

Podobné, i když ostřejí vyhraněné motivy ve stejné době rozehráli i polský umělec a kulturní funkcionář Anastazy B. Wiśniewski (na počátku sedmdesátých let byl ředitelem kulturního domu v městě Elblagu, kde založil a vedl mystifikační galerii Ano). Jeho román *Zpověď disidenta* z roku 1971 obsahovala oficiálně vypadající materiály, které napodobovaly řeč dokumentů, policejních protokolů, výslechů a udání.⁰³⁷

Pokud Jiří Kovanda nevědomě a kolektivní akce vědomě využívali formátu policejních či úředních zpráv, dnešního diváka to odkazuje k důležitosti byrokracie v totalitním státě. Sebedokumentační elementy v práci performerů sedmdesátých let ale nelze zjednodušeně vnímat jako obžalobu či parodii dobových úředních či policejních metod. Umělci stáli před problémem, jak uchovat a širšímu publiku zprostředkovat nejen jednostranný příběh, ale své snahy jako celek. V situaci neexistujícího institucionálního rámce umění, který by umělce nutil produkovat umělecké objekty, a v represivní společenské atmosféře tyto snahy logicky směřovaly k tematizování a utváření individuálních životních postojů a formování spřátelených komunit, spojených podobnými názory a jazykem. Dokumentační archivy umělců tedy také představují specifický autobiografický formát, jde o pokus zachytit paralelní existenci vymezující se proti totalizujícímu celku. To můžeme vnímat jako pravý důvod, proč se – ať už na Východě, nebo na Západě – v umění performance sedmdesátých a osmdesátých let tak často setkáváme s již diskutovaným motivem sledování. Podstatný tu není vztah k policii jako konkrétnímu mocenskému nástroji, ale potřeba zaznamenávat lidské životy. „Tyto projekty lobsahující prvek sledování vznikly v posledních čtyřiceti letech, v období, kdy se v umění prosadila jeho sociální funkce, osvobození od objektu, a vzrostla role dokumentu a archivu.“⁰³⁸ Je-li podstatou obdobných uměleckých projektů produkce dokumentace a její následná interpretace divákem, je pochopitelné, že bude mít formu bližší se policejním záznamům. Obojí slouží k zaznamenání určitých hodnot, i když za zcela jiným účelem. Politikum podobného umění nespočívá v převzetí formy využívané státním aparátem,

037

Lukasz Ronduda, *Soc Art, or the Attempt at Revitalising Avant-Garde Strategies*, in: Lukasz Ronduda a Florian Zeyfang (eds.), 1, 2, 3... *Avant-Gardes, Film/Art between Experiment and Archive*, CCA Ujazdowski Castle a Sternberg Press, Varšava a Berlin 2007, s. 52–53.

038

Marta Gill, *From Observation to surveillance*, in: *Exposed, voyeurism, surveillance, and the Camera Since 1870*, Yale University Press a San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco 2010, s. 241.

SKENOVÁNÍ PRO
STUDIJNÍ MČELY

ale v obsahu, ve vytváření alternativních životních modelů. To by dokazoval i zájem umělců z mladší generace. Vrací se nejčastěji právě k takovým dílům, která témata alternativních postojů obsahují. Testují je v nových podmínkách a porovnávají se svými vlastními zkušenostmi. Nežene je přitom povrchní antikommunismus a nezajímá je jen exotická realita socialismu. Zkušenost starších umělců chtějí zobecnit a použít pro své dnešní životy.

Jasným kategorizacím a komparacím se často brání samotní umělci, jejichž performance jsou po letech znovu prováděny. Dotazy na politický rozměr své činnosti mohou oprávněně vnímat jako chybně položené otázky. Pokud neexistuje vnitřní potřeba tvůrců svou tvorbu obecněji strukturovat a vykládat, vypovídá to o komunitním charakteru tehdejší i současné umělecké scény a prioritách jednotlivých autorů. Neměli – a ani zpětně nemají – potřebu definovat hranici, kde končí umění a začíná politická aktivita nebo kde končí sebevyjádření a začínají pokusy o svobodný životní projev v rámci totalitního režimu. Jako tvůrci chtěli reagovat na obecné problémy umění, než aby tvořili z potřeby osvětlit konkrétní lokální kontext doby. Chtěli přemýšlet a pracovat v univerzálních, nikoli regionálních kategoriích.⁰³⁹ Vytvořit ilustraci své doby pro budoucí pokolení zcela jistě nepatřilo k prioritám žádného umělce. S přibývajícím časem přitom paradoxně význam vztahu umění performance k lokálnímu kontextu stále poroste. Pochopit, co se ve východní Evropě v sedmdesátých a osmdesátých letech dělo, bude jednou možné právě skrze takové práce, jaké umění performance představuje. Vzroste proto důraz na politické aspekty podobné tvorby, i když se tomu třeba budou samotní autoři nadále bránit.

Pochopení nuancí umění performance sedmdesátých a osmdesátých let v byvalém Československu či ve východní Evropě, zvláště ve vztahu k jeho politickému významu, bude vždy proměnlivým fenoménem. Umělecké dílo nelze jednou provždy definitivně interpretovat, jeho význam se v čase mění. Lze ho chápat jako nástroj zpřítomnění uplynulého času. Obdobný proces ale nikdy nemůže být jednostranný. Proto můžeme o uměleckých dílech uvažovat jako o komunikačních kanálech mezi minulostí a současností. Jejich význam je jiný v okamžiku jejich vzniku a v momentě, kdy se k nim vztahují

039

Piotr Piotrowski, *In the Shadow of Yalta. Art and the Avant-Garde in Eastern Europe, 1945–1989*, Reaktion Books, London 2009, s. 241–242.