

MONIKA OBERMAJEROVÁ

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

# PERFORMANCE A FOTOGRAFIE

---

SE ZAMĚŘENÍM NA SOUČASNÉ ČESKÉ AUTORY



SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ  
FILOZOFICKO-PŘÍRODOVĚDECKÁ FAKULTA V OPAVĚ  
INSTITUT TVŮRČÍ FOTOGRAFIE

OPAVA 2010

MONIKA OBERMAJEROVÁ

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

# PERFORMANCE A FOTOGRAFIE

---

SE ZAMĚŘENÍM NA SOUČASNÉ ČESKÉ AUTORY

PERFORMANCE AND PHOTOGRAPHY\_WITH FOCUS ON CONTEMPORARY CZECH AUTHORS



SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ  
FILOZOFICKO-PŘÍRODOVĚDECKÁ FAKULTA V OPAVĚ  
INSTITUT TVŮRČÍ FOTOGRAFIE

OBOR\_TVŮRČÍ FOTOGRAFIE  
VEDOUcí PRÁCE\_MGA. TOMÁŠ POSPĚCH  
OPONENT\_DOC. MGR. ALEŠ KUNEŠ  
OPAVA 2010

Slezská univerzita v Opavě  
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě  
Akademický rok: 2009/2010

Studijní program: Filmové, televizní a fotografické  
Forma: Kombinovaná  
Obor/komb.: Tvůrčí fotografie (TF)

**Podklad pro zadání BAKALÁŘSKÉ práce studenta**

<b>PŘEDKLÁDÁ:</b>	<b>ADRESA</b>	<b>OSOBNÍ ČÍSLO</b>
OBERMAJEROVÁ Monika	Čisovice, Čisovice	F507886

**TÉMA ČESKY:**

Performance a fotografie

**NÁZEV ANGLICKY:**

Performance and photography

**VEDOUcí PRÁCE:**

MgA. Mgr. Tomáš POSPĚCH - ITF

**ZÁSADY PRO VYPRACOVÁNÍ:**

Performance je oblast umění, která nemá hranic. Rozpíná se nejen do různých uměleckých forem, ale také do každodenního života. Mým záměrem bylo zvolit si právě takové téma, jenž překračuje obor fotografie. Cílem práce je nastínit vývoj českého akčního umění a vyzdvihnout jeho představitele s důrazem na vztah k fotografii. Stěžejní část práce je věnována oblasti performance první dekády 21. století.

**SEZNAM DOPORUČENÉ LITERATURY:**

Morganová, Pavlína: Akční umění  
Galerie hl. města Prahy: Akce slovo pohyb prostor  
Švácha R., Platovská M.: Dějiny českého výtvarného umění VI, 1. svazek  
Karel Miler, Petr Štembera, Jan Mlčoch: 1970-1980  
Klímová, Barbora: Replaced - 2006  
Stratil, Václav: I'm history  
ZET, M.: Saluto romano  
časopis Fotograf: 11/2008

**Podpis studenta:** .....

**Datum:** .....

**Podpis vedoucího práce:** .....

**Datum:** .....

**Podpis vedoucího katedry:** .....

**Datum:** .....

# ABSTRAKT

Performance je oblast umění, která nemá hranic. Rozpíná se nejen do různých uměleckých forem, ale také do každodenního života. Mým záměrem bylo zvolit si právě takové téma, jenž překračuje obor fotografie. Cílem práce je nastínit vývoj českého akčního umění a vyzdvihnout jeho představitele s důrazem na vztah k fotografii. Stěžejní část práce je věnována oblasti performance první dekády 21. století.

klíčová slova: performance, akční umění, performer, body-art, happening, fotodokumentace

# ABSTRACT

Performance is an artistic sphere which has no borders. It spreads into the variety of artistic forms, but also into everyday life. My contemplation was to choose the topic which oversteps the art of photography. The aim of the work is to describe the evolution of Czech action art and emphasize its representatives with the accent on relationship with photography. The principal part of the work is given to performance art of first decade of 21st century.

keywords: performance, action art, performer, body-art, happening, photodocumentation

## PODĚKOVÁNÍ

Děkuji autorům, jenž mi poskytli informace o své tvorbě a byly zahrnuty do diplomové práce. Dále děkuji Odb. as. MgA. Tomášovi Pospěchovi za její vedení a mému příteli za trpělivost a pomoc s realizací.

## PROHLÁŠENÍ

Práci jsem vypracovala samostatně za použití literatury a pramenů uvedených v seznamu použité literatury. Souhlasím, aby tato práce byla zveřejněna zařazením do knihovny FPF SU v Opavě a Uměleckoprůmyslového muzea v Praze a na internetové stránky ITF.



2010 Monika Obermajerová

# OBSAH

<b>01_ÚVOD</b>	<b>_08</b>
<b>02_HISTORIE ČESKÉ PERFORMANCE</b>	<b>_10</b>
02_01_60.LÉTA	_10
02_02_PERFORMANCE 70.LET	_12
02_03_80.LÉTA	_16
02_04_90.LÉTA	_17
<b>03_SOUČASNÁ ČESKÁ PERFORMANCE</b>	<b>_22</b>
03_01_FESTIVALY AKČNÍHO UMĚNÍ	_24
03_02_POLITICKÉ A ANGAŽOVANÉ UMĚNÍ	_26
03_03_REKONSTRUKCE PERFORMANCÍ	_29
03_03_01_DANIELA BARÁČKOVÁ	_29
03_03_02_RAFANI	_30
03_03_03_BARBORA KLÍMOVÁ	_32
03_03_04_JIŘÍ KOVANDA	_35
<b>04_UMĚLCI ZABÝVAJÍCÍ SE PERFORMANCÍ</b>	<b>_36</b>
04_01_JÁN MANČUŠKA	_36
04_02_MARTIN ZET	_39
04_03_KATEŘINA ŠEDÁ	_42
04_04_ROMAN TÝC	_45
04_05_LENKA KLODOVÁ	_47
04_02_JIŘÍ SURŮVKA	_51
04_03_SILVIE VONDŘEJCOVÁ	_53

# OBSAH

<b>05_SKUPINY ZABÝVAJÍCÍ SE PERFORMANCÍ</b>	<b>_56</b>
05_01_KAMERA SKURA	_57
05_02_RAFANI	_60
05_03_GUMA GUAR	_62
05_04_PODE BAL	_65
<b>06_ROLE FOTOGRAFIE V PERFORMANCÍCH</b>	<b>_68</b>
06_01_FOTOGRAFOVÉ A PERFORMANCE	_73
06_01_01_JAN SÁGL	_73
06_01_02_DALIBOR CHATRNÝ	_74
06_01_03_JIŘÍ ŠIGUT	_75
06_01_04_IVAN KAFKA	_78
06_01_05_ALEŠ KUNEŠ	_80
06_01_06_MARTIN POLÁK	_83
06_01_07_MARTIN POPELÁŘ	_85
06_01_08_DANIELA DOSTÁLKOVÁ	_86
06_02_FOTOGRAFIE PERFORMANCÍ	_87
<b>07_ZÁVĚR</b>	<b>_91</b>
<b>08_SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY</b>	<b>_92</b>

# 01\_ÚVOD

Umělecké směry předcházející vzniku akčního umění i akční umění samo vznikly jako protipól světa galerií prezentující díla nepochopitelného významu pro neodbornou veřejnost, jež se zároveň stala obchodní komoditou.

Kořeny světového akčního umění sahají až do počátku 20. století, kdy se ve futurismu objevují nové divadelní formy. Experimenty na divadelní scéně vedly k zapojení diváků, k umístění herců do hlediště, či ke zkracování her. Podobné tendence narušování zavedených konvencí se rozšířily nejen po celé Evropě, ale také v New Yorku prostřednictvím hnutí Dada, jež ve 20. letech 20. století vyvrcholilo v surrealismus. Již v tomto období se plně objevují podstatné charakteristiky budoucího umění performance, jakými jsou prolínání uměleckých oborů, či překračování společenských a uměleckých hodnot. Do té doby nevídané věci se objevovaly ve fázi instalace. Vedle vystavovaných děl byly k vidění obyčejné předměty denní potřeby, nápisy, zvuky, nebo dokonce vůně, jež spoluvytvářely kompaktní dílo smysluplné pouze v daném prostoru a okamžiku.

Od surrealismu vedl už jen krůček k akční malbě, jejímž hlavním představitelem byl Jackson Pollock, pro něhož se proces realizace obrazu stal stejně důležitou součástí jako výsledný artefakt. Právě tento přístup je pro akční umělce charakteristický. V Evropě byl tento druh malby (gestická malba) zastoupen Hansem Hartungem a Georgesem Mathieuem, který své obrazy maloval na veřejnosti.

Za první happening je považován proslulý koncert uspořádaný hudebníkem Johnem Cagem. Přímo mezi diváky došlo k improvizovanému spojení tance, hudby, čtení poezie a prózy, promítání filmů a výstavy obrazů.

Posledním momentem důležitým pro vznik akčního umění do dnes známé podoby bylo přijetí základních zásad konceptuálního umění (apel ideje nad výtvarnou formu).



60. léta 20. století jsou akčnímu umění v USA nakloněny. Yves Klein uskutečňuje malbu živými štětci a dnes již legendární Skok do prázdna <sup>[obr\_01]</sup>, vzniká hnutí Fluxus, tvoří se happeningy, později performance, body-art a land-art.



obrázek\_01\_Yves Klein\_Skok do prázdna\_1960

obrázek\_02\_Vladimír Boudník\_Struktury\_50. léta



V Československu nelze hledat prameny akčního umění ve futurismu a dadaismu jako v jiných částech Evropy, nýbrž v surrealismu a v kolektivní hrách Skupiny Ra (Václav Zykmond, Miloš Koreček). Performativní prvky lze spatřit ve fotografické tvorbě Jiřího Tomana při oslavách na počest právě zemřelého roku

nebo tvorbě Vladimíra Boudníka, jenž v 50. letech překresloval strukturu oprýskaných zdí, či na ni "pouze" přikládal obrazový rám. <sup>[obr\_02]</sup> S kolemdoucími polemizoval o obsahu obrazů a jejich imaginaci.

*"Performance je nejrychlejší výtvarné médium, co se týká přenosu sdělení od umělce na diváka a nepostrádá zpětnou vazbu."* Jiří Surůvka [01]

## 02\_HISTORIE ČESKÉ PERFORMANCE

### 02\_01\_60. LÉTA

Cestující nastoupila do vozu tramvaje, oděna do elegantních šatů. Místo usednutí na jedno ze sedadel však uprostřed dopravního prostředku rozprostřela bílou látku, na kterou postupně vyskládala pomůcky určené k čištění bot. Následně vyčistila obě své boty a nabídla prostředky i ostatním cestujícím s vybičkou učinit totéž.

Autorkou této akce uskutečněné v 60. letech 20. století byla Soňa Švecová, členka skupiny Aktuální umění (později Aktual) založenou roku 1964 Milanem Knížákem. Tato skupina, jež byla průkopníkem českého akčního umění, uskutečnila v 60. letech nespočet podobných akcí ve veřejných prostorech. Zaměřovala se výhradně na happeningy, obsahující obyčejné činnosti uskutečňované na neobvyklých místech, působících na náhodného diváka. Z řady jejich akcí jmenujme především Aktuální procházku po Novém Světě, První a Druhá manifestace, která na Jindřicha Chalupeckého, jenž se jí osobně zúčastnil, hluboce zapůsobila. Za významnou část prohlásil její zakončení, kdy Soňa Švecová odhazovala své kusy oblečení do hořícího ohně, zpívaje národní písně. V okamžiku, kdy byla oblečena pouze v černém trikotu, od ohně utekla. Významným obohacením skupiny, v této době již s názvem Aktual, byl nový člen Robert Wittmann, v jehož akci

[01] MORGANOVÁ, P., *Jiří Surůvka*, Fotograf, ročník 2008, č. 11, s. 78

je patrná podobnost s akcemi Vladimíra Boudníka, předchůdce českého akčního umění. I když Robert Wittmann, stejně jako Vladimír Boudník, rámoval detaily svého okolí a tím jim přisuzoval hodnoty obrazu a hledal v nich nové kontexty, jeho podobnost s Boudníkovým dílem je čistě náhodná.

Happeniny vznikající touto dobou v Americe měly zcela jinou podobu. Probíhaly především v galeriích a jiných uměleckých institucích za přítomnosti lidí, pohybujících se v oblasti umění.

Hlavním záměrem českých autorů tedy bylo působit na náhodného diváka, který se často dobrovolně, či nikoli stával jejich součástí. Nejdůležitější proto byl samotný průběh akce, z čehož vyplývá i její dokumentace. Z řady raných akcí nebyly pořízeny žádné fotografie, z ostatních pouze ve formě fotodokumentace. Nekladl se apel na estetickou a kvalitativní hodnotu fotografie. Tyto snímky neměly sloužit jako výsledné dílo, artefakt, kterým by byla akce prezentována. Nebylo myšleno na sekundárního diváka, který by touto cestou mohl akci znovu prožít. O zanedbatelném významu fotodokumentace, či významu fotografa, svědčí i fakt, že výsledné fotografie jsou uváděny, až na výjimky, bez autorů. Autory snímků jsou ve většině případů přátelé aktérů, amatérští fotografové.

Akce většinou netrvaly déle než patnáct minut, což bylo způsobené zejména dobou a politickým režimem, ve kterém vznikaly. Některé z nich, jako například Knížákova Procházka Prahou, byly policií znemožněné již v úvodu.

Na přelomu 60. a 70. let dochází ke zhoršení politické situace a performerům se dostává podstatně méně příležitostí pro jejich činnost ve veřejném prostoru. Tyto podmínky vedou k přesunutí akcí z ulic do soukromých prostor, kde získávají zcela jiný charakter. Místo širokého publika, stávajícího z náhodných diváků se těchto akcí účastní především úzký okruh přátel performerů, v některých případech je účastněn pouze aktér a fotograf.

Tato situace příkládá fotografii zcela jinou, dosud neexistující úlohu. Zatímco happeningů 60. let bylo svědky velké množství lidí a byly směřovány právě jim, performance 70. let získaly širší publikum až sekundárně zásluhou pořízené fotodokumentace. Této skutečnosti si byli vědomi i samotní aktéři, kteří na dokumentaci performancí kladli větší důraz než jejich předchůdci v 60. letech. Hlavními performery 70. let byli přátelé Petr Štembera, Jan Mlčoch a Karel Miler.

Důležitost dokumentace si uvědomoval především Karel Miler, jíž přisuzoval významnou roli. Roku 1993 zpětně objasňuje: "... Vznikl typ uměleckého díla, jemuž se začalo anglicky říkat piece. Piece se skládal, schematicky vzato, ze čtyř součástí (idea, představa, realizace a dokumentace). Každá z částí má svůj nezastupitelný význam ... Dokumentace nebyla pasivní článek a velmi záleželo na citlivosti a vnímavosti fotografa. K fotografii patřil významuplný název nebo slovní doprovod." <sup>[\_02]</sup> Fotografické médium bylo pro Milera tak důležité, že některé performance existovaly pouze jeho zásluhou. Pro příklad zmiňme Identifikaci (1973) <sup>[obr\_03]</sup>, ve které na nás magicky působí schoulené tělo autora zachycené v momentě přepadu z betonových panelů do volného prostoru. Samotný akt padání s určitostí nemohl v divákovi vyvolat stejně silný pocit jako výsledná, perfektně zvolená fotografie. Jiným podobným příkladem je akce V kolmici (1973)

[\_02] Karel Miler, *Vzpomínky na léta minulá*. Ateliér, 1993, č.6, s. 2.



obrázek\_03\_Karel Miler\_Identifikace\_1973

obrázek\_04\_Karel Miler\_V kolmici\_1973



[obr\_04], ve které se Karel Miler snaží vytvořit kolmici se strmým kopcem. Prezentační fotografie zachycuje moment, kdy autor vytváří pravý úhel se zemí těsně před tím, než ztrácí rovnováhu a přepadává.

Z tohoto postupu lze dospět k myšlence, že bez výsledné fotografie by celá akce ztrácela smysl. Fotografie pro Milerovo dílo neznámá ani dokumentační prostředek, ani nemá výtvarnou hodnotu. Tento fakt potvrzuje i autorův výrok: "Moje fotografie nejsou dokumenty, moje fotografie nejsou umělecká díla ... Sama akce nic nepředvádí, ukazuje až fotografie ... Mým publikem

jsou Ti, kdo se dívají na fotografie." [03]

Jinou roli hrála fotografie v akci Jana Mlčocha Výstup na horu Kotel (1974) [obr\_05], kdy za špatného počasí autor sám absolvoval výstup, během kterého pořídil několik fotografií svého okolí. Nejenže fotografie popsané několika strohými větami tvoří výsledné dílo performance, může být i jakýmsi důkazným materiálem o skutečnosti činu, kterého byl účasten pouze autor.

[03] Švácha, R., Platovská M., *Dějiny českého výtvarného umění VI*, 1. svazek, Academia, 2007, s. 494

obrázek\_05\_Jan Mlčoch\_Výstup na horu Kotel\_1974



obrázek\_06\_Petr Štembera\_Narcis č. 1\_1974



Posledním z pražské trojice performerů byl Petr Štembera, u kterého fotografie a všeobecně média hrála jinou roli. Využíval tato média mimo jiné jako součást svých "obřadů". Jedním takovým byla performance Narcis č. 1 (1974) <sup>[obr\_06]</sup>, ve které použil fotografii své podobizny jako součást oltáře s hořícími svíčkami, na níž se při obřadu upřeně díval.

V druhé polovině 70. let se na scéně objevuje postava Jiřího Kovandy. Zpočátku hraje roli diváka na performancích svých kolegů, později vytváří své vlastní. Jeho práce se od ostatních zřetelně liší svou nenápadnou podobou, mnohdy nerozpoznatelnou od běžného života ve veřejném prostoru. Zmíňme jeho první akci Divadlo (1976) <sup>[obr\_07]</sup>, jež realizoval na Václavském náměstí, při které postupně vykonával činnosti podle předem naplánovaného scénáře. Jednalo se o gesta banálního typu jako poškrábání za uchem, překřížení nohou a podobně. Fotograf Kovandových akcí se ocitá v odlišné roli, než tomu bylo u ostatních performerů. Zpravidla se jedná o přítele, který měl o konané akci a o performancích obecně jen matné informace. Kovandu fotografoval, dle jeho přání, z povzdálí, aby co nejméně upozorňoval na probíhanou akci. Teoretik Tomáš Pospiszyl výstižně porovnal v jedné své přednášce fotografie jeho performancí k nedávno nalezeným archívům státní bezpečnosti. Fotografie z takzvaných

sledovaček <sup>[obr\_08]</sup>, mající za úkol informovat o činnostech konkrétní osoby. Neméně podobné jsou i výsledné dokumentace performancí s policejními spisy. Tato náhodná analogie svědčí o strohé estetice nevyumělkovaných fotografií a prezentaci s popisným textem všedních činností.



obrázek\_07\_Jiří Kovanda\_Divadlo\_1976



obrázek\_08\_StB sledovačka\_archiv

S koncem 70. let přichází i ukončení působnosti trojice autorů Jana Mlčocha, Petra Štembery a Karla Milera. Jedním z hlavních důvodů byla stále se zvyšující popularita performance a její institucionalizace, jež byla proti hlavním myšlenkám celého akčního umění. Dalšími důvody byly podle Petra Štembery pocit vyčerpání, určitá setrvačnost a rozpad okruhu blízkých přátel, jež tvořili publikum.

