

jak se nechat unášet energií cizích lidí, nechat je, aby volili můj itinerář."⁰³¹ Motiv sledování pak Sophie Calleová variovala hned v několika dalších akcích. V díle *Hotel* z roku 1981 se nechala zaměstnat jako hotelová pokojská a dokumentovala stav neuklizených pokojů. Z pozůstatků činnosti jejích obyvatel si domýšlela jejich životní příběhy a zpracovávala je do lyrických textových a fotografických záznamů. Roli sledovaného a sledujícího Calleová obrátila v díle *Střín* z roku 1981. Tehdy požádala svou matku, aby u detektivní kanceláře objednala dokumentování denních činností své dcery. K opuštění pozice pasivního sledovaného či sledujícího subjektu se odhodlala až v roce 1983, což výrazněji nastolilo otázku pokračování hranic umělecké etiky a zákona. Calleová tehdy našla cizí notýsek s telefonními čísly. Vrátila ho anonymně majiteli, jehož jméno v něm bylo uvedeno, ale obsah notýsku si zkopírovala. Telefonovala pak přátelům neznámého muže a z jejich výpovědí sestavovala jeho portrét, který na pokračování zveřejňovala v deníku *Libération*. Majitel notýsku se v popisech poznal a Sophii Calleové vyhrožoval soudním sporem za překročení limitů soukromí. Jako odvetu nakonec v tisku publikoval fotografii nahé umělkyně.

V dllech z přelomu sedmdesátých a osmdesátých let se sice Sophie Calleová chovala jako soukromý detektiv, ten ovšem nepracoval na vnější, nebo dokonce státní objednávku. Přes zmiňovanou hrozbu soudního sporu ani u Sophie Calleové nenajdeme výraznější politickokritický rozměr díla, ale spíše romantický přístup na pomezí výtvarného umění a experimentální literatury. Chuť experimentovat v téže době nechyběla ani českým performerům, ovšem daleko častěji vycházeli ze zdeformované společenské reality svého prostředí. Špiclování nebylo za socialismu romantickou rekvizitou, ale každodenní realitou s praktickými dopady na lidské osudy. Přibližuje to akce *Tam a zpět* Jana Mlčocha z roku 1976, v níž autor sám sebe vystavil nejen sledování, ale i možnosti fyzického útoku. Napsal anonymní dopis, v němž nabízel odměnu za to, pokud příjemce listu napadne v listě identifikovanou osobu. Tou byl samotný Mlčoch. Dopis byl po prostřednících předán lidem, kteří umělce neznali.⁰³² Akci, o jejímž konkrétním výsledku se z jejího popisu nic nedozvídáme, autor ilustroval rozmazanou fotografií připomínající policejní sledovací fotografie.

031 Christine Macel, *Biographical Interview with Sophie Calle*, in: *Sophie Calle*, Prestel, Mnichov, Berlin, Londýn a New York 2003, s. 77.

032 Podle Jana Mlčocha akce ztroskotala na nespolehlivosti zvoleného prostředníka, který dopis nedoručil a sám si peníze ponechal. K žádnému napadení tedy nedošlo.

SKENOVÁNO PRO
STUDIJNÍ ÚČELY

Jana Mlčocha na ni nevidíme, pouze obecné městské prostředí, kde se může nacházet kdokoli. Nejistota, kdy a kde přijde útok vnější síly, byla součástí života v socialistických státech. Tisíce občanů byly sledovány tajnou policií, ve svých spisech shromažďující informace o jejich životech.

V rámci východní Evropy najdeme umělce, kteří se pouštěli do přímé konfrontace s tajnou policií a otevřeně tematizovali špiclování a vstup státního aparátu do soukromého života lidí. V tomto směru klasické je dílo *Trojúhelník* chorvatské umělkyně Sanji Ivekovićové z roku 1979. Při návštěvách tehdejšího jugoslávského prezidenta Josipa Broze Tita v Záhřebu kolona s komunistickým vůdcem projížděla kolem domu, kde umělkyně bydlela. Ta si všimla, že při těchto příležitostech na střeše protější výškové budovy stává tajný policista s dalekohledem. Další policista s vysílačkou hlídá před jejím domem. Ivekovićová si na svůj balkon s betonovým zábradlím lehla tak, aby nebyla viditelná pro nikoho z ulice, pozorovat ji mohl pouze policista z protější střechy. Na lehátku pila whisky, četla si knihu a dělala pohyby, jako kdyby masturbovala. Za nějakou dobu na její domovní zvonek zazvonil policista a požadoval, aby byla z balkonu „odstraněny všechny osoby a předměty“. Dílo je dokumentováno pomocí textu a čtyř fotografií. Pomyslný trojúhelník, jehož vrcholy jsou vysílačkami komunikující policisté a umělkyně, proniká hranicí veřejného a soukromého prostoru. „Fotografovi se [na snímcích z balkonu] podařilo do záběru dostat i fragment ulice, který situuje balkon na místo činu.“⁰³³ Stretává se tu čtení akce jakožto umělecké aktivity a trestného činu, i když je jedno i druhé pro veřejnost neviditelné. Jde o úmyslné politické dílo, kde jsou fotografie dvojsmyslné použity jako důkazní materiál. Autorka se dobrovolně stává předmětem policejního sledování. Charakter vlastních fotografií je ale zastřen. Kdo je jejich autorem? Policie? Asistent umělkyně? Nějaká neutrální síla, spojená s podstatou fotografického média?⁰³⁴

033
034

Ruth Neack, *Sanja Iveković*, Triangle, Afterall Books, Londýn 2013, s. 6.

Převk sledování a nelineární, zprostředkovaný vztah mezi účastníky akce, tentokrát na prostě privátního charakteru, je přítomen i v akci Jiřího Kovandy *Pokus o seznamení* z 19. října 1977. Autor pozval skupinu svých přátel na Staroměstské náměstí, aby zpozřadli sledovali, jak se na tenže místě osměluje k seznamení s neznámou dívkou. Přátelé pozorují Kovandu, ten ví, že je sledován. O celém scénáři ovšem nic neví dívka, kterou autor tohoto aranžmá potenciálně osloví. Řada akcí Jiřího Kovandy z druhé poloviny sedmdesátých let ve veřejném prostoru obsahuje podobný převk skrytého scénáře, který je pro běžné kolemjdoucí nepostřehnutelný. Znalí ho jen zastižení nebo ho lze vyčíst až ex post, z Kovandovy autorské dokumentace. Možnosti fotografie nebo videa zachytit neviditelné, nebo naopak nespolehlivost těchto médií zobrazit banální realitu jsou předmětem řady děl Sanji Ivekovićové z druhé poloviny sedmdesátých let. Viz například videoperformance *Monument* z roku 1976 nebo fotografie *Umělec pracující v ateliéru na svém novém díle* z roku 1977.