných společenstvích byly uznávány jakékoli formy sexuálního či pohlavního vyjádření. Například transsexuální kněžky hrály důležitou roli při uctívání Velké matky. Historické studie prokázaly, že tato bohyně byla předmětem kultu uctívání na Blízkém východě, v severní Africe, v Evropě i v západní Asii. Feinberg zmiňuje, že tato matka byla obrazem předtřídních společenství, byla uctívána tedy ještě předtím, než došlo k rozkastování do tříd a potření pestrosti v sexuálních projevech. „*Římský historik Plútarchos Velkou matku popisoval jako intersexuální (hermafroditní) božstvo, v němž se pohlaví dosud neoddělila.*“³⁴ Podle Feinberg jsou trans-prvky a rituály kastrace dodnes součástí náboženských obřadů v západní Africe a cross-dressing hraje významnou roli při rituálech v Brazílii a na Haiti.³⁵

Podle Hodrové se s použitím masky z člověka stává tzv. „člověk-loutka“³⁶. Umělecký proces transformace prostřednictvím performance se však „*kromě karnevalových masek inspiruje maskami černošskými a východoasijskými, s nimiž ovšem do děl vstupuje i s jejich bytím těsně spjatá původní rituální funkce*“.³⁷ Performance můžeme brát jako „výpověď“ i pod maskou ve smyslu návratu k rituálním obřadům tak, jak na ně poukazuje Schechner a Fischer-Lichte. *Transcendentností* se tedy maska

podstatně liší od masky jako součásti převleku, jejíž ambivalence bývá podle slov Hodrové čistě herní, omezena časem a prostorem hry – maškarního bálu. Masky tedy na první pohled zakrývá, oddaluje (umělcovo nitro od diváka); a přece se také v ní může utajovat možnost transcendentce. Vraťme se ke starým šamanským tradicím, kdy se při rituálech jejich vykonavači osvobozovali, když podstupovali transcendentální „změnu stavu“. Připomeňme si Grotowského „akt pokory nebo očistění“, při kterém se „herec stává svatým“ skrze ztělesnění. *„Znepokojivost masky – masky-škrabošky a masky-převleku – vzrůstá, opustí-li hranice herního prostoru (...), z pouhé světské masky se stává oděv Jiného, znak tříštícího se vědomí, výraz krize identity.“*³⁸ Toto pojetí masky v rituálním slova smyslu se podle Hodrové zásadně liší od klasického pojetí masky, kdy mají líčidla zbavit postavu její rušivé souvislosti s hercem, jeho identitou. Zde může naopak maska posloužit jako prostředek k znovu-nalezení přirozenosti, identity.

Když je „maska pravdivější než pravda“
(Performování odlišné identity)

*„Zápas o subjektivitu se tedy ukazuje jako právo na odlišnost, právo na variaci a právo na proměnu.“*³⁹ V antickém divadle se muži museli převlékat také za ženy, protože ženy v divadle hrát nesměly, v alžbětinské době tedy ženské role hráli mladí muži. V době Shakespeara byly i ženské role ztvárňovány muži, přičemž nikdo o tom fenoménu nepřemýšlel jako o genderovém divadle. I v dnešní době pro záměrné zvýraznění estetiky může v divadle hrát mužskou roli žena a naopak. Je možné docílit „pravdivějšího“ obrazu skutečnosti paradoxně za pomoci masky a vyvrátit tak Friedovu teorii přehnané teatralnosti, která může působit trapně, když ji situujeme do juxtaopozice s autenticitou? Pakliže je podle slov Feinberg podstatou těchto „drag“ vystoupení kulturní prezentace potlačovaného pohlavního sebevyjádření, můžeme tento typ performance chápat jako představení, přehnané předvádění ve smyslu přetváření. Přetváření, ale nikoliv přetvářky.

Na jednu stranu zde máme humornou až trapnou a karikující masku, která může působit odděleně od pravé přirozenosti za ní schovaného jedince, na druhou stranu se nabízí maska jako jediná možnost. Vyloučíme-li případy, kdy může jít o pouhou hru či legraci, parodii za účelem výsměchu (politické karnevaly, zábava heterosexuálních mužů v ženských

převlecích atd.), zbudou nám skutečně jedinci, kteří jdou na karneval „bojovat“ za svou identitu. V jejich případě ovšem nemůžeme hovořit o divadle ve smyslu lživého předvádění pro někoho, o pouhém předstírání. Pojem „inscenování“ a s ním spojené přehnané líčení, kostým, karnevalové maskování atd. zde ztrácí svůj negativní význam, pakliže jde o inscenaci sebe sama. Tuto strojenou emancipaci pak musíme chápat jako obranu jinakosti, jako sebevyjádření. Někdo se cítí přirozeně v maskárně, v převlékárně šatů, kde tím, že si oblékne ženské šaty, dochází u něho k transformaci, proměně identity ve smyslu rituální (skryté) performance. Jeho „veřejnou výpověď“ je potom jeho prezentace na jevišti nebo na karnevalu. Tohle je tedy případ, kdy je maska autentičtější než autentický (např. mužský) vzhled jedince, cítí-li se být jedinec ženou. Maskou se tak „jiný“ přibližuje k „pravému já“, ač za pomoci nadsázky, vtípu a smíchu.

Když diváci sledují např. záznamy queer prides v televizi, mohou se podívat, proč se tito inverzní lidé prezentují jako „příšery“, zdá se jim to nepřirozené. Od šedesátých let bylo obrovským fenoménem mezi performery vysvlékání. Shozením „kostýmu“ se tak snažili vyjádřit vlastní přirozenost, takhle „obnažení“ se cítili nejautentičtěji. Vezměme si význam slova „inverzní“ ve smyslu převrácený, inverzní může být počasí a nebo někdo, kdo má nebo dělá něco opačně. Když vyjdou tito „vymódění počmáraní šašci“ do ulic, ač to pro mnohé nevypadá, cítí se konečně jako lidé. Ona „estetika kreatur“ na přemrštěných gay průvodech, stylizovaná teatralnost je vlastně jediným prostředkem, jak takový člověk může představit sám sebe – pouze prostřednictvím „divadla“. Spíše než o hraní ve smyslu přehrávání zde jde konečně o přirozené chování; když je „maska pravdivější než pravda“, nemůžeme hovořit o trapnosti. V tomto případě jsou tedy teatralita a autenticita průchozí, (genderové) role se mísí, vzájemně prostupují. Pro tohle „divadlo inverzních“, kteří si takto obhajují svoji přirozenost, můžeme použít sousloví *teatrum vitae humane* jako metaforu, jež chápe divadlo jako obraz a nápodobu lidského života.

V naší práci jsme se snažili objasnit, že posláním performance není show pro publikum, ale proces transformace, která vede skrze vnitřní prožitky k očištné změně performerů, jenž se stává zprostředkovatelem vlastní zkušenosti. „Žánr“ performance jsme pak prostřednictvím Schechnera, Kaprowa, Grotowského či Fischer-Lichte za pomoci sociologických přesahů (Goffman, Butler, Austin) osvobodili od „hercova“ teatralního napodobování. Pojetí performance jako rituálu jsme poté objasnili na

příkladech práce konkrétních umělců, přičemž kritériem jejich výběru bylo hledisko autentické výpovědi (psychologický přesah). Stěžejní pro nás bylo hledání pravdy a přirozenosti, kterou jsme se pokusili najít také v přehnané teatralitě typické pro queer umění (drag shows), definováním rozdílu mezi světskou a transcendentální maskou, objasněním využití bachtinovské karnevalovosti, nadsázky a humoru v naší problematice.

Objasnili jsme si, že maska nemusí být vždycky póza – když je použita k performance pro zprostředkování „vnitřního prožitku niterné poezie“. Když Nan Goldin fotografovala své drag queens, spojila pózu a dokumentární fotografii dohromady; ač mají její fotografie povahu portrétních fotografií, jsou to vlastně momentky. Jsou demonstrativní a provokativní; zobrazované drag queens vypadají pro silné nalíčení či ženský kostým jako by měly masky. Zároveň je však Goldin snímá v jejich autentickém prostředí, takže bizarní maska je u nich „normální“, Goldin tedy nezachycuje nic víc než pravdu. Zobrazované přitom nepodněcuje k voyerství či neosciluje na hranici trapnosti předváděných, jak o ní hovořil Fried, ale akcentuje upřímnost výpovědi. Jako by zobrazovaný říkal „jsem takový a tak mě takového berte“, podobně jako když Goldin vyfotila svůj autoportrét s modřinou pod okem bezprostředně poté, co ji zbil manžel. Maniakální předvádění „jiné“ autenticity tak nedemonstruje „divadlo jako patetickou prózu“, je jen skromnou výpovědí o bytí. Performer tak pouze nenapodobuje, neopakuje za účelem zaškatulkovat se do starých vzorců a norem, ale jde mu o to, dostat se skrze svou rituální stylizaci k vlastní přirozenosti.

¹ Báseň je inspirovaná stejnojmenným filmem na motivy stejnojmenné knihy Virginie Woolfové.

² Je důležité nezaměňovat termíny *performing arts* a *performance art*. Do širokého pole *performing arts* (tzv. živé či výkonné umění) patří umělecké formy jako tanec, hudba, opera, divadlo, kouzlo, mluvené slovo, cirkusové umění a hudební divadlo atd.

³ Hlavními zakladateli této disciplíny, která se v sedmdesátých letech rekrutovala z divadla, byli Viktor Turner a Richard Schechner.

⁴ V akademickém poli *performance studies* je koncept performance obecně používán pro zvýraznění dynamických interakcí mezi sociálními aktéry anebo mezi sociálním aktérem a jeho bezprostředním okolím.

⁵ FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Mníšek pod Brdy: Na konáři,

2011.

⁶ Inspiraci k této teorii našel při psaní knihy o francouzském malířství 18. století *Absorpce a divadelnost: Malířství a recipient v Diderotově době* – FRIED, Michael. *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*. Berkeley: University of California Press, 1980.

⁷ OSOLSOBĚ, Ivo. *OstENZE* [online]. 2007 [cit. 2013-03-18]. Dostupné z: <http://www.phil.muni.cz/estetika/osolsobe_ivo_texty/oso_ostenze.html>.

⁸ Ibid.

⁹ Ovšem vyskytuje-li se ostenze v oblasti jazyka, do doby, než se ho člověk naučí používat (než jazyk začne konstituovat jeho vědomí), nedá se hovořit v plném smyslu ani o ostenzi.

¹⁰ VOSTRÝ, Jaroslav. Od teatri(sti)ky ke scénologii? (2. část) In: *Disk - časopis pro studium scénické tvorby* [online]. Prosinec 2011 [cit. 2013-03-16]. Dostupné z: <<http://casopisdisk.amu.cz/cs/archiv/rocnik-2011-1/disk-38/od-teatri-sti-ky-ke-scenologii-2.-cast>>.

¹¹ Na začátku 60. let experimenty happeningů a „events“ v umělecké skupině Fluxus vyloučily nejen herce, role, zápletky, zkoušky a reprízy, ale též obecenstvo, jeviště atd.

¹² Pro diváky se však mohou stát prostředníky, nositeli estetického prožitku, médií, skrze něž se k divákovi dostane. Performance je však na rozdíl od veřejně angažovaného happeningu s cílem vtáhnout diváka do děje a vyvolat pocit šoku, absurdity, mnohem subjektivnější umělecký žánr.

¹³ Dle PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník*. Praha: Divadelní ústav, 2003.

¹⁴ Ibid., s. 298.

¹⁵ Na rozdíl od dominující oblasti performing arts u performance jde o ten akt, čin „tady a teď“.

¹⁶ Přičemž užití jazyka je možné, ale není nutností.

¹⁷ MIRZOEFF, Nicholas. *Úvod do vizuální kultury*. Praha: Academia, 2012.

¹⁸ ŠMAHEL, David. *Psychologie a internet: děti dospělými, dospělí dětmi*. Praha: Triton, 2003, s. 38.

¹⁹ ZÁBRODSKÁ, Kateřina. *Variace na gender: poststrukturalismus, diskurzivní analýzy a genderová identita*. Praha: Academia, 2009, s. 140.

²⁰ FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Mníšek pod Brdy: Na konáři, 2011, s. 35.

²¹ Biologický esencialismus je názor, že rozdíly mezi muži a ženami jsou biologicky determinovány.

²² PUTNA, Martin C. *Homosexualita v dějinách české kultury*. Praha: Academia, 2011, s. 359.

²³ Ibid., s. 249.

²⁴ Ibid.

²⁵ PACHMANOVÁ, Martina. *Neviditelná žena: antologie současného amerického myšlení o feminismu, dějinách a vizualitě*. Praha: One women press, 2002, s. 249.

²⁶ Michail Michajlovič Bachtin (1895–1975) byl ruský literární vědec a teoretik kultury, mj. původce pojmu karnevalismus.

- ²⁷ ORAVCOVÁ, Jana. *Ekonomie tela: v umeleckohistorických a teoretických diskurzoch*. Bratislava: Slovart, Vysoká škola výtvarných umení, 2011, s. 28.
- ²⁸ PACHMANOVÁ, Martina. *Neviditelná žena: antologie současného amerického myšlení o feminismu, dějinách a vizualitě*. Praha: One women press, 2002, s. 249.
- ²⁹ Lidé jsou zesměšňováni nikoli jako jednotlivci, ale jako součástky institucionálního stroje.
- ³⁰ PUTNA, Martin. *Hrdost, stud a karneval* [online]. 7. 5. 2013 [cit. 2013-04-02]. Dostupné z: <http://www.lidovky.cz/putna-hrdost-stud-a-karneval-dgb-/nazory.aspx?c=A110810_201043_ln_domov_mc>.
- ³¹ Ibid.
- ³² Označení pro homosexuály z knihy *Studna osamění* (1992) od Redclyff Hall.
- ³³ FEINBERG, Leslie. *Pohlavní štvanci. Od Johanky z Arku až po současnost*. Praha: G plus G, 2000, s. 155.
- ³⁴ Ibid., s. 54.
- ³⁵ MtF (male to female) šamani se vyskytují také v chilských a argentinských národech nebo v Indii, translidé a transrituální praktiky jsou součástí také všech tradičních asijských společenství, přičemž při některých obřadech plní transsexuálové (kvazi) náboženskou funkci.
- ³⁶ Kromě identity herce má maska schovat také pocity, o kterých by vypovídala hercova tvář. Cílem je přiblížit se „tváři-masce“, tváři-znaku, tváři loutky, jež nic nevyjadřuje, nenapodobuje, pouze značí (např. jako v japonském umění). Se změnou maskované tváře souvisí také přeměna těla – v pantomimické, toporné a nepřirozené, které má též rušit iluzivnost. Postava se tedy blíží svým tělem a způsobem pohybu loutce.
- ³⁷ HODROVÁ, Daniela (ed.). ... *na okraji chaosu ... Poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst, 2001, s. 657.
- ³⁸ Ibid.
- ³⁹ DELEUZE, Gilles. *Foucault*. Praha: Herrmann a synové, 2003, s. 151.

JIŘÍ KOVANDA MÁ TO SMYSL!

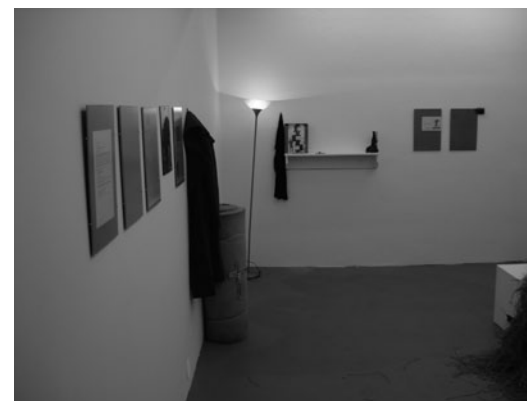
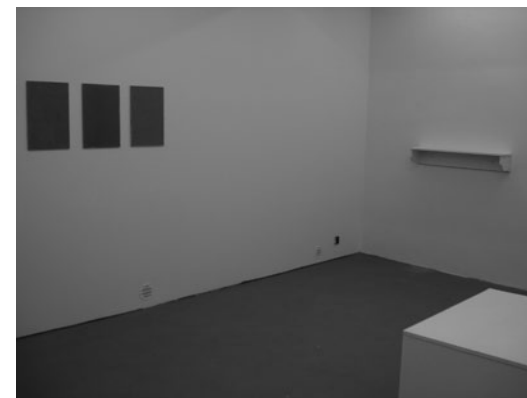
Na položenou otázku, jestli se dá performance učit, jsem v anotaci odpověděl, že je to stejné, jako třeba v malbě. Performance je jen jedna možnost k vyjádření, stejně jako malířství. Má sice svá specifika, ale to má malířství taky. To, co je podstatné, to, o co hlavně jde, je stejné. Faktem ale zůstává, že umění se nejspíš nedá naučit. Ale určitě si můžeme pomáhat, můžeme spolupracovat, můžeme otvírat dveře a okna... Dá se samozřejmě poměrně snadno mluvit o určité technice, o zvoleném výrazu, o pregnantnosti vyjádření, ale to už tu musí být právě ta chuť něco vyjádřit. Určitý cit, který umožňuje skutečně vidět viděné. Otázka pak zní, jestli dokážeme tento cit probouzet. Nebo alespoň k tomu probuzení přispívat. Jsem přesvědčen, že ano. Ovšem první krok musí vždycky udělat ta druhá strana, v tomto případě student. Proto vždy nově příchozí upozorňuji, že teď to bude obráceně, než jsou pravděpodobně zvyklí. Že ode mě neuslyší, co od nich chci, ale naopak já budu chtít slyšet, co chtějí oni. A v tom se jim pak budu snažit pomáhat. Stejně jako oni budou pomáhat mně neustrnout a mít pořád otevřené oči. Vždycky se jedná o vzájemnou spolupráci, při níž nikdo není nadřizený ani podřizený.