S nástupem nové dekády se většina umělců-performerů odvrací od akčního umění. Jejich pozornost směřuje zpět k tradičním formám umění, či ke zcela jiným aktivitám. Objevují se však i noví autoři se zájmem o toto odvětví. Stále větší apel je kladen na samotnou dokumentaci performance, v níž začíná nacházet svou podstatnou roli videozáznam, který stírá základní nedostatky fotodokumentace (zvuk, časový vjem).

Posun své práce zaznamenáváme také u Jiřího Kovandy, který opouští pomyslné hranice performance a otevírá svět instalací. I když jsou tyto dvě podoby uměleckých projevů definovány v rámci historie umění jako odlišné formy, existuje zde mnoho podobností. Dalo by se říci, že performance se stává jakousi součástí instalace, i když již v celém procesu nepředstavuje hlavní roli. Zřetelnou analogii lze pocítit u fotodokumentace performencí a zdokumentování aktu aranžování instalací.

Na přelomu 70. a 80. let se na umělecké neoficiální scéně objevuje vystudovaný sochař Tomáš Ruller, jež podle Pavlíny Morganové v tomto období zastupoval tzv. postmoderní performanci. Jeho akce se staly trnem v oku komunistickému režimu, což vedlo k zákazu několika jeho performencí a trestnímu stíhání. Jeho rané dílo *Být, či nebýt* (1978), intimní rituál, prožitý pouze za přítomnosti jeho přítelkyně, byl publiku zprostředkován pomocí fotodokumentace. Ve svých pozdějších dílech Tomáš Ruller preferuje zaznamenávání svých performencí pomocí videokamery. Samotná dokumentace akcí byla pro autora klíčová, na rozdíl od dřívějších performerů nikdy nepochyboval o její významnosti. Jak uvádí ve svém rozhovoru: "... Na počátku 80. let jsme přirozeně pracovali s dokumentací díla jako s logickou součástí celého tvaru, a strategie prezentace jsme integrovali do výsledné formy, takže vznikaly mediální práce..." [04]

[04] Zavadil, K., *Tomáš Ruller, Art & Antiques*, duben 2006, s. 57



Přestože proti-politická vyhraněnost a všeobecný nesouhlas s režimem byly jedním z hlavních témat konaných performancí před rokem 1989, pád železné opony nepředstavoval zánik českého akčního umění. V malé míře akční scénu tvořili performeři aktivní již za totalitního režimu, jeho kontury a tempo však udávali umělci mladší generace. Páteří první skupiny byli Milan Kozelka, Jan Steklík, Marian Palla, Tomáš Ruller a jiní. Mladší generaci zastupovali zejména Krištof Kintera se svou skupinou Skryté Tvůrčí Jednotky K'd, Kamera Skura, Jiří Surůvka s bratrancem Petrem Lysáčkem, Pavel Ryška, Jiří Černický, František Kowolowski, Richard Fajnor a jiní.

Akce se od performerů ze 60. a 70. let podstatně liší. Zatímco 70. léta ovládaly intimní rituály a obřady, v níž performer často vystupoval v roli šamana, performance 90. let ironickým jazykem zesměšňují, morálně a sociálně kritizují.

Charakteristickým znakem pro 90. léta jsou pořádané festivaly akčního umění. Podobnost jejich specifických znaků nalzáme v akcích z 60. let, v nichž umělci kladli důraz na interakci s náhodným publikem. Prvním z nich byl Mezinárodní festival akčního umění Malamut v Ostravě, jehož premiéra se konala roku 1994. Po dobu šesti let mapoval akční umění nejen ostravské a české scény, ale i scény zahraniční. Nebyl však jediný, který v 90. letech vznikl na českém území. Taktéž v Ostravě byl studenty uspořádán festival Turniket, jehož první ročník se konal v roce 1998, V Chebu se pořádal roku 1997 festival Permanentní performance, téhož roku A.K.T. v Brně a v hlavním městě festival Akční Praha roku 1998.

Výraznou osobností a zakladatelem festivalu Malamut byl v 90. letech

Jiří Surůvka. V rozhovoru pro časopis Fotograf nastiňuje svůj vztah k dokumentaci performance: "...Pohrdal jsem dokumentací, záznamem performance, protože jsem viděl mnoho akcí beze smyslu, dělaných jen vizuálně pro objektiv....Akce se nedá přenést na fotku..." [05] Svě akce však v 90. letech začal pravidelně dokumentovat. Spolu se svým bratrancem Petrem Lysáčkem založili skupinu předkapela Lozinski, jež se roku 2005 rozšířila o člena Františka Kowolowského a změnila svůj název na František Lozinski o.p.s.

Na ostravské scéně se v této době formuje umělecká skupina Kamera skura, skládající se ze studentů profesora Petra Lysáčka (Martin Červenák, Jiří Maška, René Rohan). Tématem jejich raných akcí byl výsměch historickým objevům a technickým záhadám. Skupina mnohdy humorně ironizovala populární média a s nimi spjatý konzum. Příkladem poslouží akce Výrobci fénů (1998), jež realizovali v rámci akčního festivalu A.K.T. v Brně. Po

nákupu různorodých součástek sestavili "luxusní fén pro náročné zákazníky", jež následně v centru Brna prodávali za přemrštěné částky kolemjdoucím. Tento akt lze porovnat s každodenním vysíláním teleshopingů na našich televizních obrazovkách, jež nám ve vší vážnosti podobné výrobky nabízejí. Sekundárnímu divákovi v galerijních prostorách prezentují své akce pomocí objektů a fotografií.

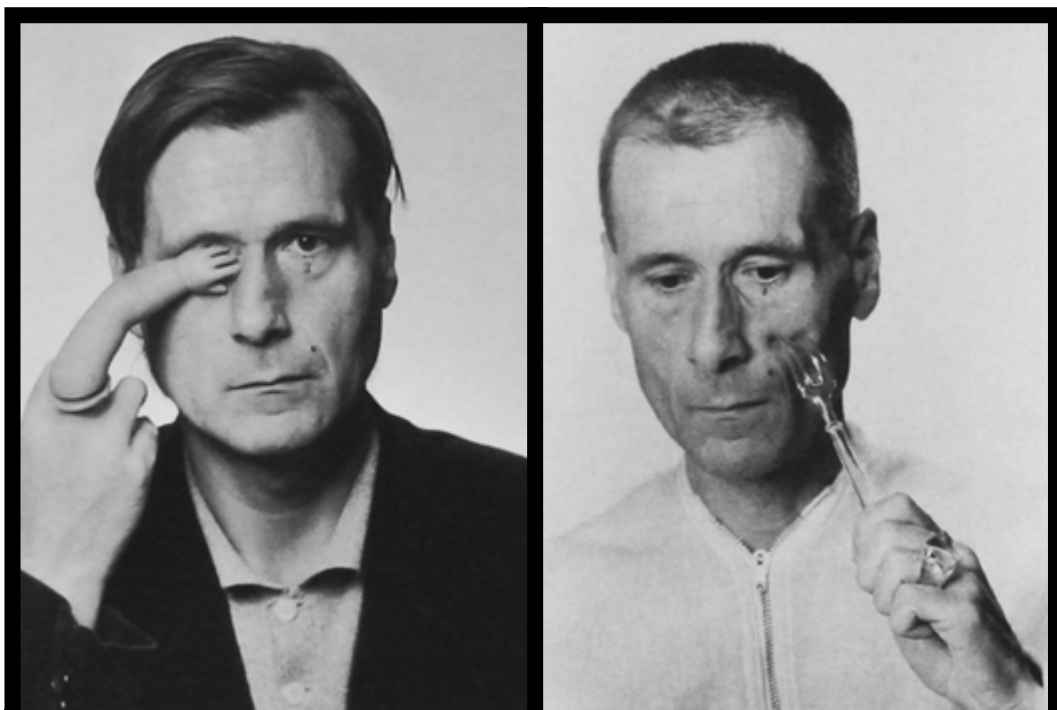


Zajímavou úlohu sehrála

fotografie v raném díle Pavla Ryšky, který své soukromé akce prezentoval

[05] Morganová, P., *Jiří Surůvka*, Fotograf, ročník 2008, č. 11, s. 78

formou tradičních pohlednic [obr\_09], pomocí kterých zpětně komunikuje s divákem. Jelikož se jedná o díla zasazená do Ryškova přirozeného prostředí, vzniká odmítavé gesto uměleckému marketingu. Jeho raná tvorba obsahuje prvky land-artu, instalace a performance (Křesla z vrbového proutí, Posed - veřejná knihovna).



obrázek\_10,\_11\_Václav Stratil\_z cyklu Řeholní pacient\_1991-1994

obrázek\_12,\_13\_Václav Stratil\_z cyklu Nedělán nic\_2000-2003



Výraznou osobou spojující performance a fotografii je Václav Stratil. Na sklonku 80. a 90. let odkládá štětec vytvářející časově i fyzicky náročné malby a hledá způsob, kterým by své ideje vyjadřoval snadněji a rychleji. Jeho významná fotoperformance *Řeholní pacient* (1991–1994) <sup>[obr\_10,-11]</sup> byla inspirována nezdařilou podobenkou na občanský průkaz, jež mu zhotovili ve veřejném fotoateliéru v Bartolomějské ulici. Tento podnik následně navštěvoval jeden rok a nechával se fotografovat s různými výrazy a rekvizitami. Následovaly další fotoateliéry, ve kterých vznikaly další snímky do tohoto cyklu. Spíše než o hledání vlastní identity šlo autorovi v této akci o ironii směřovanou k tradičnímu českému akčnímu umění ze 70. let. Jiří Ptáček s Jiřím Skálou však ve Stratilově knize ještě uvádějí aspekt o "...reprezentaci touhy jednotlivce po vymezení privátní zóny ve veřejném prostoru..." <sup>[\_06]</sup>

Volné pokračování *Řeholního pacienta* zrealizoval Václav Stratil pod názvem *Nedělám nic* (2000–2003) <sup>[obr\_12,-13]</sup>. Barevné fotografie však nevznikly ve veřejných fotoatelirých, ale v samoobslužných fotokabinkách. Impuls pro vytvoření této série se také lišil. Stratila již mnohem více zajímala hra se změnou vlastní identity. Toto však nejsou jediné fotografické performance, které umělec realizoval. Uveďme například *4+1* (1993), *Česká krajina* (1998–1999), *Nic není více sexy než Camel se rtěnkou* (2000), *Dvojice* (2002–2003) nebo *Docent* (2001–2003).

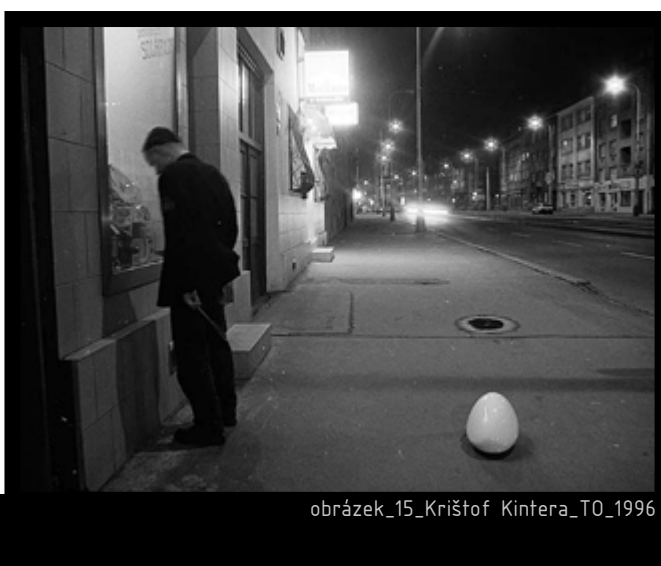
Václav Stratil pracuje s performancí a zejména s její dokumentací do té doby v České republice nevídanou. Zatímco "běžné" performance vznikaly na místech aktérem určeným a fotograf přišel na smluvené místo akt zaznamenat, Václav Stratil naopak "přinesl" své performativní dílo za fotografem, jenž ho ve své denní pracovní době zdokumentoval.

V uměleckých sférách se začíná pohybovat postava Krištofa Kintery, který na sebe upozornil objektem *T0* (1996), jakýmsi domácím mazlíčkem, jenž autora všude doprovázel. Svůj svébytný umělecký projev, jež je možné charakterizovat jako performance dlouhodobějšího rázu, prezentoval

[\_06] Stratil, V., *Ím history*, Praha: tranzit, 2005, s. 192

černobílými fotografiemi, zobrazující objekt v každodenních situacích. V jeho dalším díle z tohoto období nacházíme performance jako součást výsledné instalace Plumbař (1995-1998) [obr\_14,-15]. Videozáznam, jenž dokumentuje pohyb Plumbaře po pražských ulicích, se objevuje v komplexní instalaci sestávající se z příbytku a osobních věcí z olova postavy Plumbaře. Na pozadí realizované akce se nám náhodně potvrzuje již zmíněný fenomén populárních médií a s nimi spjaté konzumní myšlení společnosti. Během pohybu v ulicích vyvolává Plumbař u kolemjdoucí starší paní zvědavost, o jakou reklamu se jedná.

obrázek\_14\_Krištof Kintera\_T0\_1996



obrázek\_15\_Krištof Kintera\_T0\_1996

## 03\_SOUČASNÁ ČESKÁ PERFORMANCE

České umění první dekády nového tisíciletí se štěpí do nespočetného množství forem, jejichž hranice se navzájem stírají a propůjčující si charakteristické vlastnosti. Mnoho mladých umělců využívá pro sebevyjádření řadu výrazových prostředků nebo jejich kombinaci. Žijeme v době, kdy nezáleží na tom, jakým prostředkem se vyjádříme, ale co vyjádříme. Silné zastoupení má v současné době umění s hlubokými konceptuálními tendencemi, jemuž je předešle zmíněná idea vlastní. Estetika již dávno nezastupuje jeden z pilířů díla, nýbrž se mnohdy zcela vytrácí. Umělci reagují na aktuální společenská, politická, tuzemská i globální témata. Ve velké míře se v tvorbě mladých umělců objevují náměty jako je konzumerismus, globalizace, extremismus nebo ekologie.

I umění performance postrádá zřetelné mantinely, jenž by usnadnily jeho definici. Performativní znaky jsou spatřitelné v mnoha uměleckých oborech. Na rozdíl od akčního umění 60. – 80. let se již neseťkáváme s dalším dělením jakým byly body-art, happening, land-art nebo performance. Aktuální umění se puntičkářsky nezabývá škatulkováním umělců a jejich děl, nýbrž podstatou výsledného díla. Pokud pro performance z 60. a 70. let byl primárním impulsem prožitek svobody v totalitním režimu, v dnešní době patří k hlavním podnětům již zmíněný kritický postoj ke způsobu života společnosti, vlivům médií, trýznivé okamžiky české historie 20. století nebo současné politické dění. Touto cestou směřují zejména umělecká uskupení Rafani, Pode Bal, Ztohoven a Guma Guar, které je možné přiřadit k politickému a angažovanému umění. Zakládání uměleckých skupin lze vnímat jako nepřehlédnutelný fenomén umění posledního desetiletí. Přestože je historie plna uměleckých uskupení a umělců sdružujících se do

hnutích (Devětsil, Skupina Ra, Aktual, Tvrdohlaví, 12/15, Bezhlavý jezdec a jiné) novodobé skupiny jsou hněteny ze zcela odlišné hlíny. Důvodem vzniku již není vytvoření platformy, která by umožňovala komunikaci mezi podobně uvažujícími výtvarníky, ale o splnutí jedinců za účelem vytvoření společného díla. Tento druh spolupráce umožňuje členům zahalit se do anonymity, v rámci níž překračují nové hranice a spoluvytvářejí díla důmyslnější a rozsáhlejší.

Na současné české scéně se však pohybuje i několik performerů, jenž se zabývají otázkami intimnějšími, jako je hledání vlastní identity, mateřství a ženství, či překračování vlastních limitů (Lenka Klodová, Silvie Vondřejcová, Václav Stratil, Milena Dopitová, Jiří Surůvka, Martin Zet). Ojedinělý přístup k performancím nacházíme v práci Silvie Vondřejcové, která originálním způsobem vystavuje sama sebe extrémním situacím. V projektu Omezení (2003) je schopna takto performovat 24 hodin denně po dobu šesti měsíců. Časově náročné jsou i unikátní sociální projekty Kateřiny Šedé, jimiž je schopna zcela proměnit stereotypní život celé vesnice (Výstava za okny 2002, Furt dokola 2008 nebo Duch Uhystu 2009). Performance, jež předchází několik měsíců plánování a přesvědčování, vrcholí v podobě účasti obyvatel obcí, kteří tímto způsobem přebírají roli performerů.

Důkazem obliby akčního umění je výuka na vysokých uměleckých školách. Na Brněnské Fakultě výtvarných umění VUT vede Tomáš Ruller ateliér performance, která se vyučuje také na jiných vysokých uměleckých školách v rámci ateliérů intermédií.



## 03\_01\_FESTIVALY AKČNÍHO UMĚNÍ

Podnětem pro organizaci velké řady festivalů akčního umění je možnost stát se primárním divákem live performancí a několikadenní splynutí umění s běžným životem ve veřejných prostorách. Elegantním způsobem je tedy řešen problém seznámení se s performancemi pomocí dokumentace vystavené v galerii, jenž je v rozporu s hlavními myšlenkami akčního umění. Na festivalový boom akčního umění 90. let navázala také první dekáda 21. století. Těsně před jeho počátkem se konal Pražský parní válec (2000) jako volné pokračování Ostravského mezinárodního akčního festivalu Malamut, na němž byly mimo jiné k vidění dokumentární materiály festivalů, jež vznikly v minulém desetiletí v České republice. Kromě českých performerů (Jiří Surůvka, Kamera Skura, Jednotka, Petr Lysáček a jiní) se na festivalu představili významní performeři ze zahraničí (Oleg Kulik, IRWIN, Alexander Brener a jiní).

Po dvouleté přestávce se v Praze uskutečnil druhý ročník mezinárodního akčního festivalu Akční Praha (2000), probíhající po čtyři dny v ulicích hlavního města. Festival se na rozdíl od minulého ročníku nezaměřil pouze na výtvarnou performance, ale také na divadelní nebo taneční. Mezi českými účastníky byly Petr Váša, Halka Třešňáková nebo česko-finské duo Petr Lórenc. Ač lze festival hodnotit úspěšně, následující pokračování roku 2001 byl pro festival derniérou.

