

## POLITIKA INTIMITY

ČESKOSLOVENSKÁ PERFORMANCE  
SEDMDESÁTÝCH LET A JEJÍ REMAKYSKENOVÁNO PRO  
STUDIJNÍ ÚČELY I.

Dialog s historií je přirozenou součástí každé umělecké tvorby. Ať už se jedná o plánovanou složku tvůrčího záměru, nebo se umělec vůči historickým vztahům negativně vymezuje, svým novým dílem vědomě – či nevědomě – vstupuje do celku již existující kultury, čerpá z ní a zpětně ji – byť jen nepatrně – ovlivňuje a mění. Pro setkávání s historickými díly výtvarného umění bylo důležité ustavení některých institucí a rozvoj technických vynálezů: veřejných muzeí umění na přelomu 18. a 19. století, litografie, fotografie a masových sdělovacích prostředků. Zdálo by se, že pro výtvarné umění je dialog s historií usnadněn technickými možnostmi záznamu, reprodukce a distribuce. Již není nutné putovat za těžko dostupnými originály, k dispozici jsou jejich reprodukcce v knihách, časopisech nebo na internetu. Existující díla nemusí umělci rukodělně variovat, ale pomáhá jim v tom technika. Tvůrčí zásahy však všudypřítomná existence technických kopií může spíše problematizovat. V druhé polovině 20. století se navíc objevují formy umění, které nemají charakter hmotného objektu a plnohodnotně zaznamenat či reprodukovat nejdou. Místo umělecké produkce, která pak skončí ve sbírkách a expozicích tradičních muzejních sbírek, umělci vytvářejí krátkodobá dematerializovaná díla, jejichž esencí je neuchovatelnost a neopakovatelnost. Happening nebo performance tak přecházejí hlavně ve vzpomínkách přímých účastníků anebo ve formě dokumentace.

I když podoba současných výstav či praxe obchodu s uměním naznačují spíše opak, dokumentace performance není ztotožnitelná s performancí jako takovou. Přesnější by bylo konstatovat, že se dokumentace stala osobitou formou umělecké produkce. Umělci i diváci k ní přistupují čím dál otevřenějším způsobem. Jak si všimá Boris Groys a další autoři, zájem světa umění

jako celku se přesunuje z uměleckých děl na dokumentaci umění.<sup>001</sup> Cosi, co původně dokládalo umělecké výkony a mělo utilitární funkci, postupně získalo charakter natolik blízký uměleckému objektu, až je s ním zaměňováno. Tuto fúzi si uvědomují i umělci. Například americký tvůrce Vito Acconci v retrospektivním pohledu vzpomíná, že dokumentační fotografie z performance pro něj byly i nástrojem ke galerijnímu vystavování a vstupu do světa zavedeného umění. „Jakmile byly [mé práce z let 1969 a 1970] dokumentovány, ať už slovy, nebo fotografiemi, bylo možné je vystavit na stěnách galerií a muzeí: ale dokumentace byla jen suvenýrem, poté, co bylo po všem, jejich pravé místo bylo na stránkách časopisu nebo knihy. [...] Uvažuji o tom, jestli někde v podvědomí jsem neměl potřebu dokázat si, že jsem skutečný umělec, a vybojovat si místo v uměleckém světě. Abych toho dosáhl, musel jsem vytvořit obraz, protože obrazy byly tím, co galerie a muzea měly obsahovat. [...] Moje piecy byly způsobem, jak dostat mou práci (i mne) na zeď. Byly způsobem, jak sám sebe přilákat ke zdi.“<sup>002</sup> Vito Acconci se tedy na jednu stranu uchýlil ke kompromisu a prostřednictvím dokumentace vstoupil do světa institucionalizovaného umění. Současně však začal tvůrčím způsobem rozvíjet jazyk dokumentace. Fotografie, video či film posunul z roviny utilitárního nástroje záznamu do podoby uměleckého výrazového prostředku.

Vito Acconci působil v New Yorku, kde asi bylo obtížné svět institucionalizovaného umění ignorovat nebo se vůči němu účinně vymezit. Za umělce, kteří žili v sedmdesátých letech v Československu, podobná dilemata vyřešili nejen stát, ale i charakter místního prostředí. Umění performance se ocitlo mimo sféru oficiálně i neoficiálně vnímaného umění, přičemž o pozornost ze strany státních struktur nikterak neusilovali ani tvůrci. Umělcům jako Karlu Millerovi, Petru Štemberovi nebo Janu Mlčochovi se sice dařilo navazovat kontakty se zahraničními umělci nebo i v cizině vystavovat, tvořili ale především pro sebe a úzký okruh svých přátel. To, čím se zabývali, nebylo mezi většíou profesionální vytvářeníků vůbec vnímáno jako umění. Jak píše Hana Buddeus, dokumentace díla českých performerů v té

001

Boris Groys, *Art in the Age of Biopolitics: From Artwork to Art Documentation*, in: Boris Groys, *Art Power*, MIT Press, Cambridge a Londýn 2008, s. 53. Český esej vyšla jako *Umění ve věku biopolitiky. Od uměleckého díla k dokumentaci umění*, in: *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zony*, č. 4-5, 2008, s. 114-128.

002

Vito Acconci, *Notes on My Photographs 1968-1970 (1988)*, in: Douglas Fogle (ed.), *The Last Picture Show: Artists Using Photography 1960-1982*, Walker Art Center, Minneapolis 2003, s. 183.