Mech, 10. července 2010, Hradištko



Workshop se studenty v Kunstraum Kreuzberg/Bethanien, Berlin, 2010



Je to na vás! 2013, Galerie Luxfer, Česká Skalice
„Vezměte si s sebou, prosím, nějakou věc, něco, co vás zaujme a můžete to zároveň postrádat. Čím větší ta věc bude, tím lépe.“

FRANTIŠEK KOWOLOWSKI
ELEMENTARISTA PERFORMANCE ART
V SOUČASNÝCH
SPOLEČENSKÝCH PODMÍNKÁCH

Povaha elementarity

Elementární prvky v performativních formách umění ukazují cestu, jak zviditelnit možná východiska v komunikaci s divákem, potažmo uplatnění v institucionálním rámci. Pokud bychom mohli parafrázovat kontext filozofického myšlení, nejlépe nám ukáže cestu ke způsobu přemýšlení o světě, jež personifikuje bytí, které nejenom JE, ale stává se, stává se jiným.¹

Jakým způsobem můžeme říci, že někdo se stává jiným, jaké má tento druh myšlení v performativních formách opodstatnění? Ve dvacátém století se se změnou „paradigmatu označovaného“ na „scéně“ objevuje psychosomatický předpoklad tvůrce (či také označujícího, sémantického, autonomního), jenž naznačuje a zároveň vytváří kontext, jak máme umělecké dílo vnímat a rozumět mu. Tato individualizace vede umělce toužícího po elementaritě forem na cestu performativních projevů, a sama sebe tak může definovat v rámci nazírání na „Bytí“, jež není pouhým únikem, ale prožitkovou reprezentací.

Tato potřebná prožitkovost je obsažena ve vyjevování možného bytí, které performer zprostředkovává směrem k divákovi. Ostatně performance tak jako ontologie ve filozofii hledá odpovídající jazykové ukotvení slovesa „být“, které se pozvolna vytrácí z našeho vědomí a stává se pouhým spojením: Věta „já jsem“ nám připadá neúplná a nedostačující, jako by neznamovala vůbec nic. Přitom prosté ukotvené „bytí“ je základem a podmínkou pro všechno ostatní. Jen jsoucí může být někým či něčím. Jazykové rozlišení nejpřesvědčivějším způsobem poskytuje francouzština, ve které čteme: l'essence (= bytí), l'existence (= jsoucno).

Sjednotitel

Budeme zde dále rozvíjet významy Bytí a Jsoucen, které za předpokladu osobního ukotvení a nazírání sjednocuje performer v jedno. Tato jednota je předpokladem vymanění se z mnohosti, již performer modifikuje na příčiny a opodstatnění samotného aktu zamčeného v čase. Přítomnost prožitku vlastní tělesnosti uvádí performerera do stavu spříznění se svým bytím. Je to cesta, která znovu podněcuje mnohost v jednotě, tedy ve společném prožitku.

„Aby dívat se znamenalo vidět, je třeba rozzářit ostří vidění: zbraň jednoduchosti a touhy. Rozbít prostor, zničit předmět a jazyk, odevzdat akci její čas, umožňovat prožitek, účast ne-dialektická. V takovém rozjímání o performanci chce uzavřít paměť a výraz precizní zkušenosti. Okružní cesta myslí, která chce ukázat okamžik prožitku umění akce. Jestliže kromě rozdílů podmíněných rozdílností situace, kterou prožívá divák a herec, subjektivní prožitek ‚v akci‘ umožňuje vzájemnou komunikaci a ‚návrat k okamžiku‘ je návratem ke zkušenosti. Prostor společné zkušenosti je ze začátku abstraktní a neefektivní.“²

Jozef Bury dále rozvádí své myšlení o performance: „Performance je spektaklem, reprezentací, interpretací, ale především je akcí odebranou skrze smysly. Na významové úrovni a skrze celistvost propůjčených praktik určujících performance zároveň poukazuje na činnost nebo sled činností, které jsou něčím výjimečné, spektakulární, tak i nespektakulární, intimní, banální a tajemné zároveň. Všimněme si ještě, že spektakulární aspekty v performance art se týkají také událostí, které pracují s kontinuitou prožitků, mentálních a tělesných zvyklostí, neopakujících se v kategoriích času a prostoru.“³

Morfologie času v efemérním
umění performance

„Mít vědomí znamená právě mít čas.“ – Emmanuel Lévinas

Vědomí času

V pojetí problému času Immanuela Kanta dochází k posunu oproti empirickým představám o čase tak, že Kant ztotožňuje smyslovou zkušenost, která se odehrává v čase, a to i za podmínek, kdy se dokonce ani logické

soudy bez času neobejdou. „Čas je tedy apriorní podmínkou každého poznání.“⁴ Na tuto myšlenku navázal Edmund Husserl, který chápe přítomnost ne jako bezrozměrný bod na časové ose, ale jako složitou strukturu přítomné minulosti, přítomnosti a přítomné budoucnosti (obdobně chápal tuto problematiku sv. Augustin ve svém *Vyznání XI.*) či jako „rozlehlé přítomnosti“ amerického psychologa Williama Jamese. Lze to pochopit na příkladě přednášky: Má-li člověk rozumět mluvené řeči, musí si podržet slova, která zazněla, ale zároveň také očekává, co přijde dál. Tuto složitou strukturu přítomné zkušenosti, totiž retence („pozdržování“) uplynulého, prezentace právě vnímaného a protence (očekávání) budoucího nazývá Husserl „časovým dvorcem“. Víme dobře, a dokážeme si představit, že další rozšíření chápání času by mohlo vést k pojmu času jako místa pro představu dějin, popřípadě představu věčnosti. Pro úplnost je třeba zmínit názor, jenž je centrální osou J. L. Borgesova literárního (resp. literárně-fikčního) uvažování o věčnosti: Abychom pochopili čas, musíme nejdříve pochopit věčnost.

Jsou to otázky, které se dle mého přesvědčivě uplatňují v médiu performance (obr. č. 1 – *Únik z času*, 2008, performance, 60 minut), kdy



chápeme rozdílné stanovisko ve vnímání času performerera a vnímání času v prostoru přihlížejícího. Mohli bychom říct, že dochází k určitému rozvolnění času osobního, směřujícího dovnitř performerera, hledajícího čas osobní, čas historický, čas osobního příběhu. Kdežto divák zažívá zkušenost času vnějšího a obecného. Mohli bychom říci, že se jedná o pobyt v osobním čase. Emmanuel Lévinas tento princip v podstatě rozlišuje jako *exterioritu* (projevení, ztělesnění, převádění vnitřních činností, pocitů navenek) a *interioritu* (zvnitřnění). Podstata exteriority a interiority je tedy časová. Samotná tělesnost performerera, jeho gesta a rytmus těla tvoří základ pobývání v čase, nabývání jeho vědomí. Těmito předpoklady a formami v prostoru uskutečňuje performer nazírání na možné.

(Obr. č. 2 – *Vratká sdělení*, 2011, video, 04:20 minut.) Za podstatné je třeba označit to, jak rozumím performanci já, jaký je vztah cyklického



času směřujícího k rituálu jako k základnímu vyjadřovacímu modelu práce v performance. Rituál je nejenom jako metafyzický a posvátný prostor utváření, ale také jako profánní a každodenní forma provádění rituálu. Spění k chaosu či zániku je nevyhnutelné, ale skrze ritualizované procesy se mu lze aspoň na chvíli postavit. Performer diváka zásadně nepotřebuje. Pokud hledá pramen bytí v sobě, obrací se do sebe, je to zásadní a dosta-

tečný důvod používání této formy (obr. č. 3 – *Vákuum*, 2010). Samozřejmě tady vysvítá ještě jedna otázka: problém dokumentace performance jako problém výrazu díla, ale to je již téma pro jinou přednášku.



(Obr. č. 4 – *RE:ACTIVE*, 2012, Spejs Praha, performance, 30 minut.) Zpřítomňování minulosti dokládá tato akce, která opět volí textové pole jako formu paměti subjektu a vizualizaci neuskutečněných životních situací. Text v čase a prostoru postupně zaniká, je znečitelněn, čili je doložen jeho zánik. Lépe řečeno zánik osobních neuskutečněných traumat v dané přítomnosti. Pomocí práce s tělem se význam (textového) mění v nevýznam (gestický obraz) a je tím zmražen v přítomnosti, která se následně přelévá do paměti diváků.



Kontext (obr. č. 5 – *Osm hodin s umělcem*, 2007–2009, performance, variabilní čas). Jiné hledisko času – času vymezeného tématem osmi hodin s umělcem – pracuje s principem času omezeného sociální účastí, jinak řečeno s *dáváním se* nebo *dáváním času*. Tato metoda není zásadně ničím novým, ale může být zajímavým důsledkem, ale i kontradikcí



(spor, protimluv) komunikace mezi pedagogem a studentem. „Dávání se“ studentovi jako možnosti účasti na osobním bytí je jedním z předpokladů mé pedagogické činnosti. V tomto projektu má dávání se zásadně jinou konotaci, a to nejenom z hlediska omezení trvání v čase, ale především směřování ke kontextu a místu – tedy vymezení, které se uskutečňuje v prostoru, čase a vztahu k osobám. Kontextualizované umělecké dílo považuji v dnešní době za důležitý příspěvek k reprezentaci umělecké praxe. Podle Jana Šwidziňského, který rozvíjí teorii kontextuálního umění a zásadně polemizuje s Kosuthovou teorií definice umění, jež nechápe umění jako předmět, ani jako ideu, ale jen jako jazykovou definici. Šwidziňski ve svém dvanáctibodovém manifestu kontextuálního umění z roku 1977 napsal: „Kontextuální umění nabízí znak, jehož kritérium pravdy je ustáleno v pragmatickém kontextu a mění se neustále (začíná se to projevovat tak, že ‚p‘ – začíná být také ne ‚p‘). Předmět ‚O‘ přijímá význam ‚m‘ v čase ‚t‘, v místě ‚p‘, v situaci ‚s‘, ve vztahu k osobě/osobám ‚o‘, tehdy a jenom tehdy.“ V bodě č. 6 říká: „Aktivita kontextuálního umění je tak stálým zbavováním se kanálů, které se snaží zadržet neustálé deaktualizující se významy.“⁵ (Šwidziňski, 2009) Myslí tím, že nesouhlasí

s Kosuthem a jeho nabídkou označení umění jako extenzionálního výrazu (jako: extenzionální logika, která obsah výrazu ztotožňuje s množinami, relacemi, funkcemi a pravdivostními hodnotami) a sám nabízí význam intenzionální (analýza přirozeného jazyka a jeho překračování).

(Obr. č. 6 – *Nomádská strategie, část I. – Cesta*, Peking, 2009, Čas se skládá z ničeho.) Používání textu v mých akcích se vztahuje právě k tomuto znaku, ke sdělení, které se snaží být vždy kontextualizované. Zde



vidíte příklad „čas se skládá z ničeho“, což je obecnou tezí, která o samotném času nic zásadního nevyovídá. Snaží se spíš popřít jeho existenci a upozornit tak na vědomé prožívání přítomnosti. Mohli bychom říct, že slovo čas je zástupným problémem, který směřuje od obecného k přítomnému – tady a teď (obr. č. 7 – *Svět je náš obraz*, 2009). Svět je náš obraz, tato sentence upozorňuje na aktuálnost času. Apeluje na přivlastnění zod-



povědnosti za „reálný svět“, který nemůže být pouze mimetickým a estetickým napodobováním.

Rád bych zde nakonec při této příležitosti zmínil problematiku těla a tělesnosti jako obrazu, který formuloval Henri Bergson ve své knize *Hmota a paměť*, kde uvádí: „Vše probíhá tak, jako by v souboru obrazů, který nazývám universem, mohlo k něčemu skutečně novému docházet pouze prostřednictvím určitých zvláštních obrazů, jejichž modelem je mé tělo.“⁶

¹ PETŘÍČEK, Miroslav. *Myšlení obrazem: průvodce současným filosofickým myšlením pro středně nepokročilé*. Praha: Herrmann a synové, 2009.

² CHARLES, Daniel. *Estetique de la performance*. In: *Encyclopedia Universalis, Symposium I*. Paříž: Universalis, 1993.

³ BURY, Jozef. *Stratégies spatio-dynamiques*. Katalog výstavy, Bytom: Galeria Kronika, 1998.

⁴ Ibid.

⁵ KANT, Immanuel. *Kritika čistého rozumu*. Praha: OIKOYMENH, 2001.

⁶ ŚWIDZIŃSKI, Jan. *Sztuka i jej kontekst*. Piotrków Trybunalski: Ośrodek Działañ Artystycznych, 2009, s. 46.

⁷ BERGSON, Henri. *Hmota a paměť: esej o vztahu těla k duchu*. Praha: OIKOYMENH, 2003, s. 14.

TOMÁŠ VANĚK
PERFORMATIVNÍCH ÚKONŮ JE MNOHO,
PERFORMATIVNÍCH STUDIÍ MÁLO

Pojem akce a reakce v sobě obsahuje rekreaci či rekreaci. Tento možný náznak aktu znovuoobnovení, znovuvytvoření a načerpání sil je přitažlivý. Potřebujeme v našem snažení něco znovu objevit a obcerstvit se, proto se zde potkáváme. Jsme zblízka i zdaleka. Ctíme disputaci. Představujeme se s větší či menší dávkou trémy. Bereme to vážně. Schováváme se za řeč, za mluvení.

Pojďme si nyní něco říci k možnému vnímání formy performance. Zvykli jsme si na toto pojmenování, na zacházení s tímto slovem a jsem si jist, že během „konference“ zaznělo nespočetněkrát. Nebo to někdo počítal? Možný statistický žebříček nejfrekventovanějších výrazů všech příspěvků, které byly k tématu proneseny, vyjeví něco podstatného. Možná také ne.

Peter Weiss před rokem 1960 napsal knihu *Stín vozkova těla*¹. Pro ty, kdo tento román nečetli, stručně popíši, o čem je. Spisovatel posedlý psaním odjede na venkov, ubytuje se na statku a píše. Věří, že toto prostředí mu zjítí smysly. Zjišťuje však, že je to neskutečně komplikované, že to, co vidí a vnímá, není schopen popsat ani zapsat. Sype si sůl do očí, aby své smysly ještě více zjítřil. Opět zjišťuje, že nestíhá popisovat vcelku to, co se právě děje. Zapisuje pouze to, na co stačí, co stihne. Útržky slov, řady slov, seznam slov. Je konfrontován s mechanikou vlastního těla, mechanikou vnímání i běhu samotného času. Nestíhá. Celý román je o úsilí popsat vše, co se právě děje. Finále románu tkví v situaci, kdy spisovatel stojí rezignovaně v prvním patře statku a dívá se na stínohru vycházející z komůrky služebné. Do komůrky však nevidí, ve stínohře čte soulož služebné s vozkou.

Vím, můžete namítnout – Platón, to už tu bylo. Ano, bylo, ale na tuto reakci říkám jen tolik, že mám tento příběh rád a hodí se mi k tomu, abych prohlásil, že performance ztratila formu a nikdo si toho nevšiml. S formou zmizela i funkce. Performance je nepoužitelná a s tím je potřeba

počítat. Odhmotnila se, sublimovala do pohledového aparátu, nástroje, důležitého nástroje pohledu na dění kolem nás.

K tvrzení Richarda Schechnera, zakladatele a propagátora performančních studií, že celý svět je divadlo a každý z nás hraje role, dodávám, že stíny, které takto nahlížený svět i naše role vrhají, jsou důležitější pro čtení a porozumění světa než samotná performance.

Důležitost věcí ustoupila vlastnímu dozvuku. Funkce stínítka je důležitá, ještě důležitější je však samotné čtení stínů. Čtení je nástroj porozumění organizaci stínů. Tuto organizaci nikdo neřídí, pouze se děje. To, co jsme vnímali jako performanci, je jen pomůcka. Pomůcka uvnitř sebe obsahuje řadu gest. Jak dlouhou řadu gest, to nikdo neví. A co je dlouhá řada gest, už vůbec ne. Chomáč gest a plochu gest si dovedu představit. Jde vůbec nemít představu, nic si nepředstavovat do prázdného pohledu? Existuje vůbec prázdný pohled? Jaká je funkce představy? Je to překážka či pomůcka a čemu představa vlastně cloní?

Gesta mají blízko ke stínům. Jsou stejně prchavá a stejně poutavá. Jsou závislá na svém nositeli. Stínítku. Stínítko neví, že vytváří stín, že vytváří gesto. Gesto podobné tomu, jako když nastavíme dlaň mezi slunce a oči. Budeme-li se bavit o performanci jako o představení, představení něčeho před něco, je význam stínítka zřejměji odhalen. Dívejme se ale na představení jako na ústřední interpretační nástroj k prohlédnutí lidského chování a společnosti.

V tramvaji proti jednomu sedícímu pohledu hledí asi dvacet sedících pohledů. Jeden se dívá proti dvaceti dívajícím se. Co znamená pak pohled cestujících proti směru jízdy? Co se potkává, co naráží a na co?