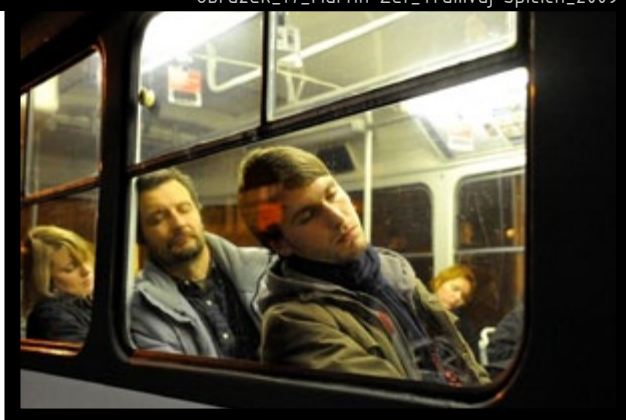
V druhém největším městě České republiky Brně vzniká roku 1997 mezinárodní festival A.K.T., jenž se ve 21. století dočkal již dvou ročníků (A.K.T. III - 2002, A.K.T. IV - 2009). Poslední ročník, konaný v rámci výstavy Formáty transformace 89-09 prezentoval současné formy performance z Čech, Slovenska, Maďarska a Polska. Jeho kurátor František Kowolowski se zaměřil především na možnost hlubšího porozumění performancí běžným





obrázek\_16\_Milan Kozelka\_Brno Akbar!\_2009

obrázek\_17\_Martin Zet\_Tramvaj spících\_2009



divákem. Oproti minulému ročníku však ponechal samotným autorům prostor pro výběr místa realizace, což paradoxně vedlo k "uklizení" performancí do galerijního prostoru. Výjimku tvořil například Milan Kozelka performující v maskáčové burce akt Brno akbar! [obr\_16] nebo Martin Zet s akcí Tramvaj spících. [obr\_17]

Nejdéle fungujícím festivalem akčního umění na

území České republiky je Anonymous Performance festival Plzeň. Letos se konal již 11. ročník, který prezentoval práce především zahraničních performerů. Zájem médií vyvolalo několik kontroverzních aktů, jenž pobouřili kolemjdoucí a městskou policii. Britský performer Tim Bromage si poprášen bílou křídou zavedl do žíly kanylu a nechal hodinu skapávat svou krev do misky do zásahu městských policistů, kteří jeho performance ukončili.

Roku 2007 byl vzkříšen legendární festival akčního umění Malamut v Ostravě. Festivalu se zhostili původní zakladatelé Petr Lysáček a Jiří Surůvka a v rámci 4. mezinárodního bienále industriální stopy představili v dole Hlubina mnoho českých i zahraničních performerů. Osmý ročník proběhl o dva roky později, jenž se oproti jiným festivalům konal zcela ve veřejném prostoru. Účastni byli například Lenka Klodová, Martin Zet, Jiří Černický nebo František Lozinski o.p.s.

## 03\_02\_POLITICKÉ A ANGAŽOVANÉ UMĚNÍ

Současná forma umění, jenž v sobě nepopíratelně nese performativní prvky tvorby je označována jako politické, či angažované umění. Hlavním cílem umělců, v jejichž tvorbě lze rozpoznat stopy tohoto proudu, je apelování na současné i historické sociální a politické problémy, vyvolání diskuze a emotivní reakce u masové veřejnosti na dané téma. Stěžejními tématy těchto umělců jsou nevyjasněné otázky české historie, národností menšiny, extremismus, nadměrný konzum, státní manipulace, diskriminace, nesouhlas s vedením Národní Galerie a jiné. Typickým znakem politického umění je jeho aktuálnost a reakce na současné dění, ať už politické či sociální. Politické umění zpočátku nemělo u nás kvůli komunistické minulosti velké zastoupení. Generace, žijící v době totalitního režimu spojovala nesprávně tento termín s uměním podřizující se konkrétní politické ideologii a prosazování politických cílů. Až mladší generace, jež nebyla silně postižena touto dobou, rozpoutala o tuto formu tvorby velký zájem. Právě performance je jedna z hlavních výrazových forem, které umělci pro své projekty používají. Důvodem je především kontakt s veřejným publikem a její bezprostřední zpětná reakce. Jelikož se politické umění "nabourává" do stereotypu každodenní všednosti veřejného prostoru, své místo nachází v denících a týdenících nejenom uměleckého zaměření. I když je tento fakt jednou z priorit aktérů, často jsou zklamáni z mediální dezinterpretace jejich díla. Mezi umělce a skupiny, jenž ve své tvorbě mísí prvky performativního a politického umění patří například Rafani, Pode Bal, Guma Guar, Martin Zet, Petr Motyčka nebo Antonín Kopp.

V tomto typu umění se s cenzurou setkáváme daleko častěji než u jiných forem. Pro příklad připomeňme projekt Rafanů s názvem Český les, jenž byl bezprostředně před zahájením výstavy zamítnut v Galerii Pod věží v Bílině jejím ředitelem. Svou reakci objasnil výrokiem o neshodě pojetí

a tématu výstavy s posláním výstavního prostoru. Reakcí Rafanů bylo uskutečnění performance na náměstí v Bílině, během níž si členové mlčky ostříhali vlasy, jenž následně smetli a spálili. Jejich asistent během aktu rozdával kolemjdoucím leták, jenž vysvětloval jejich počínání.

Se zákazem umístění děl do veřejného prostoru se setkala také první výstava zaměřená čistě na politické umění v České republice Politik-UM/New Engagement, konané v prostorách Pražského hradu. Jen několik hodin před vernisáží byly zakázány veškeré venkovní instalace Kanceláří prezidenta republiky. Skupina Pode Bal se však přes veškeré zákazy pokusila svou performativní instalaci zrealizovat. Projekt s názvem Zimmer Frei sestával s obřích balónů potišťených zestátněnými libereckými domy, z nichž byly po válce vyhnáni Sudetští Němci a z transparentu Zimmer Frei, ukotveným na Býčí schodiště. Hradní i městští policisté však okamžitým zásahem instalaci zničili.

Mnoho uměleckých aktů se společensko a politicko-kritickou chutí mělo trestní následky. Pripomeňme zejména skupinu Ztohoven s předním členem Romanem Týcem, jež se potýká s obžalobami a trestními stíháními velice často. Účelem projektu Mediální realita (2007), v které se Ztohoven nabourala do systému České televize a zprostředkovala tak atomový výbuch v přímém přenosu, bylo rozpoutání debaty o pochybné pravdivosti, jenž je nám českými médii podsouvána. Místo toho se však dočkali pouze několika soudních procesů a obvinění.

Na území České republiky se doposud konaly dvě výstavy, zaměřené čistě na politické a angažované umění. Již zmíněná výstava Politik-UM/New Engagement z roku 2002 a její volné pokračování o čtyři roky později Czechpoint. Politik-UM představilo 28 umělců z České republiky, Evropy, USA a Asie. Mezi českými představiteli vystavovali Jiří Černický, Milena Dopitová, Pode Bal, Martin Zet, Michal Šiml a jiní. Podle jejího kurátora

Ludvíka Hlaváčka bylo její ideou veřejná angažovanost a překročení estetických hranic. Vyzdvihněme dílo Martina Zeta a jeho dílo Bohemiae Vicesimi Saeculi, v němž vytvořil univerzálního českého vládce prolutím portrétů prezidentů z poštovních známek. [obr\_18]

Volné pokračování Czechpoint (2006) nabízelo mnohem širší program. Výstavu doprovázel festival a mnoho programů, jenž poskytovali velký prostor pro diskuzi. Opět se jednalo o výstavu s mezinárodní účastí, z tuzemských



obrázek\_18\_Martin Zet\_Bohemia Vicesimi Saeculi\_2002

uvedme Jiřího Davida, Jiřího Frantu, skupinu Guma Guar a Pode Bal, Evu Jiříčkovou a Martina Zeta. Mnoho děl však zůstalo skryto za zdmi galerijních institucí a potlačovaly tak hlavní ideu politického umění, a to rozprostírání se do běžného života. Výjimku tvořili například členové Guma Guar, kteří svou Vlajku [obr\_19] vyvěsili vně galerie

NoD. Vernisáž Czechpointu byla zahájena performancí skupiny Pode Bal, kteří svým dílem Converse naráželi na přílišnou globalizaci světa.



obrázek\_19\_Guma Guar\_Vlajka\_2006

## 03\_03\_REKONSTRUKCE PERFORMANCÍ

Po celém světě se šíří fenomén znovu zrealizování pieců z dob minulých. Za všechny uvedme legendární Marinu Abramović a její *Seven Easy Pieces* (2005), v nichž v Guggenheimově muzeu zopakovala akce pěti slavných performerů a dvě z vlastní tvorby. V českém prostředí jako jeden z prvních zopakoval svůj happening z 60. let Eugen Brikcius (90. léta). Opravdový rozmach však nastal až v novém miléniu, ve kterém se remaky zabývali Daniela Baráčková, skupina Rafani, Barbora Klímová a Jiří Kovanda. Hlavními impulsy pro oživení původních performancí mohou být zkoumání nových kontextů v novém prostoru a čase, prožití historického aktu na vlastní kůži, samotné oživení díla, či jako inspirace pro vznik díla ironického.

### 03\_03\_01\_DANIELA BARÁČKOVÁ

Pravděpodobně první umělec českého původu, který znovuoživil performance uskutečněnou před několika desítkami let, byla Daniela Baráčková. Talentovaná mladá umělkyně "přenesla" Bezejmennou performanci Jiřího Kovandy (1976) o 28 let do budoucnosti a přibližně o 6 500 km na západ od našich hranic. Zasazení remaku do dobově, prostorově a politicky jiného kontextu by zákonitě mělo znamenat nepřehlédnutelnou diferenci, zejména v reakci náhodných kolemjdoucích. Videozáznam akce umístěný na autorčiných webových stránkách <sup>[\_07]</sup> však v porovnání s fotodokumentací akce Jiřího Kovandy posuny nenabízí. Jediným podstatným rozdílem byl zásah newyorské policie, který po necelých třech minutách performanci Daniely Baráčkové předčasně ukončila. Avšak tento podstatný fakt na videozáznamu chybí a je vyhledatelný pouze v textové podobě zprostředkované teoretikem Tomášem Pospiszylem. <sup>[\_08]</sup> Paradoxem, jenž

[\_07] <http://www.danielabarackova.cz>

[\_08] Pospiszyl, T., *Kdo od koho opisuje?*, A2, ročník 2007, číslo 2

z celé rekonstrukce vyplývá, je poskytnutá míra svobody oběma umělcům. Zatímco Jiří Kovanda zrealizoval svou akci v době totalitního režimu bez předčasného ukončení, Daniela Baráčková byla ve svobodné, demokratické Americe nucena předčasně performativní dílo ukončit. Současná fobie z terorismu pravděpodobně omezuje svobodu jedince více, než určité fáze totalitního režimu. Výrazná, "zkreslená" odlišnost je zjevná v otázce prezentace a dokumentace děl. Oproti videozáznamu Daniely Baráčkové, jenž sálá tepem a ruchem velkoměsta, působí Kovandovy černobílé fotografie klidně, harmonicky.

## 03\_03\_02\_RAFANI

Česká umělecká skupina, charakteristická svým provokativním, útočícím a kritizujícím rukopisem, zopakovala performanci Bianco (1977) Jana Mlčocha [obr\_20]. Hlavní důvod remaků historických performancí, jenž vede umělce k jejich realizaci, je hledání nových souvislostí, vytržení aktu z dobového a prostorového kontextu a zkoumání vyplývajících posunů. Skupina Rafani je však těchto cílů lhostejna. Jejich čin má podle Tomáše Pospiszyla jiná opodstatnění [09]. Rafany zřejmě zaujal sebe ironizující čin plivání, jenž je hlavní náplní Mlčochovy performance. Důležitý faktor, jenž zřejmě vedl umělce k realizaci remaku, byl vzniklý posun ve formě multiplikace. Sólový akt Jana Mlčocha byl přetransformován do triové akce. Popis scénáře akce je však plně inspirován původním aktérem.

Rafani, Bianco, galerie Preproduction, Berlin, 21. ledna 2005 [obr\_21]

*V malé galerijní místnosti jsme si oblečení v uniformách lehli na podlahu a 30 minut si plili do tváří. Pak jsme usedli ke stolu, kde jsme na listy bílého papíru označeného hlavičkou umělecké skupiny Rafani velmi pomalu psali svůj podpis. Po třiceti minutách jsme skončili, aniž bychom podpis dokončili.*

[09] Pospiszyl, T., *Replika neznamená jen kopií, ale i součástí dialogu*, Replaced - 2006, s. 69

Jan Mlčoch, Bianco, Praha, 21. února 1977

*V malé podzemní místnosti jsem si lehl na podlahu a 30 minut si plil do tváře. Pak jsem usedl ke stolku, kde jsem na list bílého papíru velmi pomalu psal svůj podpis. Po třiceti minutách jsem skončil, aniž bych podpis dokončil.*



obrázek\_20\_Jan Mlčoch\_Bianco\_1977



obrázek\_21\_Rafani\_Bianco\_2005

Neméně pozoruhodný je přesunutí performance z "neuměleckého" prostředí do prostoru galerie, avšak je nutno brát v potaz, že v obou případech byli přihlížejícími zejména lidé pohybující se v uměleckých kruzích. Stejně jako Daniela Baráčková, Rafani uskutečnili rekonstrukci performativního díla západně od našich hranic. Jejich typickým prezentačním prvkem je užívání uniformy, což nevynechali ani v této situaci.

Pro záznam akce Rafani použili, stejně jako Jan Mlčoch, fotoaparát a celý projekt prezentují jednou barevnou fotografií. Fotografie svou statikou a zvoleným výřezem nechává mnoho věcí zahaleno. Krom dvou končetin, zachycených v rohu fotografie nemáme tušení, kolik lidí se akce zúčastnilo. Rafani působí až kamenným dojmem a bez přiloženého popisku by se mohla fotografie pokládat za aranžovaný snímek.



Bez ohledu na spekulace o autorství, práce Barbory Klímové je velice přínosná. Přestože jejím hlavním důvodem pro vytvoření kolekce remaků bylo zjistit proměny veřejného prostoru měst a reakce jejich obyvatel, její práce objasnila mnoho souvislostí okolo vzniku děl původních. Uskutečněnými rozhovory se čtveřicí autorů podstatným způsobem obohatila teorii umění v oblasti akčního umění 70. a 80. let. Na druhé straně autorka teoreticky nezprostředkovává vlastní zjištěný výzkum tázané proměny a diváci se tak musí spokojit s obecnou tezí o lhostejných reakcích v ulicích současného města. Práce, za níž autorka získala Cenu Jindřicha Chaloupeckého (2006) obsahovala remaky pěti performencí (Vladimír Havlík - Pokusná květina - 1981, Jiří Kovanda - Pokus o seznámení - 1977, Karel Miler - Buď a nebo - 1972, Jan Mlčoch - Vzpomínky na P. - 1975, Petr Štembera - Spaní na stromě - 1975), z nichž první tři jsou podrobněji popsány níže. Pro dokumentaci svých rekonstrukcí zvolila Barbora Klímová videozáznam ze skryté kamery, čímž odstranila možnosti vlivu média na chování kolemjdoucích diváků.

### Pokusná květina

Vladimír Havlík za asistence přítele-fotografa Horáčka zrealizoval performance Pokusná květina v roce 1981 v Olomouci. Jeho hlavním cílem byl zásah do veřejného prostoru, jeho zkrášlení, ale také prožití intenzivního, leč krátkého pocitu svobody v totalitním režimu. Autor v rozhovoru s Barborou Klímovou <sup>[10]</sup> zpětně přiznává velkou míru naivity, poetiky a čisté metafory, čehož by v dnešním kontextu již nebyl schopen. Jak již bylo zmíněno, jedním z hlavních důvodů, které autorku vedly k vytvoření projektu Replaced, bylo zkoumání reakcí náhodných kolemjdoucích a následná analýza publika původního. Překvapivá podobnost

[10] Klímová, B., *Replaced - 2006*, 2006, s. 58



obou reakcí má však různé příčiny. Zatímco v 80. letech lidská lhostejnost vycházela z pocitu ohrožení a strachu, apatie současného českého diváka pramení především z vizuální, mediální a informační přesycenosti. Přesto jsou v rekonstrukci performance mnohem více patrné známky interakce s kolemjdoucími. Na rozdíl od Vladimíra Havlíka, Barbora Klímová akt zmultiplikovala a kromě umístění květiny místo dlažební kostky, vsadila další květiny do soukromého záhonu, parku, či do interiérového truhlíku.

### Pokus o seznámení

---

Jiří Kovanda se netají tím, že mezi jeho povahové znaky patří stydlivost a uzavřenost. O to víc je obdivuhodná performance *Pokus o seznámení* (1977), v níž se pokusil navázat kontakt s osobou opačného pohlaví. Po zhruba dvaceti minutách svou neúspěšnou snahu vzdal. Oproti Jiřímu Kovandovi, Barbora Klímová po dobu trvání performance navázala kontaktů několik. Nutno podotknout, že jako žena měla autorka situaci snadnější, přesto je z videozáznamu patrné, že se v mnoha případech setkala s nezájmem. I u této akce dochází k markantnímu rozdílu zejména v přístupu obou umělců k danému aktu. Zatímco Barbora Klímová zkoumala sociální rovinu, Jiří Kovanda realizoval své performance z osobních důvodů a prožitků. Sledoval, kam až dokáže v dané věci zajít a čeho všeho je schopen. O motivech ke svým akcím autor říká: "...Je to trochu autoterapeutické, možná víc než třeba estetické. Chtěl jsem překročit hranici, která mi je nepříjemná a kterou bych dobrovolně nepřekračoval. Sám sebe jsem uváděl do situací, které pro mě nebyly příjemné..." [11]

[11] Klímová, B., *Replaced - 2006*, 2006, s. 29

Milerovým záměrem nebyla jakákoli interakce s kolemjdoucím divákem v jeho minimalistických performancích. Šlo mu především o vnitřní prožití akce a zmíněná interakce měla nastat až prostřednictvím fotodokumentace, již přikládal významnou roli. Barboru Klímovou naopak interakce zajímala a byla zklamaná z lhostejnosti, se kterou se při této performanci setkala. Akt, jehož podstatou bylo vnímání kontrastu v ležení na obrubníku, či vedle něj, uskutečnila Barbora Klímová na několika místech. Z videozáznamu lze vyčíst jistou zvědavost procházejících lidí, délka jejich zájmu je však přímo úměrná době, jež potřebují k projití místa s ležícím tělem. Jediná anomální reakce bylo přivolání ambulance neznámou osobou. S představou vžití se do diváka, obyvatele velkoměsta narážejícího dennodenně na lidi bez domova, či osoby potýkající se s drogami, by se naše reakce zřejmě nijak zásadně nelišila od ostatních.

Dokumentace z obou performancí se také diametrálně různí. Dvě černobílé fotografie dokazují Milerův přístup k akci, coby minimalistický, velice konceptuální čin, nečekající na jakékoliv vnější reakce. Výsledná dokumentace, jež byla v 70. letech pojata jako amatérská a neestetická, působí z dnešního pohledu jako výtvarné dílo. O fotografovi svých akcí Karel Miler říká: "U mě měl čistě technickou roli. Kdyby to mohl zaznamenat nějaký robot, vyjde to nastejno. Šlo o naprosto objektivistický záznam akce." [12] Barevný videozáznam ze skryté kamery taktéž plní čistě technickou roli. Autenticita záznamu nabízí nahlížení na akt v mnohem syrovějším znění. Fakt, že je divák svědkem také přemísťování mezi polohami, nabourává statické, až meditativní cítění.

[12] Klímová, B., *Replaced – 2006*, 2006, s. 42

## 03\_03\_04\_JIŘÍ KOVANDA

Během jednodenní výstavy v Londýnské Tate Modern (10.3.2007) zopakoval Jiří Kovanda svou vlastní třicet let starou performance, a sice Na eskalátoru. [obr\_22,\_23]

Jde o akci, při níž umělec hledí

přímo do očí člověku stojícího za ním. I na tento remake lze pohlížet z obecného hlediska významnosti remaků a jejich posunů, tím spíše jde-li o zcela nový prostor, v tomto případě galerijní. Přesto však sám autor dodává: "Nemám z toho dobrý pocit. Já proti remakeům v zásadě nic nemám. Ale musím říct, že moje zkušenost je jiná a že to moc nefunguje.



obrázek\_22\_Jiří Kovanda\_Na eskalátoru\_1977

Jak jsem už říkal, pro mě je důležité, aby se akce skutečně stala. A když už se jednou stala, nemá moc smysl, aby se stala podruhé. Můj prožitek je potom úplně jiný, podstatně slabší." [13] Zásadní rozdíl byl v dokumentaci performativního díla. Zatímco Jiří Kovanda veškeré své dosavadní akce dokumentoval pomocí fotoaparátu, remake Eskalátor a zcela nová performance Polibek přes sklo, uskutečňovaná ve stejný den, byly zdokumentovány pomocí digitální videokamery.

obrázek\_23\_Jiří Kovanda\_Eskalátor\_2007

[13] Mančuška, J., *Rozhovor s Jiřím Kovandou*, Frieze, březen 2008, č. 113

## 04\_UMĚLCI ZABÝVAJÍCÍ SE PERFORMANCÍ

### 04\_01\_JÁN MANČUŠKA

Bezsporu jednou z nejdůležitějších osobností současné české umělecké scény je Ján Mančuška. Jeho výjimečnost má několik rovin. Je jedním z mála českých umělců, kterým se podařilo proniknout do umělecké sféry ve světovém měřítku. Paradoxně se s jeho dílem můžeme častěji setkat v zahraničí než v tuzemských výstavních prostorech. Nenechává se svazovat řečí jednoho výrazového prostředku a vždy volí ten, který daný koncept bude co nejlépe prezentovat. Jeho výsledné dílo tudíž může mít podobu například filmu, objektu, performance, fotografie nebo instalace, jejímž hlavním znakem je text. Vždy má však výsledné dílo více poloh, jež se zainteresovanému divákovi postupně odkrývají.

Jako student Akademie výtvarných umění se projevoval zejména skrze malířské plátno. Jak však zpětně přiznává, tradiční malba mu nevyhovovala zejména svým striktním vymežováním tvůrčího prostoru pomocí rámu. Jeho budoucí směřování je patrné již v jeho diplomové práci, ve které obrazy doprovází objekty vytvořené ze stavebnice lego. Bezprostředně po ukončení studií vytváří Mančuška objekty a instalace, jež sestávají z předmětů každodenního života, který se stal tématem těchto prací. Společným jmenovatelem tvorby tohoto období je intimnost a každodennost našich životů. Vznikly tak práce *Bolí to, jenom když se směju* (1999), *Ráno 2001* (1999), či *Osvobozená domácnost* (2000). Významné postavení začíná v Mančuškových dílech zaujímat text. Jeho práce s ním, je však spíše

lingvistická. Pracuje s ním zejména jako se znakem, ze kterého vytváří prostorové instalace, či objekty. Důležitým mezníkem v jeho uměleckém životě byla Cena Jindřicha Chalupického, jehož laureátem se roku 2004 stal. Porotu zaujal svým projektem ...a zase zpět, v níž překryl díla stálé expozice v Moravské galerii v Brně kovovými deskami, do nichž vyřezal text kritizující a zároveň odhalující část díla. Tento úspěch autorovi umožnil stáž v New Yorku a navázání potřebných kontaktů umožňující působnost na mezinárodní umělecké scéně. Text byl hlavním výrazovým prostředkem také v pracích True Story (2004), Reed it (2006) nebo 20 minut poté (2006). Pro další svá díla využívá různorodých výrazových prostředků. V následujícím roce získávají Mančuškova díla performativní ráz s využitím videozáznamu, filmu či fotografie. Konkrétně se jedná o Ten druhý (Poprosil jsem svoji ženu, aby mi začernila místa na těle, která si nevidím), Omlouvám se za zpoždění, Hra Pozpátku či Pohyblivý obraz (Akt sestupující ze schodů). V posledních letech se Mančuška stále více zajímá o experimentální literaturu a divadlo.

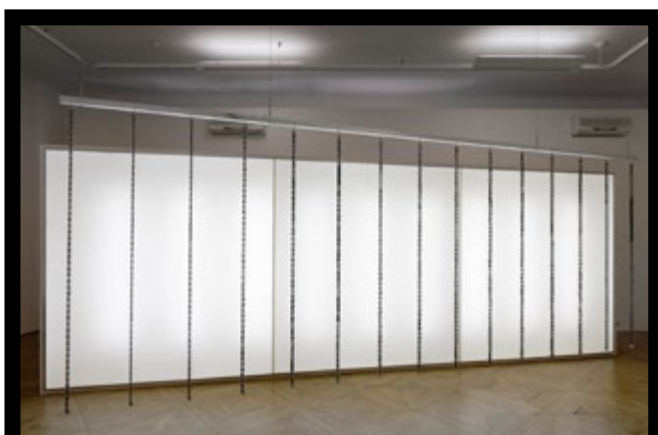
#### Ten druhý (2007)

(Poprosil jsem svoji ženu, aby mi začernila místa na těle, která si nevidím)

Jedná se o performance, do jejíž hlavní role autor neobsadil sebe, nýbrž svého přítele s jeho partnerkou. Autor se pasuje do role fotodokumentaristy, jež s intenzivní pravidelností zachycuje probíhající akt na kinofilmová políčka. Průběh akce, jež je evidentní ze svého podtitulu měl pro autora hluboký význam v hledání své identity. Překvapujícím momentem vykonaného aktu bylo prostřednictvím téměř celého začerněného těla zjištění, v jak velké míře je každý jedinec odkázán na druhé. Došel k závěru, že poznání o sobě samém přichází zvenčí, skrze naše blízké. [obr\_24,\_25,\_26]

Mančuška výslednou prezentací akce představuje ve zcela odlišném pojetí, než tomu bylo doposud v historii performance. Zatímco performeři předlistopadové éry nabízeli sekundárnímu divákovi svůj akt pomocí popisku a jedné či několika málo fotografií, Mančuška zaznamenává a následně vystavuje stovky diapositivů zachycující každý moment probíhané akce. Možným důvodem publikace takového množství může být autorův silný estetický cit pro vnímání prostoru a práce s ním. Výsledná instalace sestává z řady zavěšených pásů diapositivů před světelnými boxy. Podobný způsob instalace svého díla autor zvolil u projektu Omlouvám se za zpoždění (2007).

Jinou roli hraje fotografie v instalacích z roku 2009 Tatlinově věži, či ve Dvou lžích o Španělské občanské válce, instalace tvořené inverzním filmem, světelnými boxy a upínacími nitěmi.



obrázek\_24\_Ján Mančuška\_Ten druhý-pohled do instalace\_2007

obrázek\_25\_Ján Mančuška\_Ten druhý\_2007

obrázek\_26\_Ján Mančuška\_Ten druhý\_2007



Osobnost Martina Zeta je konturována odlišně než je tomu u ostatních umělců současné české scény. Jeho diferenciální přístup k sebe sama staví jeho práce mimo škatulky uměleckých oborů. Hledání své vlastní identity a svého místa v okolním prostředí propůjčuje jeho dílům někdy až meditativní charakter. Oproti jiným performerům se zabývá jedním souborem delší časový úsek.

Otázka, jenž stále nutí Martina Zeta k zamýšlení je podstata vlastního já, jeho role na tomto světě. V dnešním zrychleném světě si zachovává nehektický způsob života, jenž se v jeho díle promítá. Podíl na této skutečnosti má zřejmě i lokalita jeho bydliště, jenž je rušnému velkoměstu a jeho neúprosně řítícímu času na hony vzdálena.

### Saluto Romano (2005–2008)

Myšlenkou vlastní identity se zabírá i v cyklu performancí nazvané Saluto Romano, jež dokumentuje pomocí fotoaparátu. Se svým tělem pracuje jako s rekvizitou, či jako se součástí okolního prostředí. Lehce humorně tvarově přizpůsobuje svou postavu okolí, což v nás může vyvolávat akt podřízenosti lidské existence vůči krajině. Leč si jsou fotografie cyklu Saluto Romano podobné, vztah postavy autora k okolnímu prostředí není vždy totožný. Nalezneme zde symboly odvolávající k historii lidstva, totožnosti, splývání, podřizování se, ale i vzájemnou konfrontaci. [obr\_27,\_28,\_29,\_30]

Německý teoretik a kurátor Spunk Seipel se zamýšlí nad otázkou, zda fotografie, jenž prezentují výsledné dílo jsou opravdu záznamem performance, či skvěle promyšlenou inscenovanou fotografií. [14] Na druhé straně však fotografie zachycující tyto činy získávají značně dokumentární charakter díky poznamenanému místu a přesnému času konání.

[14] Zet, M., *Saluto Romano*, s. 111



Jeho jemné a intimní akty typu Být středem louky (2006), či Dotýkat se

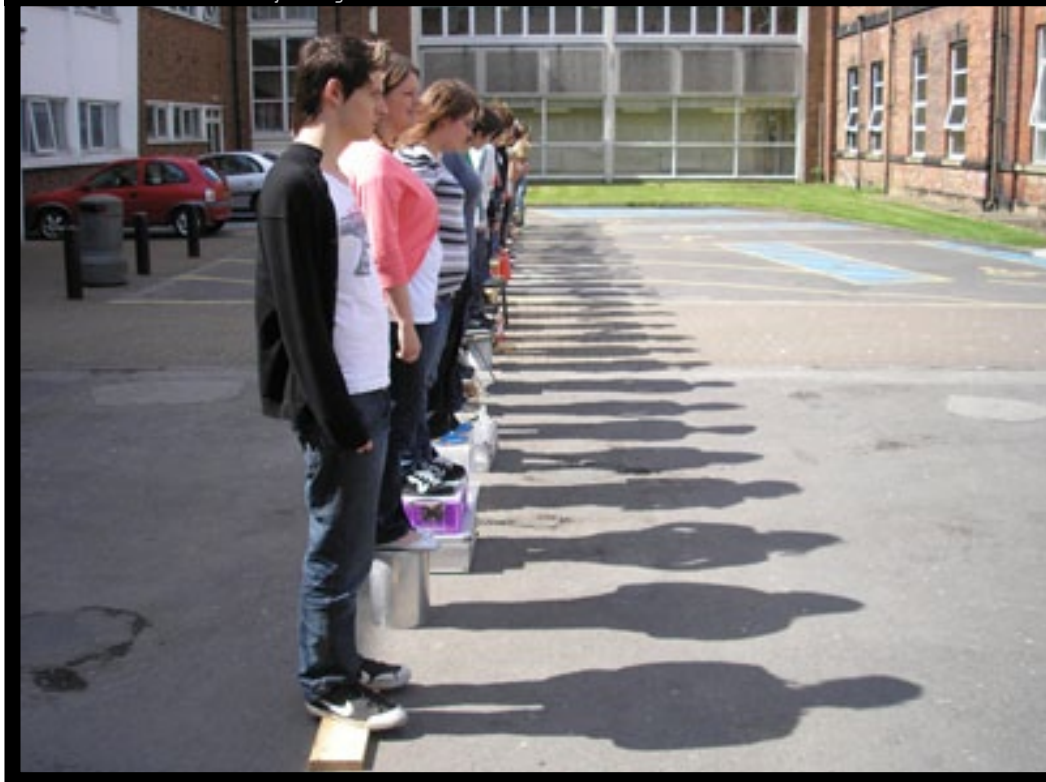


nosem mladého stromu (2006) vedou diváka k hlubokému zamyšlení se, nejen nad podstatou konkrétní performance, ale také na jejím přínosu, jenž je zřejmě pro autora diametrálně odlišný než pro sekundárního diváka sledující její fotodokumentaci. Pro realizování i následnou prezentaci svých děl si Martin Zet častěji vybírá prostředí za hranicemi naší republiky, například Estonsko, Německo, Itálii, Anglii nebo Ameriku.

Novější projekt nazvaný Egalité (2008-2009) [obr\_31,\_32] řeší problém rovnosti v různých smyslech slova. Zatímco na fotodokumentaci některých akcí je jeho smysl nebo alespoň jedna rovina patrná hned na první pohled (skupinové fotografie studentů z Anglie, skupinový portrét Martina Zeta, kurátora a galeristi v Římě), některé snímky spadající pod stejný název nutí člověka k hledání spojitostí a smyslu (fotografie z akvaparku v Kladně).



obrázek\_31\_Martin Zet\_z cyklu Égalité\_2008-2009



obrázek\_32\_Martin Zet\_z cyklu Égalité\_2008-2009

## 04\_03\_KATEŘINA ŠEDÁ

Mladá umělkyně realizující akce se sociálními, terapeutickými a konceptuálními prvky posouvá pomyslné hranice umění. Její tvorba neoslovuje pouze českou odbornou i laickou veřejnost, ale je srozumitelná a uznávaná po celém světě, o čemž svědčí i její nedávná nominace na prestižní cenu Future Generation Art Prize. Kateřina Šedá však význam své práce vidí v průběhu jejich realizací a následném nemateriálním přínosu jí a zúčastněných osob. Případná ocenění, která následují, bere jen jakýsi bonus, jež není důvodem její umělecké tvorby.

Kateřina Šedá na sebe upozornila již za dob studií na Akademii výtvarného umění v Praze v ateliéru Vladimíra Kokolii. V porovnání s ostatními studenty, již v té době kráčela svou vlastní cestou a zabývala se akcemi, o nichž by se dalo spekulovat jako o umění. Z této doby pochází práce *Bezdomovec* (2000) <sup>[obr\_33]</sup>, pro něhož ze slupek od salámů, kterým se

obrázek\_33\_Kateřina Šedá\_Bezdomovec\_2000



živil, ušila kabát, pásek a tašku. Charakteristický znak pro následující práce Kateřiny Šedé, zapojení většího množství osob, se objevil v následující významné práci Výstavě za okny (2002) [obr\_34].

Autorka přesvědčila obyvatele své rodné Líšně k vystavení oblíbených předmětů za okna svého domu, tak, aby byly viděny z ulice. Zprostředkovala tak výstavu pro

kolemjoucí, ale zároveň umožnila obyvatelům vyvstanout ze stereotypu a prožít něco neobvyklého. Přístup oslovených je u prací Kateřiny Šedé velice podobný. Vždy se zprvu střetává s nezájmem a odmítnutím, které postupným autorčíným naléháním mizí, objevuje se "euforie" pro danou věc a mnohdy i zklamání, že akce už končí bez vidiny jejího zopakování.

O rok později po dlouho měsíčním přemlouvání se uskutečnila performance, jenž v této oblasti umění přináší zcela novou podobu. Performery se stali občané malé obce, kteří během jednoho dne vykonávali činnosti dle stanoveného harmonogramu. Desítky lidí ve stejný čas zametali před domem, obědvali rajskou, projížděli se na kole, či se sešli na pivo. Na videozáznamu a fotodokumentaci z této akce nazvané Nic tam není, jsme najednou svědky obce plné života, osob, jež možná poprvé mají něco společného. Kateřina Šedá má neobyčejný dar jménem trpělivost.



obrázek\_34\_Kateřina Šedá\_Výstava za okny\_2002

obrázek\_35\_Kateřina Šedá\_Furt dokola\_2008





Každá její myšlenka projde dlouhou a vyčerpávající cestou předtím, než je uskutečněna. Z důvodu zapojení tak velkého počtu lidí, největší práce spočívá právě v přemlouvání potenciálních účastníků, čehož si divák v galerii při myšlence banálního díla, které by svedl taky, jen těžko uvědomí.

Intimnější dílo *Je to jedno* (2005), jež Kateřina Šedá realizovala spolu se svou rezignující babičkou bylo oceněno cenou Jindřicha Chalupeckého. Důvodem vzniku myšlenky na tento projekt byla babiččina letargie a autorčina touha pomoci. V rozhovoru pro časopis *Flash art* autorka uvádí velký význam, jenž pro ni překvapivě tato akce znamenala. Díky této práci svou babičku během posledních dvou let jejího života konečně poznala. Do současnosti, v níž probíhá realizace akce s názvem *Profil Líšně*, Kateřina Šedá uskutečnila řadu performancí a happeningů. Každéj pes jiná ves (2007), *Furt dokola* (2008) <sup>[obr\_35]</sup> a *Duch Uhystu* (2009), akce, která poprvé vznikla mimo Českou republiku.

Hlavní význam dokumentace svých realizací vidí Kateřina Šedá v poskytnutí vzpomínky a znovuprožití zúčastněným osobám a v nacházení nových symbolů a rovin, jenž během performance nebyla schopna vnímat. Součástí finálního výstupu performancí jsou nejen videozáznamy a fotodokumentace, ale také publikace, artefakty a dokumentace příprav. Přestože jejím hlavním záměrem je prožití akce, odbourání izolace a stereotypu, přiznává, že výsledná instalace v galerijním prostoru jí nabízí nové úhly pohledu k pozorování vlastní práce.

Jeho vystupování, rozhovory a postoje vyvolávají pocit, jako by se nezaobíral otázkou, zda jeho činy lidé za umění označují, či nikoli. Jeho performance jsou dokonale promyšlenými sociálně-kritickými sděleními, jež používá jako nástroj pro obrazné otevření lidských očí.

Umělecká tvorba osoby vystupující pod pseudonymem Roman Týc začínala s lahvičkou spreje v ruce. Psal se rok 1992, v němž street art v České republice takřka neexistoval. I když výrazově není nijak vyhraněn, video a film je jeho nejpoužívanějším prostředkem sdělení. Pod nickem VJ Kinokio vytváří videoperformance, v nichž kombinuje malbu, kresbu a tištěné materiály.

Zdánlivá podobnost s bodyartistama ze 70. let v otázce sebe zraňování se však po shlédnutí videoperformance *Já řeka* (2002) <sup>[15]</sup> postupně vytrácí. I když se pražská trojice (Petr Štembera, Jan Mlčoch a Karel Miler) ve svých rituálech pohybovala na poli extrémního ubližování si, nikdy z jejich fotodokumentace nebylo patrné přímé ohrožení vlastního života. Roman Týc, ač vědomky či nikoli, svěřil svůj život do rukou přírodního živlu ve formě rozbouřené Vltavy v období srpnových povodní a stal se spoluúčastníkem její performance. Může zde však také působit síla autenticity a reálnosti videozáznamu v porovnání se statickými a vyřiznutými obrazy z času fotodokumentace. Síla videoperformance je navíc umocněna doprovodnou autorovou audioprojekcí, obsahující prvky poezie.