Možná, že někdo z vás viděl na internetu video², kde je záběr na mladší korpulentní ženu stojící na zastávce autobusu a pohupující se rytmicky v bocích. K prohlížení tohoto videa hraje *Dancing Queen* od ABBY. Pohyby ženy jsou jemné, nenápadné, napojené na rytmus písně. Přijede autobus a zase odjede. S rytmem písně najednou žena efektně vystřelí pravou ruku vpřed se zatnutou pěstí jak bojovník a zasekne se tanečně v bocích. Pak pokračuje v nenápadném tanci dál. V komentářích pod tímto videem se dočtete, že je to umělecká performance, že tato žena dostala roli a tu splnila. Nedohledal jsem jméno umělce ani jestli to umění bylo. V jistou chvíli mi přišlo smysluplnější se po tom nepídit. To, co mě zaujalo, byla produkce stínu, čehosi vedlejšího a mnohem atraktivnějšího. Celý zkušenostní příběh formy performance vrhl svůj stín. Je totiž možné a pravděpodobné, že to od počátku performance nebyla. Já jsem však byl

přistižen tím, že jsem ji takto vnímal. Infikován vůněmi, kterými jsem za dlouhý čas a během pohybu po určitém místě a prostředí načichl.

Poprosím vás nyní, abyste obvykle vnímali činnosti, které zde vyjmenuji.

chůze
polknutí
otočení hlavy doleva
pohled z očí do očí
zmizení za rohem
pohled do země
holub
povzdech
rozvázaná tkanička
hořkost v puse

Je možné v tuto chvíli myslet na něco takového jako na ne-sociální funkci, ne-umělecké performance? Myslím si, že nikoliv, zní to ale zajímavě.

Jel jsem kdysi autobusem z Brna. Seděl jsem na pravé straně u okna ve směru jízdy. Autobus jel v pravém pruhu. Po straně dálnice ve šarpě, tráve v kopci, byly cedulky ukazující odpočet kilometrů po sto metrech. Nebyly to ty žluté cedulky, co známe. Když jsem o těchto cedulkách nevěděl, vnímal jsem jejich pohyb celistvě jako tekoucí. Při pohledu na cedulky se mi pak pohyb zakousával v pravidelných intervalech. To první vnímání bych přirovnal k letu, to druhé k chůzi.

To, co se zde snažím popsat ve vztahu k neustále zmiňovaným stínům, je vlastnost, aktivita, která je produkována mimo to, čemu říkáme performance. Jiří Skála přede mnou patrně použil a rozebíral formu performance jako určitého vystoupení. Vystoupení, tak jak mu rozumíme v našem jazyku. Významově mi připadá tato náhrada jako velice funkční. Hodí se nám jak ke snížení statistické řady pojmu performance v debatách na dané téma, tak i možností popsat moment, kdy vystoupení vystupuje samo ze sebe a ovlivňuje pohledy nás všech se slabou imunitou vůči infekci dívání se na dění kolem. Ano, my jsme ti oslabení a náchylní. Moji rodiče patrně ne, jelikož nikdy v životě nevyslovili slovo performance.

Žijeme v čase, kdy sdílení a distribuce informací je důležitější než informace sama. Tento akt distributivního sdílení má performativní charak-

ter. Je vykonáván gestem a toto gesto je reprezentativní. Rámce, ve kterých se to děje, jsou herními plány. V těchto herních plánech vystoupení a vystupování hrají své významy. Hrané významy jsou jen jako. Neřeší svůj vlastní „funkciom“.

Hudba člověka odcizuje, ačkoliv hudbu všichni soustavně poslouchají³.

Důvěrně znám gesta, ve kterých, se kterými někoho potkám nebo přistihnu. Dělam je totiž také. Znam je zevnitř, uživatelsky. Od specifického nádechu přes podepření brady až po cupitavou chůzi.

Občas zkouším mít více myšlenek najednou, ale vždy mám pouze jednu a jednu a jednu.

Velice postrádám model studie metody vystoupení, ve kterém by bylo riskantně řečeno, kdy gesta, jakými jsou nicnedělání, česání, mrknutí oka, poposednutí, zamyšlení, sepnutí rukou, olíznutí, přenesení pozornosti na opěradlo židle, napsání sms, zhasnutí či mluvení jsou funkční a kdy nikoliv, kdy a kde jsou jako vystoupení atraktivní a kdy méně.

Sedím a moje ucho se radí s otevřeným oknem, kdy se opět pokusí s dalšími čtyřmi přáteli přivlastnit si všechny ty kabinky za protější šablonou oken zavřených. Nikoli jednu po druhé, linea se zamítá. Ale tamtu a tuhle. Účastenství na všech šumech zprava, vibracích zdola. S transmisí veškerých představení okamžitě zamítnutých pro svoji nezázivnost aspirující na umístění do mezery mezi všechny předvídatelné kategorie. Otevření ledničky polepené samolepkami. Zavření. Natočení satelitní paraboly. Naskočení motoru. Zhasnutí na třech místech najednou oproti jednomu a druhému rozsvícení po sobě. Sáhl jí do rozkroku. Podala mu talíř. Přišel zhasnout. Odnese to. Jedí. Zalévá kytky. Trika se kývají. Ta záclona taky. To všechno by mohlo být účastenství, kdyby vitalinea byla použitelná.

Výstup! Vyhod'me rychlost! Vystoupení řeči je obsah, mluvení je akce.

¹ WEISS, Peter. *Stín vozkova těla*. Praha: Odeon, 1966.

² *Woman dancing at bus stop* [online]. 12. 4. 2013. Dostupné z: <<http://www.youtube.com/watch?v=Gtg-zINT8-c>>.

³ JELINEKOVÁ, Elfriede. *Zimní putování*. Praha: Mladá fronta. 2011.

Na Slovensku je v posledných dekádach relatívne dobre zmapované umenie akcie a je mu venovaná pozornosť z viacerých dôvodov. Pokúsme sa priblížiť fakty a dať do súvislosti vplyvy viacerých faktorov, ktoré majú za následok vychádzanie v ústrety akčnému umeniu a performatívnosti pri teoretickej reflexii umenia na Slovensku.

Pro-Action: umelecko historické fakty

Relatívne intenzívne mapovanie akčných prejavov v slovenskom výtvarnom umení je dôsledkom viacerých faktorov. Je to historická línia, ktorá sa vinie od umelcov polovice šesťdesiatych rokov, prechádza cez akademicky vzdelaných umelcov pohybujúcich sa na neoficiálnej scéne v sedemdesiatych a v prvej polovici osemdesiatych rokov, ale aj umelcov mimo akademického prostredia tej doby. Po roku 1985 sa akčné umenie opatrne vynára a už v roku 1988 je prezentované festivalovou formou (Nové Zámky). Tesne okolo roku 1989 je to na Slovenku najfrekvencovanejšia umelecká forma, ktorá postupne ustupuje do úzadia po nástupe objektov a inštalácií započatých výstavou *Suterén* (1989). V tom čase tiež samizdatom vychádza časť knihy *Performance art – Živé umenie* RoseLee Goldbergovej.¹ Významným počínom bolo uvedenie výstavy *Akčné umenie* s katalógom,² ktorý zverejnil po 20 rokoch aktivity umelcov šesťdesiatych rokov, ale aj mladších autorov, ktorí začali s akčným umením počas tzv. normalizácie. Časopis *Profil súčasného výtvarného umenia* prináša samostatné číslo venované umeniu performancie.³ Až následne zmapovanie aktivít na Slovensku medzi rokmi 1965–1970 predstavila upravená (reprint) samizdatová publikácia *Predtým*⁴ z pera teoretika Radislava Matušitka, ktorá docielila predstavenie akčného umenia na výstave *Šesťdesiate* (1996) v Slovenskej národnej galérii (SNG), bola prvotným materiálom k príprave výstavy *20. storočie v slovenskom výtvarnom umení* (SNG, 2000) a následne k výstave *Akčné umenie 1965–1989*

(SNG, 2001). Ponovembrovú dekádu spracovala výstava *Akčné umenie 1989–2000* (Tatranská galéria, Poprad, 2001), ktorej impulzom bol text o slovenskom akčnom umení deväťdesiatych rokov uverejnený v publikácii *Art Action 1958–1998*.⁵ Ďalšou knihou rekapitulujúcou porevolučné dianie je *Avalanches 1990–1995*, zborník Spoločnosti pre nekonvenčnú hudbu (Bratislava, 1996), ktorý dokonca priniesol historickú štúdiu Richarda Kostelanetza *Divadlo zmiešaných médií*.⁶ Významný medzinárodný vplyv mal festival *TransArt Communication* v Nových Zámkoch, ktorého sa za jeho dvadsaťročné trvanie zúčastnilo viac ako 400 performerov z viac ako 30 krajín a jeho históriu zmapovala publikácia *TransArt Communication – Performance and Multimedia Art, Studio erté 1987–2007*.⁷ Systematiku do teoretických štúdií prináša databázová vizualizácia typológie umenia performancie dvojice Gerhard Dirmoser a Boris Nieslony.⁸ S odstupom mnohých rokov prišla na pulty kníhkupectiev kniha *Akčné umenie na Slovensku v 60. rokoch 20. storočia. Akcie Alexa Mlynárčika*,⁹ ktorá dodatočne poskytuje ďalšie materiály z uvádzaného obdobia.

Umelecké školy

Akčné umenie sa samozrejme implementovalo aj do vysokoškolských edukačných prístupov. Dynamicky sa javil tandem Peter Rónai a Miroslav Nicz, ktorí v prvej dekáde deväťdesiatych rokov na pôde Pedagogickej fakulty v Nitre viedli Ateliér intermédií a realizovali častokrát aj rozsiahle akcie vo verejnom priestore, hlavne počas festivalu *Divadelná Nitra*. Študenti sa zúčastňovali aj festivalu v Nových Zámkoch. Výrazná zmena prišla s nástupom voľne dostupných videokamier a s tým spojeného boomu videoartu po roku 2000. Video zaznamenávalo dianie v čase a mnoho diel malo performatívny charakter.

Na umeleckej škole je prvýkrát uvedený teoretický predmet akčné umenie a performancie až na Fakulte umení v Košiciach (2006) a na Fakulte výtvarných umení v Banskej Bystrici (2007), ktorý viedol Michal Murin. Na tejto platforme bol realizovaný aj študentský festival *PerforAction* (2009, 2010), z ktorého boli vydané dve DVD.^{10,11}

Po roku 2000 (Buryzone, Bratislava), ale hlavne od polovice nultých rokov (Žilina, Banská Štiavnica) sa v nezávislých centrách kultúry postupne začínajú organizovať workshopy mimo akademickej pôdy, kde sme svedkami outsoursovania performačných umeleckých prejavov. Zúčastňujú sa ich študenti umeleckých, ale aj neumeleckých škôl, ako napr.

workshopu základov elektroinžinieringu vhodného pre výtvarníkov (pure data, arduino), čo má za následok vznik prác pre interaktívne inštalácie performatívneho charakteru. Lokalizácia workshopov mimo umelecké centrá poskytuje potom materiál pre témy lokálnosti, sociálnej politiky, orálnej histórie, mapovanie miesta v čase, intervenciu, ale aj svojpomoc, mobilizáciu participantov z radov občanov a pod. Všetky tieto aktivity viedli postupne k tzv. performatívnemu boomu, resp. obratu aj v našom umeleckom kontexte prevažne po roku 2010.

Súčasná postmediálna doba spôsobuje, že tak ako nové médiá sú už integrálnou súčasťou vyučovania v akýchkoľvek ateliéroch, postupne sa stáva, že aj akčné prejavy sa vyskytujú v rôznych obmenách v rôznych ateliéroch na akademickej pôde. Existovalo počiatočné bránenie sa vzniku špeciálneho ateliéru výlučne zameraného na akčné umenie, na intermédiá alebo na nové médiá (hlavne v prípade VŠVU v Bratislave). Dnes sme svedkami presakovania tejto formy umenia do činnosti a výstupov medziodborových ateliérov. Ďalším faktorom sú sociálne siete a generačný príklon ku kolektívnym prejavom. V deväťdesiatych rokoch sme svedkami individualizácie umelcov a len sporadicky vidíme spoluprácu umeleckých dvojíc. Súčasnosť prináša archeologizáciu akčného umenia, spoločenskú retrofiliu a nostalgické faktory, ktoré do pozornosti prinášajú skupinové umelecké prejavy upevňované sociálnymi sieťami. Podobne sa k tomu pridávajú koncepty umelec ako galerista, ako teoretik, ako organizátor, ako hovorca a podobne. Umelci píšu tlačové správy, vytvárajú mediálne odkazy formou videa, blogov a facebookových pozývaní na akcie a pod. vytvárajú klímu spolupatričnosti a permanentného informovania aj napriek (ne)vôli byť informovaný. Vytvára sa tak ilúzia, že niečo visí vo vzduchu, a pocit, že to niečo definuje túto dobu a že neskôr s odstupom času budeme hovoriť o dnešku ako o dobe performačnej.

Akčné umenie na Slovensku má príchut' permanentnej príťažlivosti, hlavne čo sa týka akcií realizovaných do roku 1985. Toto historické skúmanie je častým predmetom záujmu tých absolventov dejín umenia, ktorí sa nechcú venovať tzv. starému umeniu. Konceptuálne umenie a akčné prejavy sú tak vhodnou témou pre niekoľko dizertačných prác, ktoré následne generovali výstavy a vznik katalógov. Naposledy takou výstavou, ktorá predstavila tvorbu širšej verejnosti takmer neznámeho autora v kurátorskej koncepcii Miroslavy Keratovej, bola retrospektívna výstava Ľubomíra Ďurčeka (SNG, 2013). Záujmu historikov umenia nahráva aj performatívny obrat, kedy hlavne po roku 2010 vidíme opätovný záu-

jem o akčné umenie a performancie hlavne kvôli komunitným, socio-artovým, kolaboratívnym a participatívnym projektom intervenujúcim do verejného i súkromného prostredia, ako aj aktivistických prejavov prebiehajúcich v čase – teda akcie, videoakcie, videoart alebo fotodokumentácie z akcie. Napriek nepopierateľnej snahe rôznych generácií historikov akčného umenia sledujeme absenciu teoretikov, ktorí by sa zameriavali na teoretické štúdie, postupne pribúda prekladová literatúra, cítime vplyv otvárania sa divadelnej vedy performanciam ako novým, aktuálnym a súčasným formám dramatického umenia. Teatrológia tak ponúka prepracovaný a systematický vedecký aparát na skúmanie, čo je však niekedy odklonom od samotnej podstaty akčného umenia, a je potrebné prejavit' zvýšenú citlivosť k takému interdisciplinárnemu presahu. Niekoľko mladých teoretikov však indikujeme v súvislosti so štúdiom na Masarykovej univerzite, avšak ešte sa neprejavil ich vplyv na slovenskú umenovednú scénu.

Od akcie (cez divadlo) k performancii
vo verejnom priestore na Slovensku

Šesťdesiate roky vo výtvarnom umení sú poznačené nástupom nových tendencií, ale popri všeobecne známých trendoch, ako je pop art, happening, minimalizmus a podobne, je tu nový fenomén. Umelci sa snažia vymaniť z inštitucionálneho rámca, vytvárajú umenie ideí, tvoria diela, ktoré sú dematerializované, zasahujú do spoločenského diania. Vyhýbajú sa kamenným múzeám, nezáleží im na tom, či výtvarné dielo je predajným artefaktom. Po evente či akcii rekvizitu ponechajú napospas svojmu osudu a len „zberateľská obsesia“ niektorých divákov a historikov umenia nám ich po desaťročiach navracia do kontextu umenia – do galérií, ako dokumenty akcií. Spomeňme si zo šesťdesiatych rokov na Laboratórium Jerzyho Grotowského alebo na teatralizované happenings Tadeusza Kantora v divadelnej oblasti, ďalej na fluxových a land artových umelcov, umelcov Arte Povera a pod. Umelci tým, že ignorovali galérie, vyšli do sociálneho a urbanistického priestoru alebo do prírody, samoty a kontemplácie. Mestské prostredie malo svojich divákov prirodzene. Diváci v prírode sa ocitli pod zámenkou slávnosti, turistiky alebo výletu.

V dejinách slovenského umenia máme množstvo príkladov a zahraničná teória umenia najviac akcentuje prácu *HAPSSOC I*, ktorej autorami sú Stano Filko a Alex Mlynárčik (1965), keď si privlastnili realitu

bratislavských osláv 1. a 9. Mája a všetky dni medzi tým. Súčasťou ich diela sa stali všetky tulipány, muži, ženy, tanky a podobne, k čomu vydali manifest. Neskôr robil Alex Mlynárčik *Deň radosti – všetky vlaky sveta* (pozri filmografiu Dušana Hanáka), *Juniáles – Sviatočné hody* (1970) v piešťanskej lodenici, *Memoriál Edgara Degasa* (1971) odohrávajúci sa na dostihových závodoch, vstup do reálnej svadby interpretujúc obraz Ľudovíta Fullu (1972) a pod. V šesťdesiatych rokoch po krajine s violončelom chodieval Milan Adamčiak. Raz bol s ním aj na hore Choč, kde si jedno skoré ráno zahral a spolu s vtáčikmi hru venoval ako poctu Františkovi z Assisi. Inokedy náhodne vytáčal telefónne čísla v telefónnej búdke a hral náhodným poslucháčom na druhom konci aparátu melódie na želanie. Akcia ostáva len medzi aktérom a poslucháčom, avšak tento princíp komunikácie s divákom zneužívajú médiá: Začiatkom deväťdesiatych rokov prichádzajú s formátom skrytej kamery a intímnu komunikáciu naplno zverejnia.