Přírodní živel hraje velkou roli také v Týceho performanci *Ohnivání* (2003). Autor má však oproti předchozí akci živel pod kontrolou, stejně jako dirigentskou taktovku celé performance, jenž byla vzpomínkou na Palachovo a Adamcovo upálení. Postava člověka v životní velikosti, tvořená

[15] Roman Týc, *Já řeka*, <http://vimeo.com/8118530>

železnou kostrou a asfaltovou kůží byla Romanem Týcem po hodinovém pozorování místa polita benzínem a zapálena. Poté, co byla uhašena, vznikl na místě artefakt, jenž dává silnější a více vypovídající hodnotu než

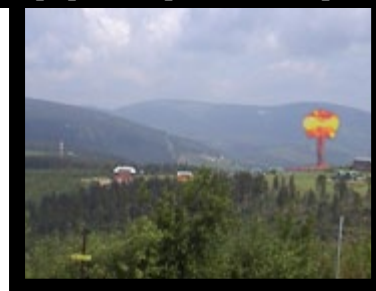


obrázek\_36\_Roman Týc\_Semaforech\_2007

akce sama.

Následují akce, jenž hraničí se zákonem a působí oproti předešlým pracím spíše humorně. Řeč je o Cap Cop Cup (2003) a Semaforech

(2007) [obr\_36], které narušili stereotyp pražského všedního dění. Základní pointou první zmíněné performance bylo uloupit příslušníku české policie čepici a nenechat se dopadnout. Performance, označována jako hra, dost možná se základy ukotvenými v počítačových hrách, byla zdokumentována ve stylu hiphopových klipů. Nejzajímavější však na celé akci bylo následné prodání ideji firmě Nike a rozpoutání debaty o trhu s uměním.



obrázek\_37\_Ztohoven\_Mediální realita\_2007

Roman Týc se mimo sólových aktivit zabývá také skupinovou tvorbou pod názvem Ztohoven. Činy této skupiny jsou silně medializované a často hraničí s ilegalitou. O tom svědčí i nespočet soudních jednání, finanční pokuty, zákazy akcí. Zároveň však sklízí za své počiny umělecké ceny. Mezi realizované projekty patří Otazník nad Hradem (2003), Mediální realita (2007) [obr\_37], fiktivní jaderný výbuch v živém vysílání České televize nebo současný projekt Občan K., jež je podle jednoho z členů Ztohoven první polistopadové umělecké dílo, jenž bylo zabaveno policií.

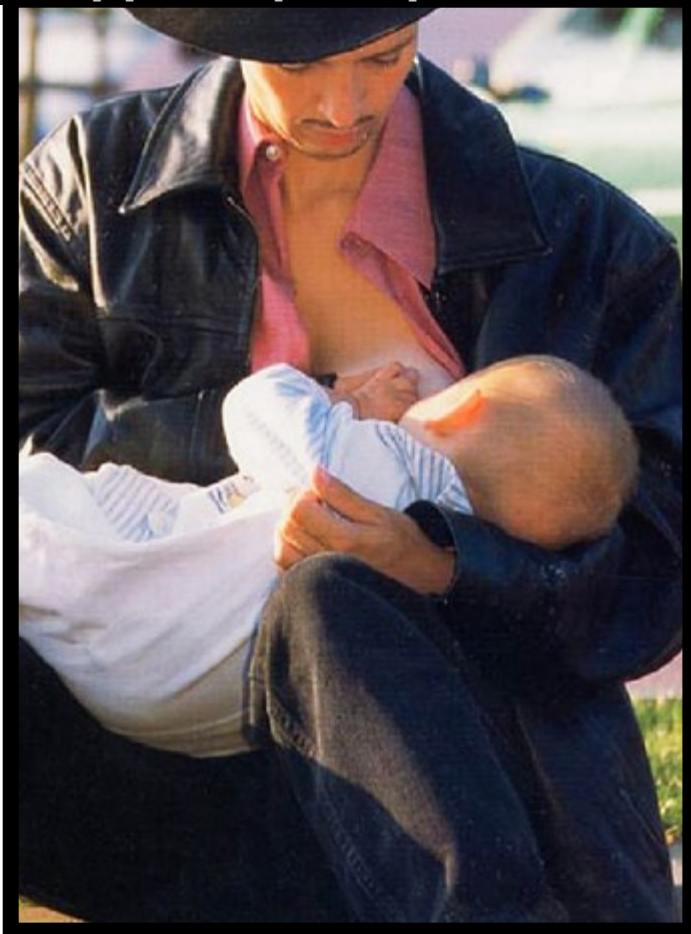
## 04\_05\_LENKA KLODOVÁ

Slova, jenž se nejvíce spojují s tvorbou a osobou Lenky Klodové jsou sexualita, mateřství a feminismus. Svě tělo využívá jako sdělovací prostředek a hlavní motiv svých prací. Je autorkou prvního pornografického časopisu v České republice, jenž je určen výhradně pro ženy.

Před patnácti lety vystavila Lenka Klodová v rámci školní klauzury své děti, oděné ve zlatém šatu, uzavřené ve dřevěné ohrádce. V performanci nazvané mnohovýznamově Zlaté děti (1995), pro níž typické téma mateřství hrálo významnou roli. Již v této rané práci je patrné, že autorka

je především ženou a matkou, což se silně promítá do vlastní tvorby. Ať už jde o instalace, performance, fotografie, či objekty, téma mateřství, erotiky, ženství v nich vždy nachází své místo.

obrázek\_38\_Lenka Klodová\_Travestishow\_2001



Performance Travestishow (2001) [obr\_38] nebyla výjimkou. Akce, prvotně určená a realizovaná na jevišti, byla následně uskutečněna ve veřejném



obrázek\_39\_Lenka Klodová\_Život s handicapem\_2001

prostoru. Autorka, nalíčena a převlečena za muže kojí na ulici své dítě. Podle slov autorky byl stěžejním momentem celé akce uvědomění si integrace celé rodiny do jedné osoby. Míchání a proměňování si genderových rolí v rodinném životě je významným bodem v názorovém hnutí feminismu. Performance byla prezentována fotodokumentací, tzv. fotoseriálem.

Performance dlouhodobějšího charakteru autorka uskutečnila roku 2001 pod názvem *Život s handicapem* [obr\_39]. Během čtrnácti dnů změnila svou lidskou podobu na podobu mořské panny, avšak její denní náplň zůstala nezměněna. A tak se kolemjdoucí poblíž zámku v Čimelicích mohli setkat s mořskou pannou tlačící kočárek, nakupující, "procházející se". [16] Autorka k činu uvádí : "Performance nabízí možnost, aby se člověk třeba na chvíli zidealizoval. Stala jsem se na čtrnáct dní na residenčním pobytu na zámku v Čimelicích ideálem, idolem - mořskou pannou. Zato jsem snídala na zemi pod kuchyňskou linkou, plazila se v obchodě mezi regály, měla věčně špinavé ruce i ocas od vynášení odpadků." I v tomto

[16] Klodová Lenka, *Pregnant songs*, Divus, 2006



případě Lenka Klodová volí jako dokumentační nástroj fotoaparát. V rámci výstavy Umělci v lese uspořádala Lenka Klodová performance *Bojíte se mateřství* (2003), v rámci které exhibovala své odhalené břicho v pokročilém stádiu těhotenství. Zvolená forma záměrně napodobovala všeobecně známé představy o postavě "úchyláka" v dlouhém plášti vynořujícího se z křoví. Postrachem však v tomto případě není mužský pohlavní orgán, ale již zmíněné narostlé břicho budoucí rodičky. Tato akce je důkazem, že autorka tato svá stěžejní témata je schopna brát s humorem a nadsázkou.

Podobně jako v *Travestishow*, spolu-performerem v akci *Pár* (2004) je autorce její nejstarší syn, jenž je oblečením a nalíčením transformován do podoby dospělého muže. Klodová tímto aktem chtěla poukázat na fakt, že některé naše chování vůči našim blízkým není adekvátní k jejich stáří. "Někdy žena pečuje o svého muže jako by to bylo dítě, jindy zase své dítě zatíží emocemi, které by povalily i dospělého muže."<sup>[17]</sup>

Reakcí na mediální kolotoč, který se strhl kolem objektu *Entropa* a jeho autora, byla performance nazvaná *DAVID ČERNÝ* (2009) [obr\_40,\_41,\_42,\_43]. Autorka ve společnosti fotografa a videokameramana na svém dvorku postupně začerňovala polystyrenovou repliku sochy Michelangelova Davida. Klodová v díle poukazuje na mediální bublinu, díky které se z umělce široké veřejnosti dosud neznámého stala během okamžiku osobnost zaplňující přední stránky denních nesianozních plátků. Autorčin rukopis je patrný i zde, kdy začerňováním nevytváří finální podobu sochy, ale dochází k proměně od nahého muže s ohanbím přes chlapíka v trenýrkách s tetováním, elegantního muže v obleku po monochromaticky pokryté tělo černou barvou. Objekt, jenž byl následně představen v *Neratovicích*, byl doplněn fotodokumentací a krátkým filmem zachycující performance.

Lenka Klodová se nezabývá pouze performancí, jejím dlouholetým projektem

[17] Klodová Lenka, <http://artlist.cz/?id=702>

byla práce s figurkami z pornografických časopisů a následné vypracování prvního ženského pornografického časopisu u nás. Ženin (2005), v němž figuroval pouze její manžel, obsahoval také několik fotoseriálů, jenž se dají považovat za jednoduché performance. Jako například foto instrukce



obrázek\_40\_41\_42\_43\_Lenka Klodová\_David Černý\_2009



Syrovost ostravského prostředí se promítá především na umělcově projevu, jenž nezaobaleně a přímočaře působí na svého diváka. Ironický postoj nezaujímá pouze vůči okolí, současnému světu, historii, ale i sám k sobě. Jeho díla však ani nepostrádají dávku sarkastického humoru, za nímž je však ukryta i vážnost. I když jeho hvězda zřejmě nikdy nevyhasne, nejjasněji zářila během 90. let.

Surůvkova umělecká činnost začíná hluboko v 90. letech, v níž naplňoval své nezrealizované nebo nezdokumentované představy z dětství a dospívajících let. Natřásání se před zrcadlem, coby rocková hvězda, přispělo k založení kapely s podobnou náplní. Dětské sbírání převleků a bizardních oblečků předurčilo vytváření inscenovaných fotografií, kterým předcházely či následovaly performance. Převlek Batmana de facto provází Jiřího Surůvku celou jeho dosavadní uměleckou tvorbou. Po úspěšných ročních mezinárodního festivalu Malamut<sup>[18]</sup> se podílel a účastnil festivalu Pražský parní válec (2000), kde předvedl humorně-kritickou performance uprostřed boxerského ringu, z nějž hlásá obecnstvu: "Všechno mě sere. Už mě serou kunsthistorici, mimo jiné proto, že čekají, až umělec zemře a oni se mohli na jeho mrtvolu vrhnout jako supi. K čertu s kunsthistoriky! Nemám rád taky kritiky umění, protože je jich málo a jsou zmatení, a taky nemám rád zmatené umělce a kurátory, kteří ničí staré umění, aby na sebe upozornili. Nemám rád nikoho!" <sup>[19]</sup>

O autorově úspěchu svědčí i prezentování České republiky na Benátském Bienále v roce 2001. Spolu se slovenskou kolegyní Ilonou Neméthovou připravili instalaci, dispozičně členěného prostoru s mnoha pokoji, v nichž byly prezentovány Surůvkovy obrazy a videa z jeho performancí. Náhled

[18] viz kapitola 02\_04\_90.léta

[19] Volf Petr, Válec bez páry, <http://www.jedinak.cz/stranky/txtperformance.html>

do interiérů byl pojat z ptačí perspektivy, z vyvýšené chodby mezi nimi. Ač je slovo performer k Surůvkově jménu téměř příšitě, své postoje a názory vyjadřuje také pomocí malby, pera, divadelního pódia, nových médií. Zdařilá jsou jeho tištěná plátna, v nichž pracuje s historickou předlohou, avšak pomocí počítačových airbrushů vytváří zcela nové kontexty. Odborníky je označován za svébytného pokračovatele pop-artu. Od roku 2003 působí také na Ostravské univerzitě jako pedagog katedry intermédií.

Roku 2006 zakládá spolu se svým bratrancem Petrem Lysáčkem a Františkem Kowolowskim uměleckou skupinu František Lozinski o.p.s., jejichž samostatná výstava pod názvem Art and Antikrist v Galerii VŠUP (2006) mimo jiné představila stánek, vystavující a prodávající umělcova díla.



obrázek\_44\_Jiří Surůvka\_Batman\_2002



## 04\_07\_SILVIE VONDŘEJCOVÁ

Skrze své osobní projekty autorka hledá vlastní hranice, zkoumá svou vytrvalost, naplňuje předem daný koncept, jenž v nemálo případech přesahuje časový horizont šesti měsíců. Vede v nich sama sebe do krajních situací, v nichž pozoruje chování své i blízkého okolí. Její intimní a tichá forma performancí se v dnešním angažovaném umění stává raritou.



obrázek\_45\_46\_Silvie Vondřejcová\_Limitations\_2002



I když Silvie Vondřejcová studovala obor Sklo v architektuře, téměř všechny její práce mají konceptuální a performativní charakter. Nesmířlivý názor s uměním cíleným pouze pro umělce a odborníky ji vedl do veřejných prostor, kde ji mnohem více zajímal názor a reakce neodborné veřejnosti. Její obdivující trpělivost a nadšení pro věc jsou klíčovými vlastnostmi pro její časosběrné projekty doprovázené deníkovými záznamy. Fotografie se Silvii Vondřejcové stala důležitou nejen v roli dokumentační, ale také jako hlavní nástroj vzniklé performance.

Během výměnného pobytu v Rhode Island School of Design vytvořila několik projektů mezi něž patřila i sedmidenní akce s názvem Limitations (2002) [obr\_45,-46]. Každý den

znamenal pro autorku určité tělesné omezení, například Dnes nemluví, dnes neotáčím hlavu, dnes nechodím dopředu a podobně. Každé omezení bylo na první pohled viditelné a jasné pomocí cedule s limitem připevněné na jejím těle. Součástí výsledného artefaktu performance byly dokumentační fotografie z každého dne a výsledný dutý panák vytvořený cedulemi. Tato práce se pravděpodobně stala inspiračním zdrojem pro diplomovou práci Omezení (2003) [obr\_47,-48], rozvíjející toto téma. Jednodenní performance se prodloužila na měsíční omezení a celý projekt limitoval autorčin život na půl roku. Restrikcemi byly v následujícím pořadí Tento měsíc nemluví (leden), nespím doma, nepíšu, chodím všude pěšky, nejím sama a nesedím. Během celého půl roku, s výjimkou měsíce NEPÍŠU, vznikal každodenní záznam autorčiných prožitků a pocitů. Tímto byl vytvořen dokumentační materiál, který nabízí významnější a osobnější záznam, než je tomu u fotodokumentace. Fotografie, reprezentující performance, nám nabízí téměř vždy identický výraz umělkyně, za níž jsou pro nás skryté těžko rozpoznatelné pocity. Snímky mají čistě informační a průkazný charakter s minimální estetickou hodnotou. Zatímco zmíněné deníkové záznamy nám umožňují prožít mnohdy nelehké chvíle spolu s autorkou.



Úryvek z autorčina deníku (Leden–Tento měsíc nemluví) [20]

18.1.03

*“Čím déle nemluví, tím větší chuť mám mluvit sama pro sebe, nebo si zpívat. Musím se hlídat. Otočilo se to. Mlčet na veřejnosti je samozřejmostí, ale v soukromí? Jsem v tom svém nemluvení hodně stažená do sebe, vyhledávám samotu.”*

[20] Vondřejcová Silvie, Deníkové záznamy, <http://www.vondrejcovawz.cz/omez-denik.html>

V hlavní roli se fotoaparát a potažmo fotografie stala v projektu *Cesta do práce* (5.4. 2004 – 12.1.2006) <sup>[obr\_49]</sup>, která byla zaznamenávána. Z pěti bodů cesty byla každý den nasnímána fotografie, jenž ve finální podobě nabyly tzv. fotopříběhů. Roku 2009 byl v rámci výstavy *Časosběrné projekty* Sylvie Francové a Silvie Vondřejcové (2009) prezentován jeden fotopříběh, jenž pomocí monotónní melodie do-re-mi-fa-si (s každým týdnem o tón výše) podtrhla jednotvárnost náplně jejího zaměstnání.



obrázek\_49\_Silvie Vondřejcová\_Cesta do práce\_2004-2006

I další projekty Silvie Vondřejcové mají společného jmenovatele, a tím je čas. Lehce humorná performance *Oblečení* (2004-2005) odívá umělkyni měsíc co měsíc pouze do jedné barvy. Záměrem byla opět sonda do společnosti, zkoumání reakcí nejen náhodných lidí, ale také vlastní pocity. Zmínit je nutné také práci *Hmotnost* (2005-2007), jejíž první etapa spočívala v cíli přibírat na váze spolu se svou těhotnou sestrou. Rozdíl devíti kil brala zpočátku jako neúspěch, avšak autorčino početí dítěte o rok později ukázalo téměř na deka stejné přibrání, jež vedlo k satisfakci.

## 05\_SKUPINY ZABÝVAJÍCÍ SE PERFORMANCÍ

*"Myslíme si, že jako skupina jsme schopni daleko efektivněji prosazovat politické názory, než bychom to mohli dělat individuálně. A konečně - práce ve skupině je také zábavnější."* Guma Guar<sup>[21]</sup>

Jak již bylo řečeno, evidentním fenoménem na poli současného českého umění je sjednocování umělců a vytváření uměleckých skupin. Důvody, jenž vedou umělce k tomuto činu se nezřídka kdy shodují. Značná část jednotlivců tvořící tato uskupení nachází podobnost v nutkání veřejné, sociální či politické angažovanosti. Jejich záměrem je přecházet hranice "umělecké krajiny", vstupovat mezi obyčejné lidi a poukazovat svými činy na problémy dnešního světa. Semknutí osob v jeden celek nabízí riskantnější, agresivnější a tím účinnější pojetí projektů, nabízí jakousi neprůstřelnou vestu, v níž se jednotlivci stávají silnějšími a méně zranitelnými.

O zmapování činností současných českých skupin se pokusila výstava Mezi námi skupinami II. roku 2006, jenž umožnila srovnání prací osmi nejvýraznějších skupin české umělecké scény (DUO, Kamera Skura, Guma Guar, Rafani, Pode Bal, Rekord, František Lozinski o.p.s. a PAS) a snažila se zjistit hlavní důvody a přínosy společné práce.