Iný príklad intervencie do verejného priestoru realizoval v 70. rokoch Ján Budaj – dopraje si nedeľný obed na sídlisku medzi panelákmi v Petržalke (1978), pripúta Rachelu (*Vladimír Archleb*, 1978) o mrežu v uliciach Bratislavy, prehradí úzku uličku v centre mesta ležiacimi telami (*Pouličná akcia*, 1979), v Medickej záhrade realizuje *Snečné dni* v spolupráci s divadlom Labyrint a Dočasnou spoločnosťou intenzívneho prežívania.

V tom istom čase v Košiciach skupina mladíkov orientovaných na undergroundovú kultúru realizovala „spontánne hry“ v meste, keď z ničoho nič vytvorili na neočakávanom mieste nezmyselný rad čakajúcich, aby sa vzápätí rozprchlí. Alebo natiahnuté 50 metrové lano nieslo niekoľko ľudí (polícia ich predviedla na výsluch). Dnes sú tieto recesistické akcie súčasťou uvažovania študentov, realizujú sa na workshopoch ako tvorivé cvičenie, ale v tom čase to malo aj rozmer protispoločenského správania – byť mimo normy. Istým druhom rezistencie bol aj únik do prírody. Umelci realizovali svoje diela v krajine, pretože v klasických galériách sa aktuálne umelecké trendy nedali prezentovať. V prírode realizovali svoje akcie aj Jana Želibská, Peter Bartoš, Lubomír Ďurček, Július Koller (otáznik z detí sediacych na kopci) a mohli by sme pokračovať.

Od polovice osemdesiatych rokov sa upúšťa od akcie ako gesta a mladší tvorcovia prichádzajú s performanciami, ktoré sú spektakulárnejšie, majú v sebe prvok „hrania“, sú reprízovateľné (akcia sa poväčšine nereprízuje). Performancie sa taktiež dejú v prírode, na festivaloch, ale aj ako skryté akcie v meste. Jozef Juhasz v potápačskom odevu chodí po

brehu Dunaja na protest proti dostavbe vodného diela Gabčíkovo (1991), komunikuje s policajtmí, obyvateľmi a vyjadruje svoj názor. Projekty okolo divadla Balvan, prevažne Michala Murina, boli tiež nasmerované do krajiny – *Zemné divadlo* na Divadelnej Nitre (1992) v mestskom parku alebo staničnom parku v Poprade bolo venované archeologickým výskumom; alebo inštalačné performancie, keď sa aktér nainštaluje do architektúry. Na festivale Divadelná Nitra sa v deväťdesiatych rokoch realizovali akcie a happeningy Petra Rónaia a Miroslava Nicza, naopak divadelné akcie, ktoré chceli inklinovať k výtvarnému umeniu a happeningu, sa realizovali na tvorivej dielni ETUD v Senici. Hudobno-divadelný súbor Transmusic Comp. v podchode na Hodžovom námestí realizoval dvojhodinovú akustickú performanciu pre náhodných okoloidúcich vo verejnom priestore.

Za desaťročia vzniklo množstvo projektov na verejnosti, vo vlnách sa opakuje záujem alebo nezáujem o verejný priestor. V súčasnosti je boom projektov, umelecké a kultúrne aktivity sa organizujú na odľahlých osadách (Periférne centrá v Dúbravici), v podchodoch, na autobusových nástupištiach (Topoľčany), pod diaľničným mostom (Stanica Žilina-Záriečie), na železničnej stanici (Banská Štiavnica), prebieha rekultivácia umením v zapadnutých dedinách (Čabiny, 2011) alebo sa happeningovou formou realizujú predstavenia, ktoré pracujú s lokálnou pamäťou a miestnou orálnou históriou alebo kronikou (Divadelná púť v Legnave, 2010), tanečné predstavenia v telefónnych búdkach (Košice, 2012) a podobne.

Nárazom umeleckého školstva, v počtu absolventov umeleckých škôl sa umenie dostáva postupne aj do odľahlých častí mimo kultúrnych centier a na pozadí fenoménov ako orálna história, pamäť miesta, genealogický výskum, rekonštrukcia historických faktov a iné presahy umenia do sociálnej sféry a komunitných centier, akceptujúc aktuálne umelecké tendencie, vidíme, že súčasné umenie sa naozaj dostáva do vnímania bežného človeka a stále širšej komunity. Mladí, umelecky vzdelaní ľudia majú na realizovanie týchto aktivít teoretické znalosti, ale aj príklady z histórie. Umenie sa vždy robilo aj mimo divadiel a galérií. Vývoj performančného prejavu vo výtvarnom umení začína ako reakcia na neschopnosť zachytiť temporalitu (časový priebeh) v tejto umeleckej forme. Zatiaľ čo hudba, divadlo, tanec a film majú vo forme zakomponovanú časovosť, výtvarné umenie bolo až do futurizmu statické. Preto umelci začiatku 20. storočia prichádzajú so živými predstaveniami, ktoré nespĺňali pod-

mienky tradičných foriem, a tak sa ocitli v dejinách živého umenia, ktoré do seba integrovalo aj výtvarné umenie – aktivity ruských futuristov, Agitprop, koncerty pre mestské sirény od Arsenija Avramova, Bauhaus, Black Mountain College, vznik happeningov a celá história intermediálnych presahov medzi divadlom, výtvarným umením a inými umeniami, ktoré tak dobre popísal už v šesťdesiatych rokoch Richard Kostelanetz vo svojom texte „Divadlo zmiešaných médií“.

Happening a celé šesťdesiate roky oslobodili ulicu a spolu s aktuálnymi tendenciami v umení sa tento priestor aj dnes stáva atraktívny pre účinkujúcich, aj pre divákov. Performancia, dnes už bežný termín, ktorý sa u nás pred 20 rokmi práčne uvádzal do povedomia, je taký umelecký výkon, ktorý sa nezaraduje do divadla, do tanca, do hudobného koncertu, ale pritom sú to diela realizované naživo a pred divákmi a okrajovo sa dotýkajú každej z týchto oblastí. Prejavy akčného umenia a performancie môžu mať charakter kabaretu, ceremónie, rekonštrukcie historickej udalosti, fiktívnej demonštrácie, oslavy nešpecifikovaného dôvodu, ale aj recesistickej a protoperformatívnej akcie ako súčasť rebelského postoja na verejnosti.

V exteriéri sa môžu udiat aj predstavenia, ktoré dodržia tzv. javiskové a divácke usporiadanie, napr. aktuálne sú tanečné vystúpenia, ktoré používajú výtvarné objekty, videoprojekcie, film, mapping, zvukové performancie, interaktívne zvukové inštalácie sfunkčnené v prítomnosti diváka. Iným príkladom sú body art a živé sochy – telové plastiky, ktoré zastavenou sekvenciou, mikroepizódou nejakého deja vtáhujú diváka priamo do akcie, alebo sú len gagom, realizovaným kresleným vtipom. Zvukové inštalácie vo verejnom priestore používajú aj nové technológie ako senzory, počítače, projektory a pod. Aj zvukové umenie môže mať prvky teatrality, v Nemecku je používaná forma „klangkunst“ pre dramatizáciu textu, hlasu, zvuku. Je to ako akustické predstavenie pre rozhlas, verejný priestor, budovu a podobne.

Špecifickými akciami s výrazným prvkom teatrality sú performancie, ktoré sú skryté bežnému pozorovateľovi, ale udejú sa niekedy len pred zrakom jediného, často náhodného diváka. Umelci do verejného priestoru svojimi akciami vstupujú a koncipujú ich ako súčasť každodennosti. Inokedy, naopak, vytvárajú situácie, aby prinášali divákovi novú skúsenosť. Umelec jednoducho zmení realitu vytvorením nezvyčajnej situácie, napríklad premiestni kameň (Marian Palla) alebo pod nohavicami celý deň nosí pyžamo naopak (Milan Adamčiak); vytvára akcie, ktoré sa zdajú

byť uveriteľné v kontexte bežného života, ale ktoré sa mu vymykajú, aby narušili normálnosť situácie. Umelci zasahujú nejakým prirodzeným pohybom alebo teatralizovaným aktom a atakujú obyvateľov neobvyklou situáciou. Ako príklad uvediem umelkyňu VALIE EXPORT, ktorá sa v šesťdesiatych rokoch obliekla do kartónovej škatule s dvoma otvormi. Divák do nich mohol strčiť prsty a ohmatávať jej prsia a pritom sa jej pozeral do očí. Nik ten akt ohmatania nevidel, lebo miesto dotyku bolo skryté. Táto akcia je dnes súčasťou dejín akčného umenia, ale viem si predstaviť dnes takúto akciu ako súčasť večerného programu komerčnej televízie.

Všetky tieto aktivity, kedysi konceptuálneho umeleckého charakteru, sa dnes všeobecne akceptujú ako súčasť kultúry a stávajú sa mainstreamom, facebookovými akciami, virálnymi videami. V poslednej dobe sa ujal typ akcie, keď sa v jednom okamihu v priestranstve dajú do „stand still“ – zastaveného filmového políčka – desiatky vopred dohodnutých ľudí a nič netušiaci chodci sú jediní, ktorí sa nezastavia.

Mestské prostredie od šesťdesiatych rokov zaplňajú udalosti, ktoré sú dnes súčasťou dejín umenia. Happeningy boli koncipované ako udalosti, ktoré sa dejú ako sviatok – usmernená a organizovaná oslava. Dnes, po päťdesiatich rokoch, sa organizovanie happeningov koncipuje ako mainstreamová organizovaná udalosť, ktorá je často záležitosťou firemnej kultúry korporatívnych spoločností a na ktoré si pozývajú celebrity, pesničkárov, nafukovačov balónov a moderátorov. Mohli by sme dokonca akceptovať termín *performatívne kontinuum*, keďže ide o široké spektrum vystúpení, ktoré okrem umeleckých performancií sa rozširuje o šport, hru, politický a kultúrno-spoločenský ceremoniál, tanec a iné spektakulárne predstavenia spojené s pasívnou alebo aktívnou divákovou účasťou, ako to charakterizoval Richard Schechner.¹²

Dnes sa tak deje aj množstvo projektov a akcií, ktoré odchádzajú od umenia a reálne vstupujú do života ľudí, jednotlivcov, komunit, spoločenských skupín. Vytvárajú sa tak dôvody pre komunikáciu a iné zážitky, no umelecká autenticita postupne stráca svoje opodstatnenie. Ukazuje sa, že nepotrebujeme umenie ako formu, lebo stačí byť kreatívny, akceptovať tvorivosť okolia, a to nielen tú rustikálnu, ale aj tú, ktorá je odkazom avantgárd a metropolisu. Dnes sme dospeli k tomu, že ľudovou (masovou) kultúrou sa stáva tá kultúra, ktorá má svoje korene v avantgardách a v intermediálnych, interdisciplinárnych, medzižánrových presahoch.

Presakovanie akčného umenia do verejného mediálneho priestoru a reklamy

Akčné umenie sa snažilo v šesťdesiatych rokoch o únik z inštitúcií, bolo proti aukčnému systému, výstavným a kurátorským evalváciám, a preto pred týmto systémom unikalo do verejného priestoru, na ulicu, na festivaly. Ale systém umelcov dostihol aj tam, prišiel s honorármi za akcie (ako je to napr. u hudobníkov), relikvie po performancii kurátori zozbierali a neskôr sa ocitli na aukciách, teoretici umenia začali relevantne hodnotiť toto hnutie a svoje tvrdenia o existencii tohto fenoménu dokazovali foto a video dokumentmi. Následne si autori začali robiť dokumentáciu sami, takže sa stala posvätnou súčasťou akcie. Avantgardičnosť, ktorá bola v akčnom umení v 70. rokoch, viedla aj k takému názoru, že akcia, ktorá nemá svedka (oral history, odborný text) alebo nemá dokumentáciu (foto, video), ako by neexistovala. Je len málo umelcov akčného umenia, ktorí svoje akcie robia ako súčasť svojho života, nedokumentujú ho, nerobia si zápisky alebo nerozprávajú o ňom vo svojich interview.

Akcie, po tom, ako sa začínajú akceptovať aj inštitucionálne, sa vracajú do galérií, či už vo forme výstav ich dokumentácií, alebo ako paralelný doplnok iných foriem umenia, ako sprievodná akcia na otvorení výstavy. Umenie akcie sa vracia do galérie podobne ako sa napr. vrátili do galérií umelci hnutia Fluxus, land artu, umelci pracujúci vo verejnom prostredí alebo site specific artu. Diváci dneška už majú receptory na súčasné umenie a svoj vplyv urobila aj televízia a reklamy, resp. mediálne komunikácie. Narastá vplyv konceptuálneho umenia do reklamy, kedy absolventi umeleckých škôl nastupujú do reklamných agentúr a jedine nápad, šarm, vtip im pomôže sa presadiť. Preto vidíme z rôzneho uhla pohľadu – od post-surrealistického, neodadaistického, konceptuálneho, kvázirebéliu, zenového a podobne. Je to diametrálne iné myslenie o reklame, ako ho poznáme spreď pätnástich rokov. Reklamu menia aj nové možnosti počítačovej animácie, výklady v hypermarketoch sú lepšie „umenie“ ako inštalácie v galériách, video gagy teenagerov na internete sú zaujímavejšie, nápaditejšie ako akcie akademicky vzdelaných videoartistov, ktorých pocit doby tiež doviedol k humoru. To sú momenty, s ktorými sa umenie stretáva tým častejšie, čím viac si uvedomíme, že súčasné technológie umožňujú individualizáciu umením; nikdy predtým sme nemali toľko umelcov ako teraz. A niektorí sa odhodlávajú ísť novými cestami, ako je angažovanosť, investigatívnosť, aktivizmus, konceptuálny pseudodoku-

ment a pod. Podobne ako pred 25 rokmi každý chcel napísať zbierku básní alebo román, dnes každý dokumentuje, fotografuje, filmuje, vytvára individuálnu hudbu, vlastné web projekty, vlastné internetové vysielanie, vlastnú internetovú televíziu a s tým je spojená dynamizácia performativity – akčnosti.

Sme svedkami individualizácie umenia – počet umenia chtivých jedincov narastá, notebooky, kamery, internet cez telefón, web stránky, počítačová multimedialita sú potenciály, ktoré dokážu vytvoriť priestor a umožniť kreativitu. Dnes je individualizácia tak ďaleko, že ľudí viac baví kreovať, ako pasívne vnímať večerné predstavenie a kreativitu iných. To je fenomén, ktorý zažívame pri internetových rádiách, stream TV, web2, myspace.com, secondlife.com, youtube.com a podobne. Dôkazom toho môže byť aj profesionalizácia „laickej“ zručnosti a hobby kreativita na profesionálnej úrovni (pozri nezávislý film, filmové festivaly). Vidíme, ako sa mení a zvyšuje spektakularita a performerské prezentačné zručnosti pri odborných prezentáciách vedeckého, marketingového typu pomocou powerpointu (Windows). Veľké korporácie majú svoje oddelenia eventov, ktoré usporiadajú pre zákazníkov happeningy (prítom používam korporátnu terminológiu, nie umelecko-historickú). Na kreatívnych školeniach o produktoch si inak seriózni biznismeni robia vlastné photoshopové gagy, videofilmy parodujúce umelecký svet, kombinujú tento svet s ich korporátnou realitou a ich produktmi. Sami si vytvárajú kreatívny scenár, dávajú inštrukcie kameramanovi, rekvizity aj finančne náročnejšie nie sú problém. Samozrejme lektorom a nakoniec režisérom je komerčne orientovaný bývalý absolvent umeleckej akadémie, ktorý ovláda pohyb postavy pred kamerou, pohyb kamery, strih a pod. Výsledný produkt – DVD sami pre seba – je na svete, je to stratégia aktívneho oddychu a priblíženie sa k téze Josepha Beuysa, že každý je umelec a všetko, čo označíme za umenie, je umenie a pod. Je to demokratizácia umeleckého procesu formou individualizácie kreativity. Barbarské? Prečo?

Čím viac sa o akčnom umení hovorí, tým viac sa stráca kúzlo. Čím viac sa píše, tým menej sa hovorí. Čím viac sa o akčnom umení číta, tým menej sa ho chce robiť. Čím menej sa ho chce robiť, tým to málo má väčšie kúzlo. Čím má väčšie kúzlo, tým viac sa ho robí.

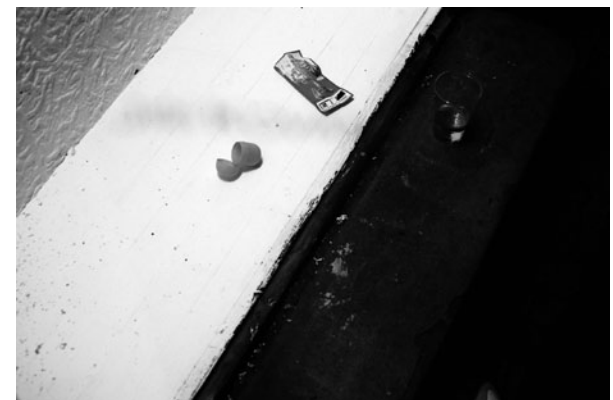
- ¹ GOLDBERG, RoseLee. *Performance Art*. New York: Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 1986.
- ² ČIHÁKOVÁ-NOSHIRO, Vlasta (ed.) *Umění akce (katalog výstavy)*, Praha: Mánes, 1991.
- ³ *Profil súčasného výtvarného umenia*, č. 3, 1993. ISSN: 1335-9770
- ⁴ MATUŠTÍK, Radislav. *Predtým: prekročenie hraníc, 1964–1971*. Žilina: Považská galéria umenia, 1994.
- ⁵ MARTEL, Richard. *Art Action 1958–1998*. Quebec: Intervention Editions, 1998.
- ⁶ KOSTELANTZ, Richard. *Divadlo zmiešaných médií*. In: *Avalanches 1990–1995*. Bratislava: SNEH, 1995, s. 192-215.
- ⁷ HUSHEGYI, Gábor – SÓRÉS, Zsolt. *TransArt Communication, Performance & Multimedia Art Studio erté 1987–2007*. Bratislava: Kaligram, 2008. ISBN 8071499757
- ⁸ DIRMOSE, Gerhard – NIESLONY, Boris. *Performance – Art kontext*. In: *Magyar Muhely*, vol. 41, 122, 2002/3, Budapešť. Dostupné z: <http://monoskop.org/images/5/5d/Performance-Art_Kontext_A0.pdf>
- ⁹ EURINGER-BÁTOROVÁ, Andrea. *Akčné umenie na Slovensku v 60. rokoch 20. storočia. Akcie Alexa Mlynárčika*. Bratislava: Slovart/VŠVU, 2012.
- ¹⁰ *DVD Performance Press 009* (DVD). Banská Bystrica: Platforma DigiVAF(ex) & IDM - Katedra Intermédií a Digitálnych médií - FVU - Banská Bystrica, 2009. Dostupné z: <http://idm.aku.sk/images/vafex/pdf/VAFEX_performance_akjetam_PRINT.pdf>
- ¹¹ *DVD Performance 2 Press 013* (DVD). Banská Bystrica: Platforma DigiVAF(ex) & IDM - Katedra Intermédií a Digitálnych médií - FVU - Banská Bystrica, 2010. Dostupné z: <http://idm.aku.sk/images/vafex/pdf/7VAFEX_performance2_DVD_akjetam_PRINT.pdf>
- ¹² SCHECHNER, Richard. *Performancia: teórie, praktiky, rituály*. Bratislava: Divadelný ústav, 2009.

ALEXANDR JANČÍK KONFERENCE

V rámci doprovodného programu konference *Akce a reakce: performativní aspekty v současném umění a umělecké výchově* se ve výstavním prostoru Vitřiny Denisky uskutečnila tematicky spřízněná vernisáž výstavy nazvané *Konference*. Vernisáž proběhla 24. října 2013, v 19:00 v Denisově 5 v Olomouci a následně pokračovala v Divadle na Cucký ve Wurmově ulici 7, kde byla promítána videa soustředující se na performativní projevy v českém umění po roce 2000. Výstava se odehrála v termínu 25. 10.–6. 11. 2013.

Cílem výstavy bylo především propojení výrazných osobností umělecké scény, výtvarníků, pedagogů, teoretiků, performerů, kolegů a přátel, kteří se v Olomouci sešli u příležitosti konference. Pozvaní hosté reagovali na výstavní prostor Vitřiny Denisky v centru Olomouce v Denisově ulici, a to projevy souznicími jakkoliv s tématem konference a tímto společným setkáním. „Příspěvky“ byly v podobě libovolné – objektové či nemateriální, závěsné či na sklo lepitelné, obrázkové, textové; jednalo se o projevy připravené i spontánní. Jediným omezením se tak stal prostor; vzhledem k rozměru vitřiny 108 x 164 x 34 cm bylo každému k dispozici cca 36 x 28 x 34 cm.

Vystavující osobnosti: Tomáš Vaněk, Tomáš Ruller, Jana Písaříková, Jiří Kovanda, Pavlína Morganová, Martin Zet, Rafani, Tomáš Hodboď, František Kowolowski, Jiří Skála, Eva Da Silva Melo, Jennifer Helia De Felice, Andrea Vatulíková, József R. Juhasz, Michal Murin, Pavel Sterec a Vladimír Havlík.







Útrpné hledání performerovo
/ The Sorrows of Young Performer

MgA. Tomáš Hodbod', absolvent Ateliéru performance
na FaVU VUT v Brně

A performance studio graduate at Faculty of Fine Arts,
Brno University of Technology

Anotace: Základním kamenem příspěvku je snaha o pochopení širší možnosti chápání významu a formální podoby umění performance. Motivem tohoto hledání je touha studenta-absolventa vymezit se vůči přístupům přejatých od pedagoga. Ideovou linkou příspěvku je kritika systému akademie – systému jediného učitele – vedoucího ateliéru. Stěžejním bodem je rozbor konkrétní práce Tino Sehgal s důrazem na elementy vztahu učitel–student, kritika přítomných prvků manipulace jednotlivce a masy ve srovnání s postupy fašistického Německa období druhé světové války.

Abstract: The foundation stone of this paper is constituted by the attempt to understand the breadth of various possibilities in which to perceive the importance and formal aspects of performance art. The motive of this inquiry is the sole desire of a former student to position himself in relation to the approaches borrowed from a pedagogue. The ideological line of the paper is the criticism of the systems of academy – mainly a system of a single teacher who is the head of the studio. The main point is the analysis of a specific work by Tino Sehgal, with an emphasis on the elements of the teacher-student relationship, and the criticism of elements present in manipulation of an individual and the masses, made in comparison with the practices of Nazi Germany during the Second World War.

**Performativních úkonů je mnoho,
performativních studií málo
/ Performative Acts Are Many, Performative
Studies Are Few**

MgA. Tomáš Vaněk, rektor AVU v Praze, vedoucí pedagog
Ateliéru intermediální tvorby III

Rector of the Academy of Fine Arts in Prague, head lecturer in the
Studio of Intermedia 3, Academy of Fine Arts, Prague

Anotace: Příspěvek je pokusem o zamyšlení se nad situací funkce a účelu umělecké performance v současném uměleckém světě. Riskantním vykřiknutím, že forma performance svoji funkci k dnešnímu dni ztratila a nikdo si toho nevšiml, odkazují ke stínům, které akt zmizení po sobě zanechává. Krátkou esejistickou formou s odkazy na situace reprezentující určitou poetiku gesta se zamýšlím nad funkcí jeho sdílení a distribuce. Je důležité také poznamenat, že od počátku byl příspěvek koncipován s důrazem na akt mluvení. Pro požadavek publikace byl ale nepatrně pozměněn tak, aby mohl zaznít i skrze akt obyčejného čtení.

Abstract: This paper attempts to reflect on the function and purpose of artistic performance in the contemporary art world. I refer a risky cry exclaiming that the form of performance has lost its function and nobody noticed it until today, to the shadows that the act of disappearance leaves behind. By means of a short essay with references to situations representing certain poetics of a gesture, I contemplate on the function of sharing and distribution thereof. It is also important to note that from the beginning, the paper has been designed with an emphasis on the act of speaking. However, for the purposes of the printed publication, it has been slightly modified so that it can sound also through the act of plain reading.

**Workshop jako forma výuky uměleckých oborů
/ Workshop as a Form of Education in Art Studies**

MgA. Eva Da Silva Melo, studentka doktorského programu
na Katedře autorské tvorby a pedagogiky DAMU v Praze
Ph.D. student, Department of Authorial Creation and Pedagogy,
Theatre Faculty of the Academy of Performing Arts in Prague

MgA. Jennifer Helia De Felice, studentka doktorského
programu na FaVU VUT v Brně
Ph.D. student, Faculty of Fine Arts, Brno University
of Technology

Anotace: V září 2013 jsme s kolegyní uskutečnily třídenní workshop, jehož východiskem je předpoklad, že člověk reaguje na vše celou svou bytostí, tj. kognitivně, emocionálně, reaktivně svým chováním i tělesně. Chtěly jsme zjistit, do jaké míry rozvíjí psychosomatické disciplíny fotografování. Psychosomatické disciplíny, např. dialogické jednání, práce s hlasem nebo práce s tělem (Feldenkraisova metoda) umocňují schopnost být srozumitelný, vnímat přítomnost, okolí a definovat si „svá témata“. Workshop proběhl v Ateliéru performance FaVU. Výstupem byly fotografie jako jednoduchá a dostupná možnost sebevyjádření prostřednictvím obrazu tak, jak je performeré velmi často používají.

Abstract: In September 2013, we conducted a three-day workshop exploring the primary premise that humans react to the world around them with their entire being through their behaviour and physicality; cognitively, emotionally, and reactively. We were mainly concerned with the degree to which the art of photography can be developed through psychosomatic disciplines. The disciplines of a psychosomatic nature which were represented at the workshop, such as (inter)acting with the inner partner, work with voice (Ivana Vostarkova), or with body (Feldenkrais Method), enhance our ability to be understandable, to perceive the present moment and our surroundings, and help define one's own themes. The workshop took place at the Performance Studio of the Faculty of Fine Arts at the Brno University of Technology. The outcome was photography which was selected on the basis of its direct and accessible capacity for self-expression via image, as performance artists often employ the medium to this end.

Emancipace a katarze? **/ Emancipation and Catharsis?**

MgA. Jiří Skála, odborný asistent Ateliéru intermediální tvorby III AVU v Praze

Assistant Professor, Studio of Intermedia 3, Academy of Fine Arts in Prague

Anotace: Posledních šest měsíců mám intenzivní nutkání si sednout a vypsát se z několika posledních živých akcí; z těch, kterých jsem se v poslední době zúčastnil jak aktivně, tak i pasivně. Zároveň jsem si potřeboval urovnat informace, jež jsem si za podobné období o médiu performance přečetl. Díky pozvání na tuto konferenci se mi naskytla příležitost posadit se a nějakým zajímavým způsobem se pokusit verbalizovat nakupený zkušenostní a informační zmatek týkající se této umělecké formy. Abych se nezasekl na svých pocitech, půjdu raději rovnou k věci a vyjmenuji několik bodů, kterým se pokusím ve svém textu věnovat. Za prvé je to nepřítomnost teorie performance ve výtvarném umění. To, co nám akademický svět poskytuje, je pouze historie této umělecké formy nebo nesčetné množství esejů o ní. Dále je to komplikovaný vztah umělecké obce k dokumentaci performance a jejímu následnému použití v rámci provozu, buď jako záznamu, nebo uměleckého artefaktu. Výsledkem je konflikt, kdy menší část umělců, kritiků a kunsthistoriků toto médium adoruje a upřednostňuje na úkor dalších. To se odehrává na bázi konvenčních morálních kódů, což podle mého názoru zabraňuje umělcům v realizaci esteticky zajímavých experimentů v rámci tohoto média.

Abstract: The past six months I have had an intense urge to sit down and write all of the past live events, those which I have recently attended both actively and passively. At the same time, I have had the need to organise information that I have read about the media of performance art up to now. Well, thanks to an invitation to this conference, I now have the opportunity to sit down and try to verbalize in an interesting way the acquired experiential and informational confusion regarding this art form. But not to dwell on my feelings, I move straight to the point by listing a few phenomena which I will try to deal with in the following text. Firstly, it is the absence of a performance theory in visual arts. All that the academic world offers is not more than the history of this art form or

a myriad of essays about it. Secondly, it is the complicated relationship of artistic communities to performance documentation and its subsequent use in the operation, either as a record or an artefact. The result is a conflict where a smaller part of artists, critics and art historians adore this type of medium and favour it to others. This takes place on the basis of conventional moral codes, which in my opinion prevents artists to realize aesthetically interesting experiments using this medium.

Nechci chybět mezi pozůstalými
/ I Don't Want to be the Missing One of the Bereaved

Akad. soch. Martin Zet, vedoucí Ateliéru video FaVU VUT
v Brně

Head of the Studio of Video, Faculty of Fine Arts,
Brno University of Technology

Anotace: Libušín, 15. 8. 2013: Moc velkou radost z toho, že to, co mám rád, se začíná zkoumat a systematizovat, nemám. Třeba se nakonec někomu podaří zjistit, jak se co má dělat a jak je to správně. A to se pak asi bude vtoukat studentům do hlav. Uf.

Libušín, 10. 9. 2013: Jsem rozdvojen. Téma konference mě extrémně zajímá, ale zároveň je smrtelné, že se různé akční přesahy uzavírají do oborů, předmětů, a ty se u nás už natolik etablovaly, že se nejenom učí, ale pořádají se o nich i konference. Pokusím se přijet. Nechci chybět mezi pozůstalými... Ale možná by šlo odmyslet akademické prostředí a brát konferenci jen jako záminku a příležitost potkat se s kamarády a kolegy a dozvědět se, o čem a jak teď přemýšlejí, na čem pracují. Nebo se nevyptávat, jen se radovat, že jsme na chvíli spolu a že to, co nás baví, se navzdory našim živobytím ještě nepodařilo ochočit.

Abstract: Libušín, 15. 8. 2013: I'm not very happy about the fact that the thing I love is beginning to be subjected to analysing and systematising. Maybe someone will finally find out what and how to do it and how it should be done correctly. And this will then be pounded into the heads of students. Phew.

Libušín, 10. 9. 2013: I am in a cleft stick. I am extremely interested in the theme of the conference, which has also fatal consequences as the various action overlaps are enclosed in fields of study and subjects, which have been established so firmly that they are not only taught, but conferences in regards to these subjects are also held. I will try to attend. I do not want to be the missing one of the bereaved family... But maybe I could strip away the academic environment, and take the conference as an excuse and opportunity to meet with friends and colleagues and learn what and how they think right now and what they are working on. Or, I won't ask any questions, I'll be just happy that we are together for a while and that the subject of our profession which we like have not been tamed despite our livelihood.

Elementarista performance art v současných
společenských podmínkách
/ Elements of Performance Art in Contemporary
Social Context

Doc. Mgr. František Kowolowski, vedoucí Katedry malby
FU OU v Ostravě

Head of the Department of Painting, Faculty of Fine Arts,
University of Ostrava

Anotace: Téma přednášky se zaměří na elementární formy v performance art v návaznosti na současné společenské, kulturní a edukativní konotace těchto významů. Bude se zabývat vztahem mezi prostorem, časem a tělesností a vztahem performer a diváka jako nosnými prvky umělecké výpovědi.

Abstract: The theme of the lecture focuses on elementary forms of performance art in relation to contemporary social, cultural and educational connotations of these meanings. The relationship between space, time, physicality, the relationship between performer and audience as the supporting elements of artistic expression.

Tzv. Akční tvorba
/ So-called Action Works

doc. Mgr. Vladimír Havlík, vedoucí ateliéru Intermedia na
Katedře výtvarné výchovy PdF UP v Olomouci
Head of the Intermedia Art Studio, Department of Art
Education, Faculty of Education, Palacký University in Olomouc

Anotace: Historie předmětu vyučovaného od roku 1990 na KVV PdF UP v Olomouci a KVV PdF MU v Brně. Mezi cvičením a tvorbou, metodou a volností, svobodou a manipulací...

Abstract: The history of the course taught at the DAE at the Faculty of Education, Palacký University in Olomouc and DAE at the Faculty of Education, Masaryk University in Brno since 1990. Between training and work, method and free hand, freedom and manipulation...

**Je maska póza? Performance jako niterná poezie,
divadlo jako patetická próza**
**/ Is mask a pose? Performance as Inner Poetry,
Theater as a Pathetic Prose**

Mgr. et Mgr. Andrea Vatulíková, studentka doktorského
programu na FaVU VUT v Brně
Ph.D. student, Faculty of Fine Arts, Brno University
of Technology

Anotace: Ve svém příspěvku se budu věnovat problematice performance art ve vztahu k dalším uměleckým formám (zejm. divadlu), ale také jejím přesahům mimouměleckým (zejm. do sociologie, psychologie). Zaměřím se především na vymezení stěžejních rozdílů mezi performance art (na něj budu pohlížet jako na hraniční žánr, druh platformy, která je tekutá a hybridní) a teatralitou (jež bývá považována za „až trapně“ rigidní a strnulou), přičemž mě bude zajímat zejména prostupnost obou těchto přístupů k performance. Vytyčením rozdílů mezi „divadlem jako hraním rolí“ a „performance jako prezentací sebe sama“ se pokusím vysvětlit, jestli a jak se může stát, že je někdy „maska pravdivější než pravda“, čímž se pokusím ospravedlnit např. nadužívání kostýmů v „estetice kreatur“ u queer komunity.

Abstract: In my paper I will address the issue of performance art in relation to other art forms (especially theater), but also its overlapping non-artistic forms (especially sociology and psychology). I will focus on defining the fundamental differences between performance art, which I view as a borderline genre, type of platform that is fluid and hybrid, and theatricality, which is considered an ‘embarrassingly’ rigid and stiff, while I will be particularly interested in the permeability both of these approaches to performance. Defining differences between ‘theater as role playing’ and ‘performance as the presentation of oneself’, I will try to explain if and how it can happen that sometimes ‘a mask is truer than the truth’ and I will try to justify such excessive use of costumes in ‘aesthetic creatures’ in a queer community.