[21] Kobza, Ondřej, *Pracujeme s šokem a provokací zcela vědomě*, Literární noviny, 3.4.2009, [http://www.literarky.cz/index\\_o.php?p=clanek&id=2514](http://www.literarky.cz/index_o.php?p=clanek&id=2514)



## 05\_01\_KAMERA SKURA

V ateliéru Petra Lysáčka vznikla tříčlenná skupina Kamera Skura (Martin Červenák, Jiří Maška, René Rohan), která fotografické médium pro své performance využívá velice často. Jejich práce s humorným nábojem paroduje konkrétní společenská témata a srozumitelně reflektuje svůj záměr. Svými mnohdy velkoformátovými fotografiemi vyjadřují své pochybnosti o dokonalém světě, zdůrazňují masový vliv médií na společnost a dotýkají se aktuálních sociálně-problematických témat jako je například rasismus.



obrázek\_50\_Kamera Skura\_Žijeme tady s Vámi I.\_2002  
obrázek\_51\_Kamera Skura\_Hvězdy stříbrného plátna\_2001



Roku 2001 vytvářejí barevný triptych Hvězdy stříbrného plátna o rozměrech 100x200 cm. Portréty členů skupiny, zahalené do potravinových produktů humorně znázorňují mediálně známé postavy z hororových filmů. René Rohan objasňuje výběr velkoformátových fotografií ve spojitosti s reklamou a sebe prezentací. [22] Svě práci propůjčili motto reklamního marketingu: "Čím více je reklama vidět, tím je účinnější." Konečný rozměr fotografií však byl určen nabídkou trhu, jenž neumožňoval větší tisky.

Ze stejného důvodu zvolili fotografické médium pro práci Žijeme tady s Vámi I. a II. (2002), jenž opět se satirickou nadsázkou upozorňuje na aktuální multikulturalismus a s ním spojený rasismus. Za opětovného použití produktů z potravinářského průmyslu vytvářejí trojici černocho, Asiata a Indiána. Kamera Skura volí co možná nejrovnější cestu přenosu myšlenky divákovi. Staví v kontrast vážnost zvoleného tématu s humorně laděnou formou projevu.

Jako mnoho umělců současného českého umění pracuje Kamera skura s mnoha uměleckými prostředky a jejich volba je vždy důsledně zvažena pro každé dílo zvlášť. Jejich tvorba se pohybuje na rozmezí performance a inscenované fotografie. Často je performance realizována pouze pro účel fotografického záznamu. Jako příklad zmiňme performanci Total Bruntal (2001), jež pomocí dvanácti čtvercových fotografií zachycují ateliérový workshop na téma dívčí akt, jenž se s notnou pomocí alkoholu stává nekontrolovatelným večírkem. I když je z rozhovoru jasné inscenování pro objektiv fotoaparátu bez přítomného publika, číší z akce obrovská bezprostřednost a pro Kameru Skuru typická zábavnost. V porovnání s díly zmíněnými výše, je s fotografickým materiálem nakládáno rozdílně. Diference je nejen v počtu fotografií zachycující příběh aktu závislém na čase a alkoholu, ale také formát fotografií, jenž je v porovnání s Žijeme tady s Vámi mizivý (20x20 cm).

[22] z telefonického rozhovoru s René Rohanem, 17.8.2010



René Rohan vysvětluje, že zvolená forma výstupu jejich ideí musí mít všechny své kvality. Rozhodnutí vytvořit fotografii jako výsledný artefakt sebou přináší veškeré estetické a kvalitativní hodnoty, jenž v konečném díle nesmí chybět. Osobní účast všech tří členů na performanci otevírá spolupráci průběžně s několika českými fotografy (Roman Polášek, Martin Polák a Martin Popelář), kteří jejich akce s osobním vkladem dokumentují. [23]

[23] z telefonického rozhovoru s René Rohanem, 17.8.2010

Umělecké uskupení pod tímto názvem vzniklo roku 2000 na půdě Akademie výtvarných umění. Vznikla na popud pocitů nespokojenosti se sólovou tvorbou, neschopnosti prosadit se jako jednotlivci, bezmocnosti jejich členů. Poprvé se na veřejnosti představili výstavou v galerii Akademie výtvarných umění v Praze roku 2000, kde vystavili skupinový autoportrét členů stojící na počátku cesty. Mediální pozornost si vyžádala jejich akce konaná téhož roku, kdy slavnou Lennonovu zeď v Praze natřeli tmavě zelenou barvou, na niž napsali slovo Láska. Jak dokazují následující práce, skupina se cíleně věnuje zejména historickým, sociálním, či politickým tématům. *Sudety* (2001), *Dotazník* (2002), *Český les* (2002) a *Porta Bohemica* (2004) jsou díla, jejichž tématem je nepopulární vyhnání sudetských Němců z Českého pohraničí. V jiných dílech se Rafani zabývají rasovou nenávistí a s ní spojeným neonacismem (*Boj* 2001, *Otec* 2001, či *Goja* 2004). Otázku identity a postavení České republiky v rámci Evropy řešily v díle *Vlajka* (2003), jež bylo součástí filmového festivalu AFO v Olomouci. Důležitou činností, jež Rafani provozovali, bylo poskytnutí svého Smíchovského ateliéru a přilehlého dvorku coby výstavní prostor, jež každých 14 dní po dobu vernisáže náležel jednomu umělci. Jak deklarují v katalogu *C014* (2002–2003) <sup>[24]</sup>, jejich hlavním důvodem pro tuto kurátorskou činnost bylo zprostředkovat prostor pro umělce, mající potřebu vystavovat a prezentovat své dílo takřka za nulových nákladů. Mezi vystavovanými byli například Jiří Kovanda, Ondřej Brody, Jiří David, Ján Mančuška a jiní.

Dalším radikálním činem skupiny byl vstup všech členů do Komunistické strany Čech a Moravy na jeden rok (2002–2003). Posílení pozice této strany v parlamentu a její rostoucí obliba spojená s vysokou podporou voličů byly důvody, které vedly Rafany k zamyšlení se nad tímto tématem a zabýváním se problému zevnitř. Vyústěním tohoto aktu byla výstava

[24] Rafani, *C014*, Divus

s názvem Příčina, jenž působila jako zatuchlý odér včerejších dnů, existující v přítomnosti a pravděpodobně i v blízké budoucnosti.

Důležitým mezníkem v jejich tvorbě bylo zrušení veškeré komunikace s divákem pomocí textu. Roku 2006 Rafani začernili veškerý text na svých webových stránkách a vystavovali svá díla bez popisků a katalogů. Tento krok zdůvodnili jako reakci na stále rostoucí důležitost textu v oblasti umění. Popisky děl dle Rafanů zastupují stále větší roli pro pochopení určité práce, jenž by bez něj nebyla srozumitelná. Tímto krokem se Rafani snaží vrátit popisnost a srozumitelnost zpět z popsaného papíru do vytvořeného díla. Ač se myšlenka celého aktu zdá být velice smysluplná a přínosná, po přečtení rozhovoru Rafanů s ředitelkou Galerie Václava Špály, ve kterém autoři podrobně svůj postup popisují, ztrácí nejenom své tajemno, ale také účel.

Pro záznam svých aktů a performancí Rafani nejraději využívají video, i když v některých akcích hrála fotografie svou roli. Součástí



performance Dotazník (2002) <sup>[obr\_53]</sup>, jejímž tématem byl poválečný odsun pražských Němců, byly fotografie z roku 1945 (zachycující tento čin na též místě) zavěšené na těle performerů. Akce si kladla za cíl oslovit co nejvíce náhodných kolemjdoucích a vyvolat diskuzi na toto téma.



## 05\_02\_GUMA GUAR

Sami sebe za umělce nepovažují. Jejich hlavním mottem je být vidět, pobuřovat, provokovat a tím rozpoutávat debatu na zvolené téma. Některými teoretiky a umělci jsou jejich díla označována jako prvoplánová a banální, což však nezastírá fakt, že skupině patří místo na současné české scéně.

Řeč je o Guma Guar, výtvarné a hudební skupině založené v Praze roku 2003 Milanem Mikuláštkem, Danem Vlčkem a Richardem Bakešem. Název skupiny tvoří název potravinářského zahušřovadla, kterého si členové všimli při pročitání složení Vlašského salátu. I když byl jejich začátek téměř čistě hudební a audiovizuální, postupem času své projekty přenášeli také do oblastí instalace, performance, multimediální tvorby, street artu a jiných. Spíše než estetická a vizuální hodnota jejich projektů členy zajímá jejich obsah. Hlavními tématy jsou masmédia (Geometrický fundamentalismus 2006, Cell 2003, BBC 2003), západní civilizace, globalizace, ekologické



obrázek\_54\_Guma Guar\_Všichni jste buzeranti!\_2006

problémy, antimilitarismus, či potírání regionálních znaků. Angažované umění, jímž se zabývají, podle jejich slov náleží do veřejných prostor, v galeriích však mají větší šanci vyvolat polemiku s větším dopadem na širší spektrum obyvatelstva. Jejich akce velice často naplňují svůj účel, vzbuzují zájem médií, čímž následně vyprovokávají širokou diskusi. Mnohdy ve své kritičnosti zvolí ostrý vyjadřovací jazyk, který i v dnešním demokratickém

světě naráží na ostrou cenzuru. Velká část jejich akcí a výstav byly předčasně ukončeny, některé jejich výstavní artefakty zničeny. Sami však takovéto vyústění považují za úspěch, jenž roztáčí mediální kolotoč. Se zatím nejhorší cenzurou se však skupina Guma Guar setkala v Polsku, na skupinové výstavě Bad news roku 2006. Fotokoláž nazvaná

obrázek\_55\_Guma Guar\_Všichni jsme v národním týmu\_2008



Všichni jste buzeranti! zobrazovala papeže Benedikta XVI. držíce sřatou hlavu Eltona Johna [obr\_54]. Plakát reagující na odpor katolické církve vůči homosexuálním menšinám byl druhý den z výstavy kurátorem odstraněn.

Podobný průběh měla výstava Kolektivní identita ve veřejném prostoru pod záštitou galerie Artwall roku 2008. Guma Guar reagovala na reklamní kampaň Hlavního města Prahy Všichni jsme v národním týmu, jejíž náplní byla propagace konání Olympijských her v Praze. Zatímco tyto plakáty zobrazovaly osobnosti mediálně známé v kladném slova smyslu, skupina na nábřeží v Praze vystavila osobnosti neblaze proslulé (Radovan Krejčíř, Viktor Kožený), jež zdobil ten samý titul - Všichni jsme v národním týmu [obr\_55]. Záměrem Guma Guaru bylo upozornit na mrhání penězi z veřejného rozpočtu na propagace akcí, jež mají nulovou šanci na uskutečnění. Plakáty však byly záhy neznámým pachatelem zničeny, stejně jako galerie Artwall, která výstavu zprostředkovala.

Guma Guar fotografické médium nepoužívá přednostně, několik jejich performancí a projektů však bylo tímto médiem zdokumentováno nebo bylo jejich součástí. Pro příklad uveďme výstavu Power noise (Praha, 2004), na níž skupina vystavila fotografie znázorňující fiktivní mučení Iráckých vězňů americkými vojáky nebo akci Kapitán (součást festivalu Tina B., 2006), které vedle videozáznamu sestávala ze tří velkoformátových digitálních tisků zobrazující průběh zinscenovaného násilného aktu [obr\_56].



obrázek\_56\_Guma Guar\_Kapitán\_2006



První skupina na území České republiky, která se zabývala sociálním a politickým uměním. Oproti jiným skupinám vzniklých později, spíše než provokativním a šokujícím jazykem působily na pozornost publika důsledným probádáním zvolené sociální oblasti. Aforismus skupiny zní "Podebal je více než umění."

Skupina se zformovala na půdě Vysoké školy umělecko-průmyslové v Praze ze studentů Michala Šimla, Antonína Koppa a Petra Motyčky. Dotýkají se témat, jež se české veřejnosti nepříjemně poslouchají (temné stránky a momenty české minulosti, zneužívání v jakémkoli slova smyslu, rasismus nebo vedení Národní Galerie). Poprvé se do podvědomí kritiků, teoretiků i kolegů dostali roku 1998 projektem Prohibice parlamentu, již reagovali na nesmyslně tvrdý zákon postihující uživatele takzvaných lehkých drog. Zdůraznili paradox tohoto zákonu a státní propagaci jiných lehkých drog jakými jsou cigarety a alkohol. Akce, jež do té doby neměla obdoby, pobouřila politiky zvyklé pouze na klidné umění klasických malířů. Skutečným průnikem do vědomí širší veřejnosti však byla výstava konaná o dva roky později v Galerii Václava Špály s názvem Malík urvi. Výstavní prostor byl pln velkofomátových fotografií osob z politického světa, kteří zastávali vysokou funkci za totalitního režimu i po Sametové revoluci. Popis, jenž byl součástí fotografií, objasňoval jejich činnosti minulé i současné. Výstava vzbudila nebývalý ohlas nejen u nás, ale i v zahraničí. Reakce "odhalených kurev" nacházející podobnost z totalitního režimu, znamenala ztrátu významného sponzora galerijního prostoru. Na tuto výstavu navázala skupina Pode bal řadou projektů, jejímž tématem bylo znovuotevírání takzvaných třináctých komnat české minulosti, které namísto hrdosti a soudržnosti národa vyvolávají stud a provinění (Zimmer Frei (2002) - odsun sudetských Němců z Liberce, Flagelanti (2006), či Malík urvi II z roku

obrázek\_57\_Pode Bal\_Flagelanti\_2006



obrázek\_58\_Pode Bal\_Flagelant T-shirts\_2005



2010). Výstavu v galerii Na zdi zobrazovala portréty Flagelantů [obr\_57], dětí členů a přátel skupiny Pode Bal s cedulí kolem krku hlásající chyby z naší minulosti (například Už nemusíte

trpět , že jsme zbraně odevzdali Hitlerovi. Budu trpět za Vás.) Výstavu předcházela výroba triček s podobně trýznivým heslem. [obr\_58]

Projekty vytvářené podebalisty nemají vždy stejnou formu a nevyužívají pouze jeden výrazový prostředek. Hojně užívaným médiem pro vyjádření názoru je v jejich případě fotografie, která prezentuje díla jako výsledný artefakt (Větší množství státní drogy 1999, Malík urvi 2000, EUtopia 2000, Flagelanti 2006). Pode bal však fotografii využívá jako součást performance (Zimmer Frei 2002, Lidé Lidem 2002), či jako její dokumentaci (Crossdressing 2002).

Performance Zimmer Frei, jež byla součástí výstavy Politik-UM, byla na poslední chvíli policií zakázána. Skupina i přes zákaz svou akci na Pražském hradě uskutečnila. Upevnění transparentu hlásající Zimmer



obrázek\_59\_60\_61\_62\_Pode Bal\_Crossdressing\_2000

Frei, umístění velkých gumových míčů potištěných fotografiemi a adresami domů, jež v Liberci patřily sudetským Němcům na nádvoří Pražského hradu bylo potrestáno násilným zásahem městské a hradní policie.

V rámci stejné výstavy skupina Pode bal nainstalovala po celé Praze plakáty s fotografiemi fiktivních lidí naléhajících o pomoc kolemjdoucí. Ty samé fotografie spolu s reakcemi veřejnosti byly prezentovány ve výstavním prostoru.

V performanci Crossdressing (2000) [obr\_59,\_60,\_61,\_62] umělci reagovali na genderovou diskriminaci pomníku obětem komunismu na Petříně. Pomník tvořený postavami pouze mužského pohlaví podnítil skupinu k této akci. Dříve než byla performance zastavena policií, proběhl akt oblečení jedné ze soch do dámských šatů a anketa a diskuze s kolemjdoucími.

## 06\_ROLE FOTOGRAFIE V PERFORMANCÍCH

K akčnímu umění již od jeho počátků neodmyslitelně patří médium fotografie. Prchavost performancí se snažili zachytit amatérští fotografové, přátelé performerů, ale i fotografové profesionální. Pozice fotografie v performancích se postupem času proměňovala, od zcela podřadného a zbytečného úkonu po jejich nedílnou, ba dokonce hlavní součást, nesoucí stěžejní ideu.

Akční umění se začalo formovat především jako protest proti stále se rozrůstajícímu trhu s uměním a jeho galerijnímu vymezení, jenž bylo

navštěvováno pouhým zlomkem umění milovných obyvatel. Happeningy, jenž vznikaly v 50. a 60. letech, byly primárně cíleny na náhodného diváka ve veřejném prostoru. Aktéři chtěli vytvářet "díla" pro širší vrstvu obyvatel, pro konkrétní čas a prostor, s prchavou existencí. Podstatou tedy byla prožitá akce, jenž měla narušit stereotyp

obrázek\_63\_Milan Knížák\_Demonstrace jednoho\_1964





v ulicích, vyvolat reakce a zachovat se pouze v mysli performerů a náhodných svědků. Tato přesvědčení podnítila počáteční neakceptování fotografického média, jenž z akcí vytvářela hmatatelné artefakty, přičítající se původní myšlence. Přesto se nám z této doby dochovaly fotografie, jež se jedním či několika snímky snaží zachytit a zdokumentovat podobu tehdejších happeningů.

S příchodem 70. let a novým přístupem k akčnímu umění, se proměňuje také význam fotografie. Utužení totalitního režimu mělo za následek zmenšení měřítka akcí na veřejnosti, či úplné vytlačení performancí z ulic do uzavřeného prostoru. Tímto se počet diváků podstatně snížil a role sekundárního pozorovatele nabývala na stále větším významu. Performance se konaly v komorním prostředí za přítomnosti několika přátel, či pouze fotografa. Samotní umělci již v menší či větší míře berou dokumentaci svých akcí na zřetel a pomocí krátkého popisu scénáře s přiloženou fotografií svá díla archivují. Anonymita fotografií však nadále dává tušit malý

význam role fotografa, jenž není považován za přínosný prvek celé akce. Již v této době se však role fotografie v některých performancích ocitá dalece za hranicemi dokumentární funkce a stává se nedílnou součástí aktu. Zmiňme Mlčochův Výstup na horu Kotel, jenž za špatného počasí absolvoval, doprovázen pouze fotoaparátem, kterým zaznamenal své okolí. Konceptuálněji laděné posláním fotografie nacházíme v akci Milana Knížáka Mrknutí, při níž procházel městem a náhodě exponoval při každém mrknutí. Fotografie se stává nezbytnou složkou performancí, či médiem které performancím dává prostor pro vznik. Fotografie se také začíná objevovat jako součást aktu performance, podobně jako je tomu u pietního obřadu Narcis č. 1 body-artisty Petra Štembery s autorovou podobiznou.

obrázek\_65\_Jiří Kovanda\_Kontakt\_1977



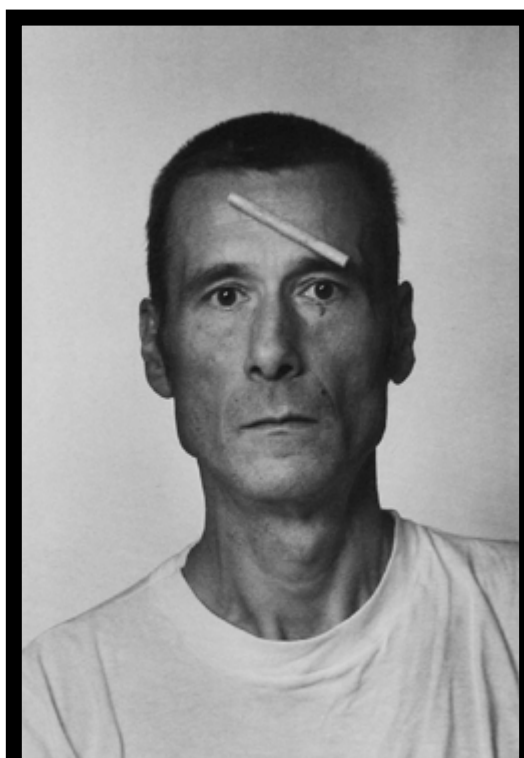
V 80. letech se zcela vytrácí pochybnosti o důležitosti fotografického záznamu performance coby součást výsledného díla. Autorství snímků je souzeno samotným performerům, jimiž jsou

fotografie signovány bez ohledu na "pravého" autora mačkající spoušť. Začínají se častěji objevovat performance, jenž nemají formu složitého rituálu, ale jsou minimálním zásahem do reality, těžko zaznamatelné nic netušícími kolemjdoucími. Tyto nové podoby akčního umění často velice blízce hraničí s jinými uměleckými formami. Nacházíme analogie mezi minimalistickými performancemi a instalacemi Jiřího Kovandy ve veřejném prostoru, stejně jako fotografií zaznamenávající performance, instalaci a inscenovanou fotografii. Často není možné zjistit, zda snímku předcházela performativní akt, či jeho koncept vznikl pouze pro výsledný obraz.