PerformACTION

doc. MgA. Michal Murin, ArtD., vedoucí Ateliéru digitálních médií na katedře Intermédií FVU AU v Banské Bystrici

Head of the Studio of Digital Media, Faculty of Fine Arts,
Academy of Arts in Banska Bystrica

Anotace: Etapy v akčnom umení posledných dekád na Slovensku približuje prierez publikáciami, výstavami, festivalmi a akademickými a mimoakademickými edukačnými aktivitami. Text približuje proces konceptualizácie, intermedializácie a performativizácie súčasného umenia ako vhodného atribútu pre jeho mainstreamizáciu a následné použitie v popkultúre a reklame.

Abstract: This overview of publications, exhibitions, festivals, academic and non-academic educational activities presents stages in the development of action art over the last few decades in Slovakia. The text describes the processes of conceptualisation, intermedialisation and performativisation of contemporary art as suitable attributes for its introduction into the mainstream and subsequent use in pop culture and advertising.

Médium–Software–Spectacle / **Medium–Software–Spectacle**

Jozsef R. Juhasz, performer

Anotace: Debordská teória Spoločnosť spektaklu a performance art. Inštitucionalizované vzdelávanie a úloha workshopov vo výučbe (inštitúcia – artist run organizations – workshop). Efemernosť, Time Based Art a dokumentácia versus umelecká výchova. Performance umenie: Médium–Software–Spektákl? Nárok na performativitu vo všetkých oblastiach života. Prezentácia knihy: How we teach performance art. University courses and workshop syllabus. (Valentin Torrens edition).

Abstract: Debord's Theory Society of the Spectacle, and performance art. Institutionalized education and the role of workshops in the learning process (institution – artist run organizations – workshop). Ephemerality, Time Based Art and documentation versus art education. Performance Art: The Medium–Software–Spectacle? The right to performativity in all areas of life. Presentation of the book: The way we teach performance art. University courses and workshop syllabus. (Valentin Torrens edition).

České akční umění na přelomu milénia / Czech Action Art at the Turn of the Milenium

PhDr. Pavlína Morganová, Ph.D., vedoucí Vědecko-výzkumného pracoviště AVU v Praze

Head of the Department of Science and Research, Academy of Fine Arts in Prague

Anotace: I v 21. století je akce atraktivní výtvarnou formou. Stala se východiskem nových postupů participativního umění, umění situace nebo videoartu. Revoluce v roce 1989 přinesla nové podmínky, funkce i smysl akčního umění. Přestože řada umělců zdánlivě kontinuálně pokračovala ve své tvorbě a objevovaly se nové osobnosti používající médium performance, podstata akčního umění se radikálně změnila.

Abstract: In the 21st century action prevails attractive art form. It became the basis to new approaches of participative art, situation art or videoart. The 1989 revolution brought indeed new conditions, functions and meaning to action art. Despite the fact that many artists apparently continue in their action art and new generations using medium of performance have appeared, the essence of action art has changed radically.

Má to smysl! / It Does Make Sense!

doc. Jiří Kovanda, vedoucí ateliéru Performance na Katedře elektronického obrazu FUD UJEP v Ústí nad Labem, odborný asistent ateliéru Malířství II AVU v Praze

Head of the Performance Art Studio, Department of Electronic Image, Faculty of Art and Design, Jan Evangelista Purkyně University in Ústí nad Labem, assistant professor in the Painting 2 Art Studio, Academy of Fine Arts in Prague

Anotace: Položená otázka zní, zdali lze performance, akce či happenin-gy vůbec učit, zdali to není nesmyslné počínání, které popírá podstatu této disciplíny. Jsem přesvědčen, že vyučovat performance je stejné jako vyučovat malířství. Báseň může být jednou napsaná brilantní češtinou, jindy se básník dopouští řady pravopisných chyb. Nicméně stále je to tatáž báseň. Problém je, že na uměleckých školách se často učí spíše ten pravopis. Zkusme se tedy zamyslet nad tím, jak přistupovat k „výuce“ na uměleckých školách. Smysl to určitě má.

Abstract: The question is, whether it is possible to teach performance, events or happenings, whether it is not unreasonable conduct, which denies the essence of this discipline. I am convinced that teaching performance is the same as teaching painting. One time, a poem can be written in brilliant Czech, other time the poet commits a series of spelling mistakes. However, it is still the same poem. The problem is that art schools often focus mainly on teaching how to spell. Let us therefore contemplate about how to approach 'the teaching practice' at art schools. It certainly does have sense.

Vím, že nic nevím: Performativní přednášky a výpovědi
/ I Know that I know Nothing: Performative Lectures
and Statements

Mgr. Jana Písaříková, studentka doktorského programu
na FaVU VUT v Brně

Ph.D. student at the Faculty of Fine Arts, Brno University
of Technology

Anotace: Sokratův výrok „Vím, že nic nevím“ poukazuje na důležitost zpochybnění získaných poznatků a obecně uznávaných modelů myšlení. Na podobném principu funguje i fenomén performativních přednášek. Situace, kdy vím, že nic nevím, je ryzím stavem pro tento typ performancí a „statementů“, které od 60. let fungují jako kritická a sebereflexivní forma uměleckého projevu, jehož cílem je nejen zviditelnění obecného fenoménu přednášek a veřejných prohlášení, ale i snaha o přeformulování způsobů, jak hovoříme o umění, přičemž sebeprezentace umělce, jeho života a image se stává stejně tak důležitou, jako odborné nahlížení poučeného teoretika umění. Tento článek tak polemizuje nad rolí performativních přednášek v současném uměleckém a akademickém diskurzu. Text lze také číst jako zamyšlení se nad konferencí *Akce a reakce*, na které se formáty běžné akademické a performativní přednášky vzájemně prolínaly.

Abstract: The Socrates's quotation: 'I know that I know nothing' refers to the importance of challenging the acquired knowledge and generally accepted models of thinking. The phenomenon of performative lectures is based on similar principle. The situation in which I know that I know nothing is a pure condition for that kind of performances and statements which have existed from the 1960s as a critical and self-reflective form of artistic expression. Its objective is not only to make visible the phenomenon of lectures and public statements, but also to try reformulate the ways how we speak about art. In this context, self-presentation of an artist, his or her life and image, is becoming equally important as a professional approach of an experienced art theorist. Thus this article argues about the role of performative lectures in contemporary academic discourse, and asks the question in which way their format can be generally characterized. The text can also be regarded as a reflection on the *Akce a reakce* (*Action and Reaction*) conference in which the formats of an ordinary academic and a performative lecture mutually intertwined.

Akce–dokumentace–akce!
/ Action–documentation–action!

doc. Mgr. David Kořínek, odborný asistent Ateliéru supermédií
VŠUP v Praze

Assistant profesor at the Supermedia Art Studio, Academy of Arts,
Architecture and Design in Prague

Anotace: Vliv přítomnosti kamery na performance umělecké skupiny Rafani. Od záznamu akce po videoperformance. Videodokumentace jako důkaz provedené akce. Akce jako důvod k záznamu.

Abstract: The influence of camera on the performance of the Rafani art group. From recording of the action up to videoperformance. Video documentation as a proof of performed action. Action as the reason for recording.

Svádění k umění
/ Art Seduction

doc. MgA. Lenka Klodová, Ph.D., vedoucí Ateliéru tělového designu FaVU VUT v Brně

Head of the Body Design Art Studio, Faculty of Fine Arts,
Brno University of Technology

Anotace: Příspěvek se bude zabývat srovnáním uměleckých performancí, které pracují s nahotou umělce – vlastně spíše častěji umělkyně –, a komerčních erotických performancí – striptýžů. Jaký je podíl svádění v současném umění? Je nahota v performativním umění použita, využita, zneužita nebo užitá?

Abstract: This paper will discuss a comparison of art performances that work with nudity of the artist /female-artist more frequently/, and commercial erotic performances – Striptease. What is the proportion of seduction in contemporary art? Is nudity in performative art used, utilized, misused or applied?

Rebelující učitel aneb Učení jako partyzánská performance v kontextu života
/ A Rebel Teacher. Teaching as Guerrilla Performance Art in the context of life

Ing. et BcA. Milan Kohout, odborný asistent TUFTS University v Bostonu

Assistant professor, TUFTS University in Boston

Anotace: Téma přednášky se zaměří na druhou československou kulturu jako etickou inspirativní rovinu pro angažované performanční umění. Rovněž se budeme zabývat úlohou performerů v historickém kontextu společnosti, vyučováním umění performance jako sjednoceného chápání umění, života a politiky, a nadřazeností etické fakulty v umění nad fakultou estetickou a kognitivní.

Abstract: The theme of the lecture will be focused on the Czechoslovakian „Second Culture,“ being the ethical inspiration for The Performance Art for Social Change. We will also investigate the role of the performer in historical context; teaching of Performance Art as the unifying principle of art, life and politics; and the dominance of the ethical faculty over the esthetic and cognitive ones.

Škola jako rukojmí přímé akce
/ School as a Hostage of a Direct Action

Pavel Sterec, student doktorského programu na VŠUP v Praze

Ph.D. student, Academy of Arts, Architecture and Design
in Prague

Anotace: Přímá akce v kontextu politiky znamená určitou intervenci, v některých případech i násilnou, která nevznikla na základě běžné diplomacie nebo hlasování. Ti, kteří přímou akci provádějí, se nevyčerpávají čekáním na konsenzuální souhlas, a právě v tom spočívá jejich síla. Nečekat na souhlas k akci a nespekulovat příliš o konsekvencích je shodou okolností i často potřebná výbava performerů. Ve svém příspěvku bych se rád věnoval některým paralelám mezi přímou akcí v politickém slova smyslu a akčním uměním. Zvláště mě budou zajímat „přímé akce“ prováděné studenty v prostředí školy nebo v průběhu vzdělávacích akcí, jako bylo napadení Josepha Beuyse studenty během jeho performance v roce 1964, přerušování přednášky a polití vodou Jacquese Lacana roku 1972 a nedávné nečekané obejmání Slavoj Žižek jedním z posluchačů jeho přednášky. Zajímat mě bude také možný potenciál ateliérů performance na vysokých uměleckých školách jako center vzdělání v občanské neposlušnosti.

Abstract: Direct action in the context of politics refers to an intervention, which can be in some cases also violent, and which was not the result of conventional diplomacy or voting. Those who carry out direct action do not waste time waiting for consensual agreement and therein lies their strength. Not to wait for permission to take action and not to speculate too much about the consequences is coincidentally also necessary equipment for a performer. In my contribution I would like to deal with some of the parallels between direct action in the political sense and action art. I was particularly interested in 'direct actions' performed by students at school or during educational events such as the assault of Joseph Beuys by students during his performance in 1964, the interruption of a lecture and spilling water on Jacques Lacan in 1972 and the recent unexpected hug given to Slavoj Žižek by an attendee of his lectures. I will also be interested in the possible potential of performance studios at art colleges as centers for education in civil disobedience.

Umění být v obraze. Umění pedagogiky v čase,
kdy se dokumentace umění transformovala na
„umění dokumentace“ a z umění dokumentace se stává
„umění per-formativní re-prezentace“
/ The Art of Being in the Image. The art of education in the time
when the documentation of art has transformed into ‘the art of
documentation’ and the art of documentation is becoming ‘the art
of per-formative re-presentation’

prof. akad. soch. Tomáš Ruller, vedoucí Ateliéru performance
FaVU VUT v Brně

Head of the Performance Art Studio, Faculty of Fine Arts,
Brno University of Technology

Anotace: Umění pedagogiky v čase, kdy se dokumentace umění transformovala na umění dokumentace a z umění dokumentace se stává umění per-formativní re-prezentace.

Abstract: Art of education in the time when the documentation of art has transformed into the art of documentation and the art of documentation is becoming the art of per-formative re-presentation.

**Díry v plášti českého performerera aneb
Co bych byl býval řekl na konferenci performerů,
kdybych tam byl býval byl...**

doc. Mgr. Jiří Surůvka, vedoucí Ateliéru videa, multimédií,
performance FU OU v Ostravě

Head of the Video, Multimedia and Performance Art Studio,
Faculty of Fine Arts, Ostrava University in Ostrava

Anotace: Několik problematických nedostatků provozu a situace české performance na pozadí stavu tohoto oboru v EU z vlastní zkušenosti oblastního performerera. Etablizace performance jako umění. Kvalita akčních umělců. K výuce performance v ČR. Performance ve veřejných sbírkách? Export performance „made in CZ“. K problému obživy performerera; daně, pojištění... Útulna pro přestárlé performery?

Abstract: Several key deficiencies of the production and the situation of Czech performance in the context of the position of this field in EU seen through the very experience of the regional performer. The establishment of performance as art. The quality of action art performers. On the teaching of performance in CZ. The performance in public collections? Exporting performance 'made in the Czech Republic'. On the issue of earning living as a performer; taxes, insurance etc. 'The shelter for performers-veterans?'

**Sociální performativita. Aspekt procesuální
participace v současném umění
/ Social Performativity. The Aspect of Process
Participativity in Contemporary Art**

doc. Mgr. Michal Koleček, Ph.D., děkan FUD UJEP
v Ústí nad Labem

Dean at the Faculty of Art and Design, Jan Evangelista Purkyně
University in Ústí nad Labem

Anotace: Příspěvek nastiňuje charakteristiku fúze performativních a participativních funkcí výtvarného díla intenzivně přítomných v řadě aktuálních uměleckých projevů. Současná praxe se usilovně soustředí na hledání nových cest vedoucích k navázání komunikačních kanálů mezi divákem, artefaktem a jeho autorem. Jednu z možností představuje přímé zapojení veřejnosti do samotného procesu vzniku uměleckého díla, které tak získává performativní povahu, neboť se většinou jedná o řízenou, aktivní a ve vymezeném čase realizovanou spolupráci autora a konkrétní sociální skupiny. Tento dynamický charakter je navíc umocňován záměrným smýváním ustálených hranic oddělujících artificialitu od každodenního života – sdíleně modelovaná umělecká díla okolní svět nezobrazují, nýbrž ho autenticky spoluvytvářejí. Autor příspěvku přítom tendence k sociální performativitě sleduje na půdorysu vybraných historických kulturních projevů, v práci klíčových osobností pozdně modernistické konceptuální atitudy (Joseph Beuys, Allan Kaprow), v teoretických východiscích aktuálních uměleckých proudů a také na základě příkladů z vlastní kurátorské praxe, když analyzuje projekty Antona Čierného a Kristiny Leko prezentované v rámci přehlídky Brno Art Open 2013 / Sochy ve městě IV. Upozorňuje tak na stále sílící snahu celé řady současných umělců přibližovat prožitek uměleckého díla jeho prvotním účelům – být průběžnou součástí života komunity, aby napomáhalo v procesu společenské identifikace a zároveň nahlíželo ontologickou hloubku jejího fungování.

Abstract: The paper outlines the characteristics of fusion of performative and participatory features of an artwork which are intensely present in a number of current artistic expressions. Contemporary practice is primarily focused on the search for new paths establishing channels of communication between the viewer, the artefact and its author. One of the

options is a direct public involvement in the actual process of creating a work of art, which thus acquires a performative nature. Such events are usually controlled actions that are based on active collaboration between the author and particular social group during delimited time span. This dynamic character is also increased by the deliberate diminishing of the steady borders separating artificiality from everyday life; artworks created together do not display outside world, but they are jointly forming it in an authentic manner. The author of the paper observes the tendency towards social performativity on the pattern of selected historical and cultural expressions, in the work of the key figures of late modernist conceptual attitude (Joseph Beuys, Allan Kaprow), in the theoretical foundations of current artistic trends, and also on the basis of examples from his own curatorial practice, when analyzing the projects of Anton Čierny and Kristina Leko presented in the context of the show Brno Art Open 2013 / Sculptures in the City IV. He draws attention to the ever-increasing efforts of a number of contemporary artists to bring the experience of an artwork closer to its primary purpose – to be an ongoing part of the life of the community so it can assist in the process of social identification and simultaneously be able to view ontological depth of its functioning.

LITERATURA A INTERNETOVÉ ZDROJE

- ANDREAE, Johann Valentin – STEINER, Rudolf. *Chymická svatba Christiana Rosenkreutze roku 1459*. Praha: Baltazar, 1992, 135 s. ISBN 80-900-3071-8.
- ASYA, Josef. *Rabara aneb jak Mušnula vtrhl/a do Česka*. In: Protišedi.cz [online]. 14. 8. 2012 [cit. 2013-04-15]. Dostupné z: <<http://www.protisedi.cz/article/josef-rabara-aneb-jak-musnula-vtrhla-do-ceska>>.
- AULT, Julie. *Alternative art, New York, 1965-1985: a cultural politics book for the Social Text Collective*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002, 396 s. ISBN 978-0816637942.
- AUSTIN, John Langshaw. *How to do Things with Words*. Oxford: Clarendon Press, 1962, 192 s. ISBN 0-674-41152-8.
- BARTHES, Roland. *Světlá komora: poznámka k fotografii*. Praha: Agite/Fra, 2005, 123 s. ISBN 80-866-0328-8.
- BAUDRILLARD, Jean. *O svádění*. Olomouc: Votobia, 1996, 213 s. ISBN 80-719-8078-1.
- BERGSON, Henri. *Hmota a paměť: esej o vztahu těla k duchu*. Praha: OIKOYMENH, 2003, 191 s. ISBN 80-729-8065-3.
- BISHOP, Claire. *Artificial hells: participatory art and the politics of spectatorship*. Londýn: Verso, 2012, 382 s. ISBN 978-1-84467-690-3.
- BISHOP, Claire. Řízení reality. Spolupráce a participace v současném umění. In: *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*. 2007, roč. 1, č. 1–2, s. 8–36. ISSN 1802-8918.
- BOLTER, Jay David – GRUSIN, Richard. *Remediation: understanding new media*. Cambridge: MIT Press, 1999, 295 s. ISBN 02-625-2279-9.
- BORDWELL, David – THOMPSON, Kristin. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011, 639 s. ISBN 978-80-7331-217-6.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Relational aesthetics*. Dijon: Les Presse du Réel, 2002, 125 s. ISBN 28-406-6060-1.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Altermodern*. New York: Tate Pub., 2009, 224 s. ISBN 978-185-4378-170.