Do umění performance začíná pozvolna pronikat nová možnost jeho záznamu, a to pomocí videokamery, které pro svou práci hojně využíval a stále využívá performer Tomáš Ruller. Nové médium oproti fotografii nabízí zprostředkování zvuku a nedochází k vytržení z časoprostoru jediným snímkem. Jde tedy o jistý posun, jenž umožňuje sekundárnímu divákovi znovu prožít danou performance. Vytrácí se však strohý záznam akce s jednoduchým textem, jenž dokonale pomocí zkratky zdůrazňoval konceptuální ladění celého díla.

V 90. letech byla pro vztah fotografie a performance velice důležitá tvorba Václava Stratila, díky němuž vešel do podvědomí pojem fotoperformance. Využití veřejných fotografických studií pro uskutečňování svých performancí a komerční zakázkové fotografie coby výsledný artefakt, nabízí nový úhel pohledu na tuto formu umění. Výsledné fotografie projektů Václava Stratila, Jiřího Surůvky nebo Kamery Skury více připomínají snímky inscenované, jev, jenž byl patrný již v 80. letech. Vedle černobíle fotografie a videozáznamu se pro zachycení performancí stále více využívá barevná fotografie.



obrázek\_66\_Václav Stratil\_Řeholní pacient\_1991-1994  
obrázek\_67\_Jiří Surůvka\_Rockový zpěvák\_1998





obrázek\_68\_Richard Fajnor\_Žebrání\_2009



Umělci, tvořící v novém tisíciletí nevyužívají striktně jeden výrazový prostředek. Vedle již "klasických" médií, se objevují média nová, která umožňují nová pojetí performancí.

Například skrytá kamera, jenž použila Barbora Klímová pro své remaky performancí ze 70. a 80. let posouvá svou autenticitou akty do realistické roviny. Nástroji sloužícími pro dokumentace akcí se uplatňují mobilní telefony, bezpečnostní kamery, počítačové softwary. I když fotografie je ve velké míře vytlačována videozáznamem, jeho prezentace v tištěných i elektronických médií následně probíhá skrz nehybné obrazy. Často jsou performance také prezentovány pomocí obou těchto médií.



obrázek\_69\_František Lozinski o.p.s.\_Dobře utajená performance\_2009

## 06\_01\_FOTOGRAFOVÉ A PERFORMANCE

Přestože se v počátcích vývoje akčního umění v Čechách nekladl důraz na dokumentaci, ani na její autorství, vyskytlo se několik profesionálních fotografů, kteří se zaznamenáváním performancí věnovali a výsledným fotografiím vtiskli viditelnou estetickou hodnotu nebo se sami zabývali performancí.

### 06\_01\_01\_JAN SÁGL

Jedním z těchto fotografů byl Jan SágI, který mimo svou vlastní tvorbu zaznamenával happenings a land-artové akce své manželky Zorky Ságlové, jichž se mimo jiné také spolu-účastnil.



obrázek\_70\_Zorka Ságlová\_Kladení plín u Sudoměře\_1970  
obrázek\_71\_Jan SágI\_Bretaň\_1996



Mezi nejznámější performance patří Házení míčů do průhonického rybníka Bořín (1969) nebo Kladení plín u Sudoměře (1970) [obr\_70]. Akty Zorky Ságlové měly silný společenský charakter, za účasti mnoha přátel vykonávali jemné, pietní zásahy do krajiny. Výsledné fotografie se zásadně liší od fotodoku-

mentace body-artistů, zejména v estetické rovině. Tato skutečnost však může být podstatně ovlivněna diverzí v rozměru těchto akcí. Na rozdíl od body-artistů, pro které byl zásadním okamžikem moment uskutečnění konkrétního činu, u land-artistů byl stěžejním momentem zejména jeho rozsáhlý výsledek a následná konfrontace s krajinou.

Zajímavé je pozorování Ságlovy pozdější tvorby, v níž je patrné ovlivnění touto činností. Jeho fotografie krajin připomínají dokumentaci land-artových akcí s tím rozdílem, že na daném místě se nic podobného neuskutečnilo a jde pouze o zásah člověka daný běžným životem.<sup>[obr\_71]</sup>

## 06\_01\_02\_DALIBOR CHATRNÝ

Zajímavou osobností působící především na poli land-artu a různých experimentů spojené s fyzikálními zákonitostmi je Dalibor Chatrný. Během 70. let vytvořil a následně sám zdokumentoval několik akcí s kruhovými zrcadly ve volné přírodě. V akci Zrcadla - souvislosti protilehlých horizontů vytváří Chatrný pomocí zrcadel přírodní anomálie typu západ slunce na východě.<sup>[obr\_73]</sup> Setkáváme se zde s novým spojením rolí performer-fotograf v jedné osobě, což nebylo v té době běžné. Dalšími osobními performativními díly jsou autoportréty vzniklé v souvislosti s magnetickými



obrázek\_72\_Dalibor Chatrný\_Tvář\_1973

obrázek\_73\_Dalibor Chatrný\_Souvislosti protilehlých horizontů\_1973

experimenty. Autor vytváří portrét s "kovovými vousy", po té, co si do úst vložil magnet a jeho síle vystavil kovové piliny. <sup>[obr\_72]</sup> Na stejném principu je založena i fotografie ruky sevřené v pěst obalené kovem, jež má pro Dalibora Chatrného symbol revoluce.

Jako určitou performance lze také chápat Chatrného práci s nalezenými fotografiemi. Autor snímky pomocí lepidla a nůžek "zkrášluje" a vytváří z nich nová díla, ojedinělé koláže.

## 06\_01\_03\_JIŘÍ ŠIGUT

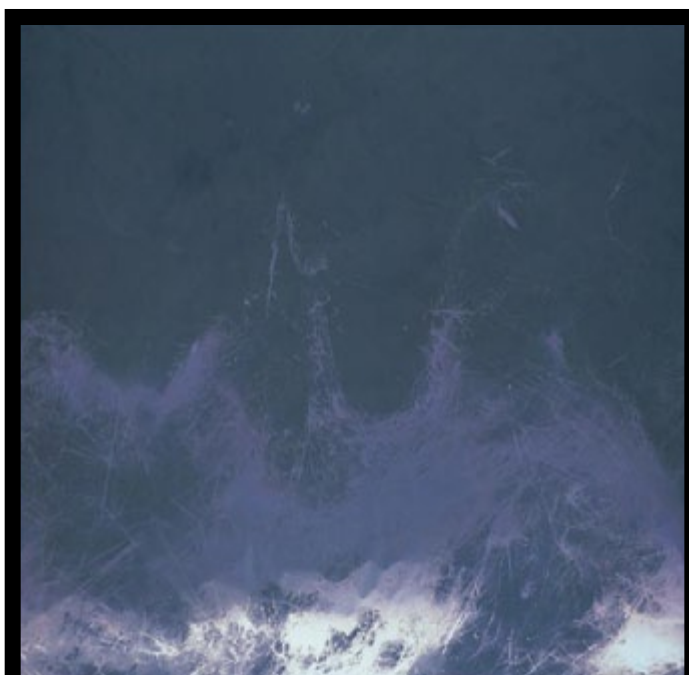
Zcela ojedinělý přístup tvorby pozorujeme u výtvarníka a fotografa Jiřího Šiguta, jenž se pohybuje na pomezí fotografie a performancí. Již jeho rané fotografické práce lze zpětně pojímat jako nedílnou součást směřované k jeho současné tvorbě. V 80. letech Jiří Šigut vytváří snímky, jejichž délku expozice určují události probíhající v autorově blízkém okolí (návštěva prarodičů, novoroční procházka, jízda vlakem a jiné). Vznikají tak fotografie ve větší či menší míře abstraktní, závislé na toku světla a času skrze fotografickou optiku. Postupem času Jiří Šigut stále méně zasahuje do výsledné podoby snímků až dochází k radikálnímu posunu, a to zredukování prostředků na pouhý fotografický papír a kapalinu pro ustálení obrazu. Vydává se do krajiny, aby zde nechal i několik týdnů působit stopy přírody a světla na papír se světlo-citlivou vrstvou. Akt uložení listů fotopapíru je doplněn následným osobním a velice intimním rituálem autora, jenž se v nočních hodinách stává součástí přírody. Tma je důležitým faktorem pro instalaci papírů v krajině, zaručující minimální stopu autora ve výsledném díle přírody a světla. <sup>[obr\_74,-75]</sup> Finální obrazy mají po několikadenní či týdenní expozici čistě abstraktní podobu, jenž nám dávají tušit pouze tvary listů, kapradin nebo jiných přírodních prvků. Tento postup je v současné české fotografii naprosto jedinečný a tvoří



protipól digitálního obrazu vyznačujícího se důrazem na technickou kvalitu snímku. Fotografem se v Šigutově tvorbě stává sama příroda, která pomocí autora zaznamenává svá chvění. Pro záznam doprovodných osobních rituálů umělec využívá textu s příchutí poezie, pomocí něhož nechává diváka nahlédnout do osobních prožitků a nastiňuje okolnosti ukádání či vyjímání listů fotopapírů z přírody.

Noc letního slunovratu  
roku 2000

*"Zacházím hluboko  
do pomalu odkvétá-  
jícího makového pole.  
Po dnu horkém jako  
výheň konečně chlad  
noční rosy. Tolik  
světlušek. Okvětní  
lístky opadávají, mok-  
ré, chvíli zůstanou  
na těle, pak ztěžkle  
padají k zemi, lemu-  
jící směr pro ces-  
tu zpátky. Zastavuji,  
jsem asi uprostřed,  
na zem pokládám dva  
malé papíry, zavírám  
oči a svlékám se do  
naha. Po hmatu trhám  
nedozrálou makovi-  
ci, mačkám ji ve dla-  
ni, přikládám na tělo  
a pomalu s ní opisuji*



obrázek\_74\_75\_Jiří Šigut\_Tráva\_2000



*spirálu. Vlhká nedozrálá zrnka se lepí na kůži. Dalšími makovicemi spirály na obou rukách a nohách. Pak ramena, krk. Zakláním hlavu dozadu, pokresluji si obličej. Několika spirálami pomalu od čela k bradě a zase nahoru. Zrnka se převalují po tvářích, trpká, zachycená mezi rty. Otvírám oči a sleduji jasnou oblohu nad sebou. Kolik je hvězd? Stejně jako zrněk ve všech makovicích okolo? Možná více? Možná méně?” [25]*

Fakt, že jsou práce Jiřího Šiguta velice osobní svědčí i dílo *Moji nejbližší* z roku 2002 [obr\_76], v němž po dobu jednoho měsíce nechává při plameni svíčky působit popel pozůstatku svých zesnulých rodičů a prarodičů ve tvaru kruhu na podložený fotopapír.

Přístup autora k realizaci performancí je diametrálně odlišný přístupu umělců-performerů. Ač mnoho z nich mluví o důrazu na vlastní prožitek akce, u nikoho z nich se tato hodnota nejeví tak výrazná a čistá jako je tomu u Jiřího Šiguta. Důkazem priority vlastního prožitku je i absence dokumentace autorových intimních rituálů, které doprovází jeho vycházky do noční krajiny, po nichž zůstává již pro autora méněhodnotný artefakt, který je naopak pro diváka a celou oblast umění velice významný. Dovedeme-li toto uvažování do krajních mezí, lze ve výsledných snímcích spatřit zcela nový druh záznamu performancí, a sice jakousi abstraktní dokumentaci celé akce.

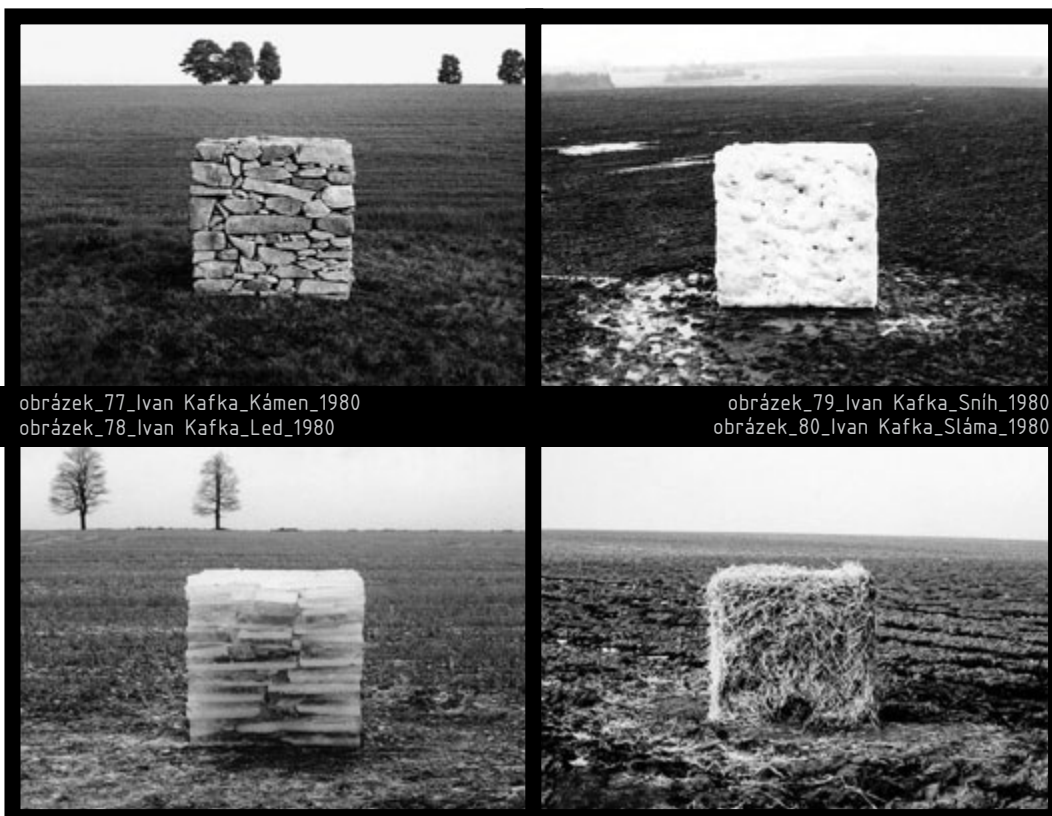


obrázek\_76\_Jiří Šigut\_Moji nejbližší\_2002

[25] Šigut, Jiří, *Fotograf*, ročník 2008, č.6, s. 36



Konceptuální umělec, land-artist, vytvářející často harmonické zásahy do krajiny nebo veřejného prostoru. I když o sobě netvrdí, že je ekologičtější, trvalé a zásadní ingerence do krajiny se mu příčí. Existence jeho děl je ovlivněna přírodními a meteorologickými podmínkami, či činností lidských bytostí a politickým režimem, ve kterém vznikají. Zvoleným zmultiplikovaným materiálem neúnávně realizuje své idee, jež následně zachycuje fotografickým aparátem. Každá jeho instalace, či land-artová akce je autorem nasnímána a prezentována šesti fotografiemi, jež zachycují jak širokou konfrontaci díla s okolím, tak jeho detailní prvek. Snímky mají svou vlastní kvalitu a je možné je klasifikovat jako konceptuální či inscenovanou fotografii. I přes vysoké estetické a konceptuální hodnoty, jsou zejména důkazem a nositelem informací o Kafkově tvorbě, jež se s notnou pravidelností realizuje bez přihlížejících diváků.



obrázek\_77\_Ivan Kafka\_Kámen\_1980  
obrázek\_78\_Ivan Kafka\_Led\_1980

obrázek\_79\_Ivan Kafka\_Sněh\_1980  
obrázek\_80\_Ivan Kafka\_Sláma\_1980



Ivan Kafka není minimalista ve smyslu množství použitých prvků tvořících konečné instalace. Jedná se vždy o tisíce nebo i desítky tisíc kuliček, špejlí, větrníků, pytlíků, tuny papíru, písku, sněhu a jiných materiálů. Jelikož jsou jeho práce mnohdy fyzicky i technicky náročné, často spolupracuje s Jiřím Příhodou.

Z jeho rané tvorby je nutné vyzdvihnout práci s větrným rukávem, jenž ho svou proměnlivostí a různotvarostí fascinoval. Během roku 1975 tak vzniklo několik instalací, jejichž hlavním prvkem se stal. <sup>[obr\_81]</sup> Následovalo zkoumání vymezení prostoru konstrukcí s plexisklem, s nímž si na okamžik osvojoval část krajiny. Později krychlí neohraničoval již existující prostor, avšak naplňoval ji různými materiály. Zajímal se o různorodé konfrontace jako třeba plno a prázdno. K jeho úžasu si materiál po určitou dobu uchoval krychlový tvar a žil tak dál novým rozměrem. <sup>[obr\_77,78,79,80]</sup>

V nejnovější tvorbě pracuje mnohem častěji s veřejným prostorem a s takzvaným odpadovým materiálem (igelitové pytlíky, použitý papír a jiné).

V 90. letech fotograf Aleš Kuneš překračuje pomyslný práh uměleckého světa a představuje svou tvorbu ve veřejném prostoru obyčejným lidem, kterým návštěva galerií nic neříká. Roku 1990 po jednoleté přípravě instaluje své fotografie na pilíře mostu Barikádníků v Praze. <sup>[obr\_82]</sup> Záhadná Kampaň fotografa K. s nádechem politického kontextu (instalováno na den po pádu komunistického režimu v Československu) sestávala z velkoformátových fotografií různě komponovaných obnošených šatů, doplněné fotogramy a novinovými titulky typu Utloukl svou přítelkyni nebo Došlo na facky. Samotná instalace fotografií, jenž se stejně jako u Kovandových



obrázek\_82\_Aleš Kuneš\_Kampaň fotografa K\_1990

instalací dá považovat za performance, proběhla za pomoci umělcových přátel. Tajuplnost autorství, jenž se rozplynula mezi pražskou uměleckou komunitou nenechala spát mnoho umělců, kritiků i te-

oretiků. Pozoruhodná je i doba (8 let), po kterou fotografie byly na pilířích "vystavovány", dotvářeny vlivem počasí, času a lidské ruky.