BOURRIAUD, Nicolas. *The Radicant*. Berlín: Sternberg Press, 2009, 192 s. ISBN 978-1933128429.

BOURRIAUD, Nicolas. *Postprodukce: kultura jako scénář: jak umění nově programuje současný svět*. Praha: Tranzit, 2004, 106 s. ISBN 80-903-4520-4.

BURY, Jozef. *Stratégies spatio-dynamiques*. Katalog výstavy, Bytom: Galeria Kronika, 1998. ISBN neuvedeno.

CARLSON, Marvin. *Performance. A critical introduction*. New York: Routledge, 2003, 276 s. ISBN 0-415-29927-6.

CARTIER-BRESSON, Henri. *Henri Cartier Bresson, photographer*. Boston: Little, Brown and Co., 1992, 343 s. ISBN 08-212-1986-3.

ČIHÁKOVÁ-NOSHIRO, Vlasta (ed.). *Umění akce*. Praha: Mánes, 1991. ISBN neuvedeno.

CUFER, Eda. The interview as a tool. In: NABERGOJ, Saša – RICHTER, Dorothee (eds.). *On Curating: from the world of art archive* [online]. Zurich: Institute for cultural studies [cit. 2014-03-27]. Dostupné z: <<http://www.on-curating.org>>.

DAVIES, David. *Art as performance*. Malden: Blackwell, 2004, 278 s. ISBN 14-051-1666-8.

DEBORD, Guy. *Společnost spektáklů*. Praha: Intu, 2007, 157 s. ISBN 978-80-903355-5-4.

DELEUZE, Gilles – GUATTARI, Félix. *Co je filosofie?* Praha: OIKOYMENH, 2001, 191 s. ISBN 80-729-8030-0.

DELEUZE, Gilles. *Foucault*. Praha: Herrmann a synové, 2003, 192 s. ISBN 80-239-2303-X.

DERRIDA, Jacques – GUATTARI, Félix. *Násilí a metafyzika*. Praha: Filosofie, 2002, 274 s. ISBN 80-700-7166-4.

DEWEY, John. *Art as experience*. New York: Minton, Balch, 1958, 355 s. ISBN 0399500251.

DOBROVSKÝ, Josef. *Dějiny českých pikartů a adamitů*. Praha: Odeon, 1978, 116 s. ISBN neuvedeno.

DRABLE, B. – MARTINI, F. – OMLIN, S. (eds.). *On Curating: performing the exhibitions* [online]. Zurich: Institute for cultural studies [cit. 2014-03-27]. Dostupné z: <<http://www.on-curating.org>>.

FEINBERG, Leslie. *Pohlavní štvanci. Od Johanky z Arku až po současnost*. Praha: G plus G, 2000, 173 s. ISBN 80-86103-32-3.

FILLIOU, Robert. *Teaching And Learning As Performing Arts*. Londýn: Occasional Papers, 1970, 230 s. ISBN 9780956962348

FISCHER, Zdeněk – HAVLÍK, Vladimír – HORÁČEK, Radek. *Slovem, akcí, obrazem – příspěvek k interdisciplinarní tvůrčího projevu*. Brno: Vydavatelství Masarykovy university, 2010, 208 str. ISBN 978-80-210-5389-2.

FLYNT, Henry. Concept Art. In: YOUNG, La Monte (ed.). *An Anthology*. New York: La Monte Young, Jackson Mac Low, 1963. ISBN neuvedeno.

FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Mníšek pod Brdy: Na konáři, 2011, 334 s. ISBN 978-80-904487-2-8.

GAJDOŠ, Julius. Mezi mimesis a performativitou. In: *Disk - časopis pro studium scénické tvorby* [online]. Zář 2008 [cit. 2013-03-15]. Dostupné z: <<http://casopisdisk.amu.cz/cs/archiv/rocnik-2008/disk-25/mezi-mimesis-a-performativitou>>.

GÓMEZ-PEÑA, Guillermo – PEÑA, Elaine. *Ethno-techno: writings on performance, activism, and pedagogy*. New York: Routledge, 2005, 336 s. ISBN 0-415-36248-2.

GOODREADS INC. *The Sorrows of Young Werther Quotes*. Goodreads.com [online]. [cit. 2013-01-31]. Dostupné z: <<http://www.goodreads.com/work/quotes/746264-die-leiden-des-jungen-werther>>.

GROYS, Boris. Umění ve věku biopolitiky: Od uměleckého díla k dokumentaci umění. In: *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*. 2008, č. 4–5, s. 115–124. ISSN: 1802-8918

HANEL, Olaf – NEUMANN, Ivan – POTŮČKOVÁ, Alena – ŠETLÍK, Jiří. *Umění zastaveného času: Česká výtvarná scéna 1969–1985. Akce, koncepty, události*. Praha: České muzeum výtvarných umění, 1996, 272 s. ISBN 80-7056-050-9.

HANČIL, Jan. *Dialogické jednání jako otevřená otázka*. Praha: AMU, 1997, 33 s. ISBN 80-85883-29-5.

HAVLÍK, Vladimír. *Yesterday*. Praha: Parallel, 2009, 80 s. ISBN 978-809-0438-507.

HAVLÍK, Vladimír – HORÁČEK, Radek – ZHOŘ, Igor. *Akční tvorba*. Olomouc: Votobia, 1991, 84 s. ISBN 80-7067-074-6.

HAVRÁNEK, Vít (ed.). *Akce slovo pohyb prostor: Experimenty v umění 60. let*. Praha: Galerie hl. m. Prahy, 1999, 508 s. ISBN 80-701 0074-5.

HAVRÁNEK, Vít (ed.). *Jiří Kovanda, 2005–1976. Actions and Installations*. Zürich: Tranzit & JRP Ringier, 2006, 127 s. ISBN 80-903452-2.

HEATHFIELD, Adrian. *Live: Art and Performance*, New York: Routledge, 2004, 256 s. ISBN 978 185437 501 8

HEIDEGGER, Martin. *Věk obrazu světa*. Praha: OIKOYMENH, 2013,

63 s. ISBN 978-80-7298-490-9
HEIDEGGER, Martin. *Bytí a čas*. Praha: OIKOYMENH, 2002, 487 s. ISBN 80-729-8048-3.
HIGGINS, Dick. *Statement on Intermedia*. Frankfurt: Typos Verlag – New York: Something Else Press, 1967. [online] Dostupné z: <<http://www.artpool.hu/Fluxus/Higgins/intermedia2.html>>.
HIGGINS, Dick. Postmodern Performance. In: BRONSON, A. A. – GALE, Peggy (eds.). *Performance by Artists*. Toronto: Art Metropole, 1979. Citováno z: *Výtvarné umění*, č. 4 (1991), Praha, 1991.
HIGGINS, Hannah. *Fluxus experience*. Berkeley: University of California Press, 2002, 259 s. ISBN 978-0-520-22867-2.
HUSSERL, Edmund. *Ideje k čistě fenomenologii a fenomenologické filosofii*. Praha: OIKOYMENH, 2004, 339 s. ISBN 80-7298-085-8.
HODROVÁ, Daniela (ed.). ... *na okraji chaosu ... Poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst, 2001, 865 s. ISBN 80-7215-140-1.
HORÁČEK, Radek (ed.). *Vladimír Havlík – Soft spirit (1977–2006)*. Brno: Dům umění města Brna, 2006, 264 s. ISBN 978-80-7009-151-7.
CHALUPECKÝ, Jindřich. *Na hranicích umění: několik příběhů*. Praha: Prostor, 1990, 158 s. ISBN 80-851-9006-0.
CHARLES, Daniel. Estetique de la performance. In: *Encyclopedia Universalis, Symposium I*. Paříž: Universalis, 1993, 198 s. ISBN 9782130572763
JACKSON, Shannon. *Social works: performing art, supporting publics*. New York: Routledge, 2011, 299 s. ISBN 02-038-5289-3.
JELINEKOVÁ, Elfriede. *Zimní putování*. Praha: Mladá fronta. 2011, 120 s. ISBN 978-204-2426-6.
JENTJENS, Kathrin (ed.). *Lecture performance*. Berlín: Revolver Publishing by VVV, 2009, 152 s. ISBN 38-689-5050-8.
JEŘÁBKOVÁ, Edith (ed.). *Jiří Kovanda*. Ústí nad Labem: FUD UJEP, 2010, 288 s. ISBN 978-80-7414-278-9.
JIROUS, Ivan Martin. *Zpráva o třetím českém hudebním obrození*. Samizdat, 1977.
JOKSIMOVIĆ, Radnuka – VÉSIĆ, Jelena. In: *Artyčok* [online]. [cit. 2014-02-25]. Dostupné z: <<http://artycok.tv/lang/en-us/4339/lecture-performance>>.
JONES, Amelia – HEATHFIELD, Adrian (eds.). *Perform Repeat Record (Live Art in History)*. Chicago: Intellect, The University of Chicago Press, 2012, 650 s. ISBN 978-1841504896.

KANT, Immanuel. *Kritika čistého rozumu*. Praha: OIKOYMENH, 2001, 567 s. ISBN 80-729-8035-1.
KALANDRA, Závaš. *Parmenidova filosofie*. Praha: Herrmann a synové 1996, 287 s. ISBN 80-238-0126-0.
KAPROW, Allan. *Essays on the blurring of art and life*. Berkeley: University of California Press, 2003, 268 s. ISBN 978-0-520-24079-7.
KELLEY, Mike. *Minor histories: statements, conversations, proposals* [cit. 2014-03-05]. Cambridge: MIT Press, 2004, 456 s. ISBN 978-0-262-61198-5.
KELLEY, Jeff. *Childsplay: the art of Allan Kaprow*. Berkeley: University of California Press, 2004, 249 s. ISBN 05-202-3671-8.
KLÍMOVÁ, Barbora. *Replaced*. Brno: autorská edice, 2006, 78 s. ISBN neuvedeno.
KLÍMOVÁ, Barbora – GRŮŇ, Daniel – CENEK, Filip (eds.). *Navzájem. Společenství 70. a 80. Let (Mutually. Communities of the 1970s and 1980s)*. Praha: Tranzit – Brno: Dům umění města Brna, 2013, 246 s. ISBN 978-80-87259-21-4.
KNÍŽÁK, Milan. *Akce, po kterých zbyla alespoň nějaká dokumentace: 1962-1995*. Praha: Gallery, 2000, 333 s. ISBN 80-860-1026-0.
KOLEČEK, Michal (ed.). *Na hraně příběhu. Brno Art Open 2013 – Sochy v ulicích IV. Ústí nad Labem: FUD UJEP – Brno: Dům umění města Brna, 2013, 185 s. ISBN 978-80-7414-652-7.*
KOSUTH, Joseph. *Art after philosophy and after: collected writings, 1966–1990*. Cambridge: MIT Press, 1991, 289 s. ISBN 02-621-1157-8.
KWON, Miwon. *One place after another: site-specific art and locational identity*. Cambridge, Londýn: MIT Press, 2004, 218 s. ISBN 978-0-262-61202-9.
LACY, Suzanne (ed.). *Mapping the terrain: new genre public art*. Seattle: Bay Press, 1995, 293 s. ISBN 09-419-2030-5.
LYOTARD, Jean-Francois. *O postmodernismu*. Praha: Filosofický ústav AV ČR, 2000, 206 s. ISBN 80-700-7047-1.
MACHOVEC, Martin (ed.). *Pohledy zevnitř: Česká undergroundová kultura ve svědectvích, dokumentech a interpretacích*. Praha: Pistorius & Olšanská, 2008, 173 s. ISBN 9788087053225.
MATURANA, Humberto – VARELA, Francisco J. *Autopoiesis and Cognition: The Realization of the Living*. Boston: D. Reidel Pub. Co., 1980, 171 s. ISBN 9027710163.
McEVILLEY, Thomas. *The Triumph of Anti-Art: Conceptual and Perfor-*

mance Art in the Formation of Post-Modernism. New York: McPherson & Company Publishers, 2012, 391 s. ISBN 978-0-929701-67-7.

MARRANCA, Bonnie. The Poetry of Things Past. In: *PAJ: A Journal of Performance and Art*. No 94, 2010, s. 13–27. ISSN 1520-281X.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Svět vnímání*. Praha: OIKOYMENH, 2008, 80 s. ISBN 978-80-7298-287-5.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologie vnímání*. Praha: OIKOYMENH, 2013, 559 s. ISBN 978-80-7298-485-5.

MIRZOEFF, Nicholas. *Úvod do vizuální kultury*. Praha: Academia, 2012, 318 s. ISBN 978-80-200-1984-4.

MORGANOVÁ Pavlína. *Akční umění*. Olomouc: Nakladatelství J. Vacl, 2010, 277 s. ISBN 978-80-904149-1-4.

MORGANOVÁ, Pavlína. České výtvarné umění v období transformace. Vztahy umění a „angažovanosti“. In: *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*. 2010, roč. 4, č. 9, s. 56–94. ISSN: 1802-8918

MORGANOVÁ, Pavlína – NEKVINDOVÁ, Terezie – SVATOŠOVÁ, Dagmar – ŠEVČÍK, Jiří (eds.). *České umění 1980-2010: texty a dokumenty*. Praha: Akademie výtvarných umění v Praze, Vědecko-výzkumné pracoviště, 2011, 980 s. ISBN 978-80-87108-27-7.

NEAD, Lynda. *The female nude: art, obscenity, and sexuality*. New York: Routledge, 1992, 133 s. ISBN 04-150-2678-4.

ORAVCOVÁ, Jana. *Ekonomie tela: v umeleckohistorických a teoretických diskurzoch*. Bratislava: Slovart, Vysoká škola výtvarných umění, 2011, 207 s. ISBN 978-80-556-0439-8.

OSOLSOBĚ, Ivo. *OstENZE* [online]. 2007 [cit. 2013-03-18]. Dostupné z: <http://www.phil.muni.cz/estetika/osolsobe_ivo_texty/oso_ostenze.html>.

OSWALDOVÁ Petra. *Úvod do Feldenkraisovy metody*. Ostrava: Ostravská univerzita v Ostravě, 2011, 27 s. ISBN 9788073688318.

PACHMANOVÁ, Martina. *Neviditelná žena: antologie současného amerického myšlení o feminismu, dějinách a vizualitě*. Praha: One women press, 2002, 413 s. ISBN 80-86356-16-7.

PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník*. Praha: Divadelní ústav, 2003, 493 s. ISBN 80-7008-157-0.

PETROVÁ, Jana. *Zapomenutá generace 80. let 20. století (nezávislé aktivity a samizdat na Plzeňsku)*. Plzeň: Jana Petrová, 2009, 155 s. ISBN 9788025441121.

PETŘÍČEK, Miroslav. *Znaky každodennosti čili krátké řeči téměř o ničem*. Praha: Herrmann a synové, 1992, 94 s. ISBN neuvedeno.

PETŘÍČEK, Miroslav. *Myšlení obrazem: průvodce současným filosofickým myšlením pro středně nepokročilé*. Praha: Herrmann a synové, 2009, 201 s. ISBN 978-80-87054-18-5.

PONĚŠICKÝ, Jan. *Psychosomatika pro lékaře, psychoterapeuty i laiky*. Praha: Triton, 2002. 120 s. ISBN 80-7254-216-8.

PUTNA, Martin C. *Homosexualita v dějinách české kultury*. Praha: Academia, 2011, 494 s. ISBN 9788020020000.

PUTNA, Martin. *Hrdost, stud a karneval* [online]. 7. 5. 2013 [cit. 2013-04-02]. Dostupné z: <http://www.lidovky.cz/putna-hrdost-stud-a-karneval-dgb-/nazory.aspx?c=A110810_201043_In_domov_mc>.

ROGOFF, Irit. *Turning*. In: e-flux. č. 11, 2008. Dostupné z: <<http://www.eflux.com/journal/turning/>>.

ROSENTHAL, Mark – RAINBIRD, Sean – SCHMUCKLI, Claudia. *Joseph Beuys: Actions, Vitrines, Environments*. Houston: Menil Collection, 2004, 224 s. ISBN 03-001-0496-0.

ROTTERDAMSKÝ, Erasmus. *Chvála bláznivosti*. Praha: XYZ, 2008, 206 s. ISBN 978-80-7388-049-1.

RULLER, Tomáš. *Akce - prostředí*. Brno: Nakladatelství Host, 1990, 52 s. ISBN 80-85233-02-9.

SÁGL, Jan. *Tanec na dvojitém ledě: Dancing on the double ice : Plastic People, Primitives Group*. Praha: KANT, 2013. 537 s. ISBN 978-80-7437-091-5.

SEIDEL, Martin. *Noch immer ein Grenzfall. Der erweiterte Kunstbegriff von Joseph Beuys*. Kunstforum, 2007, Bd 185, s. 268–273. ISSN 0177-3674.