Kampaň fotografa K. však nebyla jedinou akcí Aleneše Kuneše ve veřejném prostoru. Vyjimečná instalace fotografií pod názvem Jak si usteleš, tak si i lehneš (1991) mimo jiné svedla cesty fotografa s performerem Jaroslavem Karchňákem, s kterým později uskutečňuje několik performancí. <sup>[obr\_83,-84]</sup> Fotografie symbolizující násilí byly Kunešem kladeny do potoka

na česko-německých hranicích na pospas vodnímu živlu. Jednalo se opět o velkoformátové zvětšeniny reflektující vztahy mezi českým a německým lidem.

V rámci Kunešových výstav vznikají již zmíněné performance realizované spolu s Jaroslavem Krchňákem. Roku 1992 vzniká v městském pivovaru v Kolíně akce Nemohu se více dotýkat, která mimo jiné vedla ke spřátelení s Jolanou Havelkovou a Kimem Houdkem, s nimiž o rok později realizuje nultý ročník festivalu Funkeho Kolín. V témže roce zahajují s Jaroslavem Krchňákem Kunešovu výstavu fotografií v Praze performancí Adheze, v níž autor čelmo ležel ke své fotografii, obklopen předměty, jež byly použity pro zhotovení snímku. <sup>[obr\_85]</sup> Červená barva a oheň dle autora symbolicky reflektovaly smrt

Jana Hudečka. V německém Selbu zrealizovali u čistírny odpadních vod akci Ryba je bomba, v níž ústřední roli hrála fotografie Aleše Kuneše obřích rozměrů.

Během následujících let realizují v různých částech Evropy akce pojmenované shodně Pěst na oko, jež mají podobné charakteristické znaky jako Kampaň fotografa K.



obrázek\_83\_84\_Aleš Kuneš\_Jak si usteleš, tak si lehneš\_1991





pod mostem Barikádníků v Praze. Instalací se však účastnilo mnoho lidí, ať pozvaných či náhodně procházejících.

V 90. letech Aleš Kuneš zrealizoval několik instalací fotografií v prostorách psychiatrické léčebny v Bohnicích. V projektu Zeď (1993) vystavil velkoformátové fotografy na zděný plot, jež se stali prostorem pro vyjádření a zásahy návštěvníků. Kuneš opět pracuje se symbolikou místa, zeď jež v jednom místě odděluje dva odlišné světy. Na stejném místě následovaly performance Nebeský jídlo (1994), Dotyk (1995) a Bojiště (1996). Společným rysem těchto happeningů je zapojování návštěvníků do aktu a dotváření společného díla, jehož součástí byly vždy fotografie velkého formátu.



obrázek\_85\_Aleš Kuneš\_Adheze\_1992

Konceptuální fotograf Martin Polák je znám především společnou tvorbou s Lukášem Jasanským, s nímž spolupracuje již od 80. let. Kromě volné tvorby v hojné míře dokumentuje tvorbu českých umělců. Mezi nimi i několik autorů s performativními díly. Sám však přiznává, že se nejedná o obor, který by cíleně vyhledával. <sup>[26]</sup> Dokumentace vznikají na základě spíše přátelského popudu performerů, což obecně platí i u ostatních fotografů. Martin Polák se stal zaznamenavatelem několika akcí klidnějšího charakteru, jenž se konaly výhradně kvůli výslednému snímku. Pro Kameru Skuru fotografoval například významnou práci Žijeme tady s Vámi (2001) spadající způsobem vzniku spíše za hranici inscenovaného portrétu, na druhé straně ironicky laděný triptych vyzařuje energií jakéhosi "dýchánku", jenž mohl být součástí pořizování snímků. <sup>[obr\_50, s.57]</sup>

Novější performance Jiřího Kovandy byly také několikrát zaznamenány Polákovým fotoaparátem. Kovandovy akce, uchovávající si charakter jemných performancí ze 70. a 80. let jsou právě tím typem performativních děl, jež fotograf zachycuje. <sup>[obr\_86,87]</sup>

obrázek\_86\_87\_Jiří Kovanda\_Bez názvu\_2007



[26] z telefonního rozhovoru s Martinem Polákem, 18.8.2010



Svůj osobní vklad vetkl také Mančuškovým režisérským ambicím. I když jsou divalní Hra pozpátku nebo krátké autorovy filmy prezentovány především prostřednictvím videokamery, Martin Polák se stará o fotografický záznam. [obr\_88,-89] Úzce spolupracuje také s Františkem Skálou, který podle něj definitivně zapadá do oblasti performance.



obrázek\_88\_89\_Ján Mančuška\_Hra pozpátku\_2010



Z mladších fotografů, kteří se věnují záznamům performancí uvedme například Martina Popeláře, jenž fotografoval některé akce Jiřího Surůvky, Petra Lysáčka nebo Milana Kozelky. Fotografoval v rámci ostravského festivalu akčního umění Malamut a nejrozsáhleji na festivalu Pražský parní válec v roce 2000 <sup>[obr\_90]</sup>. Jak sám říká, vždy se snažil o působivý dokument, který však nezastíní samotný výraz akce. Jeho přístup se odvíjí od performativního díla, určující podstatnou vizáž dokumentace.<sup>[27]</sup> Martin Popelář je taktéž vyhledávaným dokumentaristou skupiny Kamera Skura, pro něž vytváří fotografie performancí s prvky inscenované fotografie.



obrázek\_90\_Milan Kutina\_Polámaný anděl\_2000

[27] z emailového rozhovoru s Martinem Popelářem, 30.7.2010

Před několika lety se podílela na dokumentaci performancí zejména ostravských aktérů Jiřího Surůvky a Petra Lysáčka také Daniela Dostálková, zejména v rámci festivalu akčního umění Malamut a pod záštitou Domu umění v Brně. Z rozhovoru s autorkou vyplývá, že její zájem o performance byl dán spíše známostí s performery a fotodokumentaci jejich děl realizovala na jejich žádost. Vzpomíná na dokumentaci zajímavé akce skupiny František Lozinski o.p.s. v níž si členové vyřezávali skalpelem nápisy do zad *This body belongs to art* (2003). <sup>[obr\_91]</sup> Z akce vznikl billboard, jenž následně putoval po České republice. Podílela se také na záznamu českých performancí ve Varšavě, například Martina Zeta. <sup>[\_28]</sup>



obrázek\_91\_František Lozinski o.p.s.\_Body\_2003

Poslední dobou probíhá spolupráce mezi fotografem Jiřím Thýnem a skupinou Rafani nebo s umělcem Jiřím Frantou. Jak potvrdil David Kořínek, Jiří Thýn je Rafany vyhledáván pro dokumentování jejich akcí. <sup>[\_29]</sup> Fotografů, jenž spolupracují s performery je však mnohem víc. Zmiňme například Romana Poláška.

[\_28] z telefonického rozhovoru s Danielou Dostálkovou, 17.8.2010

[\_29] z telefonického rozhovoru s Davidem Kořínkem (člen skupiny Rafani), 17.8.2010

## 06\_02\_FOTOGRAFIE PERFORMANCÍ

Jak již bylo uvedeno, oblast performance je velice rozsáhlá a rozpíná se do mnoha uměleckých oborů, z čehož vyplývá, že výsledné fotografie se velice různí, stejně jako je tomu u ostatních fotografických žánrů. Snímky dokumentující akce Jiřího Surůvky, často vznikajících před či po samotném aktu performance mají velice blízko k inscenované fotografii. Jinými kvalitami oplývají fotografie land-artových akcí a instalací, u nichž se fotograf zaměřuje na výsledné dílo konfrontované s okolní krajinou, díky čemuž lze snímky přirovnat ke krajinné fotografii či architektuře v krajině. Další kategorii lze vytvořit z fotografií vznikajícími v průběhu konané akce s čistě dokumentárním charakterem. Čtvrtým rozpoznatelným druhem fotografie v umění performance lze považovat konceptuálně laděné snímky známé například z akcí Karla Milera. Jedná se však pouze o základní teoretické vymezení kategorií, které nemusí pojmut veškeré fotografie vzniklé v tomto odvětví.

obrázek\_92\_Ivan Kafka\_To samé v bledězeleném\_2000

Jedním z českých umělců věnujícím se land-artovému umění a jejich záznamům je Ivan Kafka. [obr\_92]

Přestože práce vznikající v extravilánu i intravilánu mají významný konceptuální



základ, výsledné snímky se zdají být k nerozeznání od profesionálního fotografa architektury. Důraz je kladen především na technickou a in-



formační kvalitu, díky čemuž je dílo objektivně a precizně prezentováno. Autor nemá zapotřebí své sochařské dílo zveličovat či jiným způsobem pozměňovat měřítko svých instalací vůči okolnímu prostředí. Pozorovatel fotografie má tak možnost zhlédnout autorovu skulpturu v reálném světle a není nijak klamán. Podobnost s fotografií architektury či krajiny lze spatřit také v absenci lidských postav, jenž by zbytečně odváděli pozornost. Vyjimku tvoří nemnoho snímků instalací, jenž jsou primárně určeny lidem a konfrontace s nimi se stává zajímavou skutečností. Významnou roli ve fotografiích Ivana Kafky zaujímá barevnost, jež vyplývá z důležitosti samotného díla.

obrázek\_93\_Martin Zet\_Saluto Romano\_2005



Jinou pomyslnou kategorií jsou performance, jenž vznikají a vznikaly pouze pro fotografii. Akce jimi zachycené mohly být velice krátkého trvání, často hraničí s fotografií konceptuální nebo inscenovanou. K této definici lze přiřadit fotografie Martina Zeta z obsáhlého cyklu Saluto Romano. [obr\_93] Na umělcových autoportrétech dochází ke splývání uměleckých

oborů performance a fotografie. Jedná se o statické záběry intuitivně vznikajících póz, kterými Martin Zet reaguje na své okolí a zkoumá nejbližší hranice. Právě tyto zkoumavé figury jsou pro fotografie charakteristické a proměňují zcela běžné snímky na něco unikátního. Často tímto procesem umělec zachází tak daleko, že v pozorovateli nemůže nevyvolat otázky tázající se po prožívaných pocitech v těchto mnohdy krkolomných tělesných situacích.



V kontextu akčního umění se často setkáváme s typem fotografií, jenž nezastírají zájem o čistou dokumentaci akce. Tímto způsobem byly například pořízené snímky performance Kateřiny Šedé Furt dokola fotografem Tomkí Němcem. <sup>[obr\_94]</sup> Fotografie bez estetických či jiných hodnot se stávají "pouhým" důkazným materiálem o konané akci. S nadsázkou o snímcích můžeme konstatovat, že jsou z fotografického úhlu pohledu bezcenné a jedná se o jakýsi přívěšek na krku performance. Výsledná hodnota však ve velké míře závisí na kvalitách fotografa a limitech určených



performerem. Pozitivem tohoto druhu záznamu je patrná dynamika, jež dodává snímků, performativní charakter.

obrázek\_95\_Jiří Surůvka\_Batman\_1998

Některé fotografie Jiřího Surůvky z cyklu Batman lze svým charakterem zařadit mezi inscenovanou fotografii. Vybraný snímek, pořízený fotografem Petrem Tkáčem v improvizovaném ateliéru je toho typickým příkladem. <sup>[obr\_95]</sup> Fakt, že fotografii předcházela či následovala performance veřejné-



ho charakteru si lze pouze domýšlet. Použité světlo, jež zdůrazňuje tajemné vlastnosti televizní postavy, ubírá na ironii, kterou autor do svých performancí vkládá. Spíše než prvoplánové satirické vyznění snímku na diváka působí postava v záři reflektorů, připomínající holywoodský snímek téhož názvu. Jedná se tedy spíše o skrytou ironii, jež je nám odkryta prostřednictvím znalosti Surůvkovy tvorby a jiných fotodokumentací.

## 07\_ZÁVĚR

Cílem této práce bylo nastínit zrod a vývoj akčního umění na území Československa a hlouběji zmapovat současnou českou oblast performance. Výběr autorů a performativních děl byl ovlivněn zejména užitím fotografického média, ale také významností autorů a jejich akcí pro tuto oblast umění.

Performance, oproti jiným uměleckým oborům, postrádá materiální rozměr. Specifická je svou prchavou existencí, jenž je určena pro konkrétní čas, prostor a publikum. Prioritu pomíjivosti a neuchopitelnosti však záhy střídá myšlenka na sekundárního diváka. Fotografie se tak stala nástrojem, schopným vetknout akcím jistou "nesmrtelnost" a zprostředkovat je podstatně širšímu publiku.

Prvotní role fotografického média měla čistě dokumentační charakter, prosta estetických hodnot a osobního přínosu zaznamenanavatele. Osoba mačkající spoušť byla na výjimky bez fotografických ambicí. Časem však dochází k nabývání na významu a fotografie se stává podstatnou součástí performativního aktu. Mnoho performancí vzniká pouze za přítomnosti fotografa nebo takřka až na fotografii. Vytváří se úzká hranice mezi fotografiemi performancí a inscenovanými fotografiemi. Mnohdy je zcela setřena a my z výsledného snímku netušíme, zda jeho vzniku předcházela nebo následovala performance. Takové záznamy nepostrádají kvality výtvarné fotografie a byly by hodnotné i v případě samostatně stojícího díla.

Přestože se v první dekádě nového tisíciletí hojně využívá k záznamu performancí videokamera, fotografie pro své přednosti nebude nikdy zcela vytlačena. Silnou stránkou je dle mého názoru i takzvaná ikonizace jednoho okamžiku, která je schopna pomocí snímku vyjádřit koncept celého aktu a dostat se do podvědomí diváka mnohem lépe než několika minutový videozáznam.

## 08\_SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

### KNIŽNÍ PUBLIKACE

- KLODOVÁ, L., Pregnant songs, Divus, 2006, s. 100, ISBN 80-86450-38-4
- MORGANOVÁ, P., Akční umění, Olomouc: Votobia, 1999, s. 269, ISBN 50-7198-551-9
- STRATIL, V., I'm history, Praha: tranzit, 2005, s. 238, ISBN 80-903452-3-9
- ŠKVOROVÁ, L., Aleš Kuneš, závěrečná teoretická práce, AVU, 2002, s. 113
- ŠVÁCHA, R., PLATOVSKÁ M., Dějiny českého výtvarného umění VI, 1. svazek, Academia, 2007, S. 483-500, ISBN 978-80-200-1489-6
- ZET, M., Saluto romano, Prácheňské o.s., 2008, s. 127, ISBN 978-80-254-3480-2

### KATALOGY

- C014, Praha, Praha: Divus, 2004, S. 123, ISBN 80-86450-36-8
- Tina B., Praha: Prague Art Future, 2010, s. 198, ISBN 978-80-904461-0-6
- International Triennale of Contemporary Art 2008, NG, 2008, s. 502, ISBN 978-80-86970-65-3
- Karel Miler, Petr Štembera, Jan Mlčoch: 1970-1980, Galerie hlavního města Prahy, 1997, s. 85, ISBN 80-7010-056-7

### ČASOPISECKÉ ČLÁNKY

- BALABÁN, J., Surůvka v Domě umění, Ateliér, ročník 2003, č. 10, s. 1
- CÍSAŘ, K., Kateřina Šedá, Vidět vlastní domov jako cizinu, Flash Art CZ/SK, ročník 2009,

č. 39, s. 37-39

HAŠKOVCOVÁ, M., David Černý, Ateliér, ročník 2009, č. 21, s. 8

HLAVÁČEK, L. Vzpomínka na akční umění 70. let, Výtvarné umění, ročník 1991, č. 3, s. 66

HORÁČEK, R., Kovanda: Mí Brňané mi rozumějí!, Ateliér, ročník 2007, č. 14-15, s. 1

JŮZA, J. Jiří Surůvka bouřící, Prostor Zlín, ročník 2003, č. 4, s. 22-23

KLÍMOVÁ B., Barbora Klímová, Fotograf, ročník 2008, č. 11, s. 18

KLÍMOVÁ, B., Replaced - 2006, 2006

KOLEČEK, M., KOLEČKOVÁ, Z., Jiří Kovanda, Fotograf, ročník 2008, č. 11, s. 48-49

LEDVINA, J., Rafani u Sklenáře, Ateliér, ročník 2008, č. 8, s. 5

LINDAUROVÁ, L., Cena Jindřicha Chaloupeckého: Vzhůru do lepších časů, Art & Antiques, prosinec 2005, s. 78-81

MANČUŠKA, J., Rozhovor s Jiřím Kovandou, Frieze, březen 2008, č. 113

MARUŠKA, M., Rozhovor s kurátorem projektu AKT.4, Františkem Kowolowskim, Ateliér, ročník 2010, č. 2, s. 5

MILER, K., Vzpomínky na léta minulá, Ateliér, ročník 1993, č. 6, s. 2

MORGANOVÁ, P., Akční Praha III., Ateliér, ročník 2001, č. 14, s. 12

MORGANOVÁ, P., Jiří Surůvka, Fotograf, ročník 2008, č. 11, s. 78-79

MORGANOVÁ, P., Úvod, Fotograf, ročník 2008, č. 11, s. 3-5

MOUCHA, J., Jiří Šigut, Fotograf, ročník 2006, č. 8, s. 36-37

POSPISZYL, T., Kdo od koho opisuje?, A2, ročník 2007, č. 2

POSPISZYL, T., Václav Stratil, Revue Labyrint, ročník 2003, č. 13-14, s. 105-107

SKÁLA, J., Václav Stratil, Fotograf, ročník 2008, č. 11, s. 86

SKŘIVÁNEK, J., JIRKALOVÁ, K., Před vernisáží, Art & Antiques, léto 2008, s. 28-35

ŠEDÝ, J. Kateřina Šedá, Fotograf, ročník 2008, č. 11, s. 36-37

ŠTEFKOVÁ, Z., Martin Zet, Fotograf, ročník 2008, č. 11, s. 12

UHLÍŘOVÁ, K., Mezi námi skupinami II., Flash Art CZ/SK, ročník 2006, č. 39, s. 50-51

VALOCH, J., Rafani v Klatovech, Ateliér, ročník 2010, č. 3, s. 4

WAGNER, R., Ztratil Václav identitu?, Revue, ročník 2008, č. 4, s. 26

ZAVADIL, K., Tomáš Ruller, Art & Antiques, duben 2006, s. 54-65

ZÁLEŠÁK, J., Češi na Documenta 12 v Kasselu, Flash Art CZ/SK, ročník 2007, č. 17, s. 17-18

<http://www.martin-zet.com> (dne 26.7.2010)  
<http://www.prague-art.cz/katalog/autori/192-martin-zet/> (dne 26.7.2010)  
<http://artlist.cz/> (dne 5.7.2010)  
<http://www.vondrejцова.wz.cz/> (dne 22.7.2010)  
<http://www.podebal.cz/> (dne 2.8.2010)  
<http://gumaguar.bloguje.cz/> (dne 18.7.2010)  
<http://www.sca-art.cz/suruvka/> (dne 18.7.2010)  
<http://www.ztohoven.com/> (dne 25.7.2010)  
<http://janmancuska.com/en/home> (4.7.2010)  
<http://server.ffa.vutbr.cz/~barborak/> (dne 15.6.2010)  
<http://rafani.blogspot.com/> (dne 5.7.2010)  
<http://www.danielabarackova.cz/en/> (dne 15.6.2010)  
<http://www.ceskatelevize.cz/> - Středy na AVU - Ivan Kafka (dne 16.8.2010)  
<http://www.ceskatelevize.cz/> - Kultura.cz - Jan SágI (dne 10.8.2010)