SCHECHNER, Richard. *Performancia: teórie, praktiky, rituály*. Bratislava: Divadelný ústav, 2009, 341 s. ISBN 978-80-89369-11-9.

SLAVICKÁ, Milena, a Marcela Pánková, eds. *Zakázané umění I*. Praha: Výtvarné umění, 1995, 264 s. ISSN 0862- 9927

SLAVICKÁ, Milena, a Marcela Pánková, eds. *Zakázané umění II*. Praha: Výtvarné umění, 1996, 204 s. ISSN 0862-9927

SLAVINSKÁ, Petra. *Moderní umění jako provokace*. Bakalářská práce, Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, 2007, 56 s. ISBN neuvedeno.

SRP, Karel (ed.). *Karel Miler, Petr Štembera, Jan Mlčoch / 1970–1980*. Praha: Sorosovo centrum současného umění, 1998, 85 s. ISBN 80-7010-056-7.

STRATIL, Václav. *Životopis: aktivní askeze a svatost*. Bratislava: Sput-

nik Editions, 2012, 48 s. ISBN 978-80-970894-0-5.

ŚWIDZIŃSKI, Jan. *Sztuka i jej kontekst*. Piotrków Trybunalski: Ośrodek Działań Artystycznych, 2009, 135 s. ISBN 978-839-2493-099.

ŠEDÁ, Kateřina. *Kateřina Šedá *1977*. Praha: Tranzit, JRP Ringier, 2007, 10 obálek s volnými listy v kartonové krabici. ISBN 978-3-905770-95-7.

ŠKLOVSKIJ, Viktor. *Teorie prózy*. Praha: Akropolis, 2003, 288 s. ISBN 80-7304-026-3

ŠMAHEL, David. *Psychologie a internet: děti dospělými, dospělí dětmi*. Praha: Triton, 2003, 158 s. ISBN 80-725-4360-1.

ŠVÉDOVÁ, Blanka. *Malamut – Performance meeting Ostrava*. Bakalářská práce. Ostrava: Ostravská univerzita v Ostravě, 2009.

TORRENS, Valentín. *How we teach performance art*. Print on demand, 2014, 336 s. ISBN 978-1-4787-3194-8.

VALOCH, Jiří (ed.). *Milan Knížák (1953–1988)*. Brno: Dům umění města Brna, 1989, 166 s. ISBN neuvedeno.

VOSTRÝ, Jaroslav. Od teatri(sti)ky ke scénologii? (2. část) In: *Disk - časopis pro studium scénické tvorby* [online]. Prosinec 2011 [cit. 2013-03-16]. Dostupné z: <<http://casopisdisk.amu.cz/cs/archiv/rocnik-2011-1/disk-38/od-teatri-sti-ky-ke-scenologii-2.-cast>>.

VYSKOČIL, Ivan. *Hic sunt leones (o autorském herectví)*. Praha: Ústav pro výzkum a studium autorského herectví DAMU, 2005, 183 s. ISBN 80-7331-001-5.

WEISS, Peter. *Stín vozkova těla*. Praha: Odeon, 1966. 100 s. ISBN neuvedeno.

WHITEHEAD, Alfred North – SHERBURNE, Donald W. *A key to Whitehead's Process and reality*. Chicago: University of Chicago Press, 1981, 263 s. ISBN 02-267-5293-3.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*. Praha: Institut pro středoevropskou kulturu a politiku, 1993, 229 s. ISBN 80-852-4130-7.

ZÁBRODSKÁ, Kateřina. *Variace na gender: poststrukturalismus, diskurzivní analýzy a genderová identita*. Praha: Academia, 2009, 197 s. ISBN 80-200-1752-6.

ZÁLEŠÁK, Jan. *Umění spolupráce*. Praha: Akademie výtvarných umění, 2011, 292 s. ISBN 978-80-87108-26-0.

ZIKMUND-LENDER, Ladislav. *Mark Ther*. *Academia.edu* [online]. 2013 [cit. 2013-04-06]. Dostupné z: <http://www.academia.edu/1495302/Mark_Ther>.

JMENNÝ REJSTŘÍK

- A
- Abramović, Marina 73, 97, 105
- Acconci, Vito 73, 85
- Adamčiak, Milan 176, 179
- Aktual 59, 95
- Alloway, Lawrence 83
- Archleb, Vladimír 176
- Artaud, Antonin 59, 60
- sv. Augustin 162
- Austin, John Langshaw 60, 80, 86, 145, 147, 154
- Avramov, Arsenij 178
- B
- Bachtin, Michail Michailovič 150, 154
- Baráčková, Daniela 97, 99
- Barthes, Roland 121–123
- Bartoš, Peter 176
- Bátorová, Andrea 173
- Baudrillard, Jean 133, 149
- Bauman, Zygmunt 148
- Bawer, Bruce 151
- Béar, Liza 85
- Benjamin, Walter 150
- Bergson, Henri 167
- Beuys, Joseph 49, 50, 73, 82–85, 112, 126, 181, 208, 211, 212
- Bishop, Claire 10, 50, 139
- Blom, Ina 139
- Bordwell, David 71
- Borges, Jorge Luis 162
- Bornstein, Kate 151
- Boudník, Vladimír 108
- Bourriaud, Nicolas 50, 134
- Brener, Alexander 90
- Březina, Otokar 58
- Budaj, Ján 176
- Buonarotti, Michelangelo 102
- Burnett, Sheila 96
- Bury, Jozef 161
- Butler, Judith 145, 148, 149, 154
- C
- Cage, John 126
- Carlson, Marvin 10
- Cartier-Bresson, Henri 25
- Cigoš, Stanislav 90, 91
- de Cleyre, Voltairine 73, 74
- Clark, Kenneth 122, 123
- Craven, Arthur 81
- Cufer, Eda 83, 85
- Č
- Čierny, Anton 51, 52, 211, 212
- Čiháková-Noshiro, Vlasta 89

- D
- Dalí, Salvador 140
- Daněk, Josef 90
- Debord, Guy 34, 114, 133, 138–140, 201
- Deleuze, Gilles 133, 134, 143, 149
- Derrida, Jacques 60, 78–80, 86, 133, 134
- Dewey, John 126
- Dědrasbor 58
- Díogenés ze Sinopé 112
- Dirksen, Jenny 77
- Dirmoser, Gerhard 173
- Duchamp, Marcel 74, 81, 126
- Ď
- Ďureček, Lubomír 175, 176
- E
- Export, Valie 179
- F
- Fairey, Shepard 114–116
- Fajnor, Richard 90
- Fanon, Franz 75
- Feinberg, Leslie 151, 152
- Feldenkrais, Moshé 16, 22, 23, 193
- Feldman, Ronald 82
- De Felice, Jennifer Helia 21, 182, 193
- Filko, Stano 176
- Filliou, Robert 127
- Fischer-Lichte, Erika 143, 146, 149, 150, 152, 154
- Fluxus 89, 126, 141, 175, 180
- Flynt, Henry 126
- Foucault, Michel 78, 80, 86
- Francová, Jana 22
- František z Assisi 176
- Fraser, Andrea 74
- Freud, Sigmund 123
- Fričová, Monika 101
- Fried, Michael 10, 143, 146, 147, 152, 154
- Fulla, Ludovít 176
- Fusco, Coco 10
- G
- Godfrey, Mark 139
- Goldberg, RoseLee 10, 172
- Goldin, Nan 154
- Goffman, Erwin 145, 154
- Gómez-Peña, Guillermo 105
- Grotowski, Jerzy 143, 148, 152, 154, 175
- Groys, Boris 128
- Guattari, Félix 143, 149
- H
- Hanák, Dušan 176
- Hansen, Oskar 59
- Havel, Václav 146
- Havlík, Vladimír 28, 37, 89, 90, 92, 94, 98, 182, 198
- Heathfield, Adrian 9, 11
- Heidegger, Martin 126, 132
- Higgins, Dick 126
- Hlavica, Marek 60
- Hodobod', Tomáš 182, 191
- Hodrová, Daniela 150–152
- Honzl, Jindřich 58
- Horáček, Radek 28, 29
- Horáková, Jana 10
- Hsieh, Tehching 127
- Husserl, Edmund 133, 162
- CH
- Chalupecký, Jindřich 108
- Chang, Patty 90
- I
- IRWIN 90
- J
- James, William 162
- Jančík, Tomáš 20
- Jansová, Magdalena 20
- Jednotka 90
- Ježek, Martin 72
- Jirous, Ivan Martin 109
- Juhász, József R. 177, 182, 201
- Jones, Amelia 10
- K
- Kamera skura 90, 92, 93
- Kant, Immanuel 161
- Kantor, Tadeusz 175
- Kaprow, Allan 49, 50, 126, 131, 145, 154, 211, 212
- Kaye, Nick 10
- Kelley, Mike 84
- Keratová, Miroslava 174
- Kester, Grant 10
- Klímová, Barbora 97–99
- Klodová, Lenka 105, 206
- Knížák, Milan 44
- Kohl, Herbert 50
- Kohout, Milan 207
- Kolář, Matěj 20, 22, 23, 25
- Koleček, Michal 40, 211
- Koller, Július 176
- Komenský, Jan Amos 108
- Kořínek, David 205
- Kostelanetz, Richard 173, 178
- Kosuth, Joseph 126, 165, 166
- Kovanda, Jiří 12, 94–98, 100, 104, 182, 203, 225
- Kowolowski, František 90, 182, 197
- Kozelka, Milan 90, 91
- Kulik, Oleg 90
- Kundera, Milan 60
- Kupka, František 32
- Kwon, Miwon 10, 48, 50
- L
- Lacan, Jacques 75, 208
- Lacy, Suzanne 50
- Lautrec, Henri de Toulouse 84
- Layzell, Richard 17
- Leko, Kristina 51, 52, 55, 211, 212
- Lévinas, Emmanuel 161, 163
- Lialina, Olia 83
- Linhart, Milan 91
- Lyotard, Jean-François 133
- Lysáček, Petr 90, 91, 93

M

Majakovskij, Vladimir
Vladimirovič 58
Majer, Stanislav 72
Maturana, Humberto 134
Matušík, Radislav 172
Medvědkin, Alexandr 112
Melo, Eva da Silva 182, 193
Merleau-Ponty, Maurice 126, 132
Míčová, Gabriela 72
Miler, Karel 98, 99
Mlčoch, Jan 44, 97, 98
Mlynářčík, Alex 173, 176
Mobius 111
Modré blůzy 58
Morganová, Pavlína 10, 44, 182,
202
Morris, Robert 82
Mrskoš, Martin 104
Murin, Michal 173, 177, 182,
200

N

Nicz, Miroslav 173, 177
Nieslony, Boris 173
Nitsch, Hermann 73

O

Obrist, Hans Ulrich 85
Oppenheim, Denis 29
Oravcová, Jana 150
Osolsobě, Ivo 146
Oswaldová, Petra 22

P

Pachmanová, Martina 150
Palla, Marian 89, 90, 94, 178
Panofsky, Erwin 82
Parmenidés 132
Pavis, Patrice 147, 149
Petříček, Miroslav 77
Písaříková, Jana 182, 204
Platón 147, 168
Plútarchos 151
Poněšický, Jan 18
Pospiszyl, Tomáš 10, 97

R

Rafa, Tomáš 57
Rafani 62, 64, 67, 68, 71, 72,
96–98, 182, 205
Rainer, Yvonne 85
Rauschenberg, Robert 126
Rembrandt 103
Rittstein, Michael 103
Rogoff, Irit 50
Rónai, Peter 173, 177
Rothko, Mark 102, 103
Rotterdamský, Erasmus 127
Ruller, Tomáš 12, 37, 43, 89,
90, 94, 101, 103, 137, 142, 182,
209, 225

S

Searl, John R. 60
Sehgal, Tino 9, 11, 107, 191
Seidel, Martin 82
Seifert, Martin 22, 24
Shakespeare, William 152

Sharp, Willoughby 85
Schechner, Richard 10, 59, 80,
143, 145, 152, 154, 169, 179
Schumacher, Ernst Friedrich 107
Situationist International 114
Skála, Jiří 37, 170, 182, 194
Smithson, Robert 85
Sokratés 204
Stanislavskij, Konstantin
Sergejevič 18
Steiner, Rudolf 58, 126
Steklík, Jan 89
Sterec, Pavel 12, 105, 182, 208,
225
Stratil, Václav 83
Surůvka, Jiří 12, 45, 90, 91, 93,
210, 225
Suzuki, Daisetz Teitaro 126
Świdziński, Jan 165, 166

Š

Šedá, Kateřina 95, 96, 98
Šejn, Miloš 89, 94
Šklovskij, Viktor 32
Šprincl, Petr 34
Štembera, Petr 44, 98
Šťastný, Jaroslav 68

T

Thompson, Kristin 71
Tučková, Kateřina 51
Turnbull, Colin 118
Turner, Viktor 145

V

Valentová, Aneta 19
Valoch, Jiří 10, 88
van Gogh, Vincent 84, 116
Vaněk, Tomáš 58, 90, 92, 182,
192
Vatulíková, Andrea 182, 199
Verwoert, Jan 9
Vostárková, Ivana 21, 22, 193
Vyskočil, Ivan 18

W

Wagner, Marianne 84
Warhol, Andy 85
Weiss, Peter 168
Wolker, Jiří 58
Wright, Stephen 74

Z

Zálešák, Jan 10
Zora, Josef 58
Zet, Martin 12, 182, 196
Zhoř, Igor 28

Ž

Želibská, Jana 176
Žižek, Slavoj 208

RESUMÉ

The publication is a collection of texts on art and the process of performance learning. To the circle of authors belong artists-performers, educators who teach this discipline in art and art-educational schools, and theorists who examine performative aspects of arts, or subject them to an in-dept analysis within the framework of doctoral studies. The foundations of the book are constituted by the academic papers presented at the *Akce a reakce (Action and Reaction)* conference that took place at the Department of Art Education at the Palacký University in Olomouc on 24 and 25 October 2013. The papers deal with performativity in visual arts and its instruction in visual-oriented art schools. This is an attempt to establish a professional discussion platform, which can subsequently enter into interdisciplinary dialogue of views originating from the areas of theater, dance, music, or language performance. Texts presented explore the shift from existential, ritualized performance of the 1960s to the analytical (post)production performative strategies, and reflect the different positions of their authors. For example, Jiří Kovanda maintains something can be called performance only if it is done with the authorial intention to be a performance, while Pavel Sterec offers a contrary view from the perspective of postcolonial studies – according to him a performance free itself from a sectarian position only when performative practices are used by people outside artistic circles. The variance of opinion also relates to the extent of methodical instruction in performance. Efforts to establish certain educational practices and exercises (e.g. represented in educational programmes by Tomáš Ruller) are relativized by the apparent distances from a ‘constructed’ situation, and the reliance on situational improvisation and intuition (Surůvka), or poetic conceptualizations based on associative thought processes (Kovanda).

Performative strategies have also affected the structure and graphic design of the publication. Openness of the issue was demonstrated by involving the drawing lots – the order of the articles, the format of the publication, the cover page design, the size and font of letters – all of these have been determined by chance. Coincidence, which is an integral part of a live action, defined the way this book will be perceived.

doc. Mgr. Vladimír Havlík (ed.)
AKCE A REAKCE:
PERFORMATIVNÍ ASPEKTY V SOUČASNÉM UMĚNÍ
A UMĚLECKÉ VÝCHOVĚ

Výkonná redaktorka Mgr. Emilie Petříková
Odpovědná redaktorka Mgr. Jana Kreiselová
Technická redakce Jakub Kovařík
Návrh obálky Vladimír Havlík a Jakub Kovařík
Foto k příspěvkům archiv autorů
Foto z konference Tereza Darmovzalová
Foto vernisáže výstavy Konference Tereza Darmovzalová,
Nela Klajbanová, Jiří Libánský
Korektury Alexandr Jančík, Marie Meixnerová,
Květoslava Musilová, Jiří Neděla
Anglické překlady Jana Jiroutová

Vydala a vytiskla Univerzita Palackého v Olomouci
Křížkovského 8, 771 47 Olomouc
www.upol.cz/vup
vup@upol.cz

1. vydání

Olomouc 2015

ISBN 978-80-244-4619-6

č. z. 2015/0138

Neprodejná publikace

Tato publikace neprošla redakční jazykovou úpravou.

Pokud se v odborné literatuře něco o performanci vůbec píše, vidíme stále stejné tři černobílé fotografie z dějin české performance: Štembera si strká do žíly na ruce větvičku, Mlčoch sedí v koutě s nožem na břicho (nebo naopak) a Knížák leží na zemi a chce, aby všichni kolemjdoucí kokrhali. Kokrhat by měli všichni ti tupí čeští kunsthistorici, kteří tyto tři fotky stále dokola navzájem přejímají do svých habilitačních a jiných textů a víc nic. Škoda, že nevidíte, milí účastníci konference, jak jsem zase zbrunátněl... Chtěl jsem být kusý...

Jiří Surůvka

Nemůžeme se jen tak omluvit za svou expanzi do všech myslitelných oblastí a interdisciplinární parazitismus a v klidu se stáhnout ke stojanům do ateliérů jako v 19. století. Musíme tam být vyhnáni! Až v tento moment, kdy budeme zatlačeni zpět, si budeme skutečně svobodně moci vybrat, zda chceme být malíři, sochaři a nebo přímými akcionisty.

Pavel Sterec



9 788024 446196