

zprostředkovávala oficiální zakázky. Zmínění umělci se cítili ze strany PSP znevýhodňováni a upozorňovali na možnou hospodářskou kriminalitu, ke které zde mělo docházet. „Operace Letraset ukazuje, že úřady se zajímaly pouze o propagandistické výsledky činnosti PSP a bylo jim jedno, jakými prostředky je instituce (a její ředitel) dosahují. Podstatná byla loajalita, poslušnost stranickým direktivám a ideologická nezávadnost výsledných produktů.“⁰²⁷ Policie se nezajímala o samotnou uměleckou tvorbu, ale pouze o činnost, která mohla mít negativní vliv na tehdejší status quo.

Reflexí policejního sledování ex post se stalo dílo *Bis auf weitere gute Zusammenarbeit*, Nr. 7284/85 německé autorky Cornelle Schleimeové. Ta v roce 1984 emigrovala z bývalé NDR do Spolkové republiky Německo. V letech 1992 a 1993 pak v Glauckově komisi studovala spis, který na ni vedla Stasi. Textové zprávy, udání a analýzy se umělkyně rozhodla ilustrovat aranžovanými fotografiemi, v nichž sama vystupovala. Zpětně tedy naplňovala svůj obraz tak, jak ho o její osobě tajná policie vytvořila.⁰²⁸

Paralely mezi dokumentací performancí Jiřího Kovandy ze sedmdesátých let a fotografiemi pořízenými komunistickou tajnou policií při sledování tzv. zájmových osob si uvědomilo již několik autorů.⁰²⁹ Obojí totiž na první pohled vypadá velmi podobně: policejní snímky pořízené pomocí skytých fotoaparátů zachycují prostředí normalizační Prahy. Agent v něm sleduje osobu, která se v ničem viditelně neliší od ostatních občanů, a tajně ji fotografuje při zdánlivě běžných činnostech – při cestě do práce, nákupu nebo setkání s přáteli. Význam fotografií vytržených z kontextu, ve kterém původně vznikly, je pro dnešního diváka obtížně čitelný. Teprve z policejního spisu, v němž jsou fotografie založeny a okomentovány, se dozvídáme, že se sledovaná osoba, konající na první pohled všední úkony, dopouští protistátní

SKENOVÁNO PRO
STUDIO JAMÍ VČELY

činnosti. Odesílání pošty, posezení v restauraci nebo odvoz návštěvy z letiště jsou ve skutečnosti distribucí podvratných materiálů, spolčováním za účelem státního převratu nebo navazováním kontaktů s agentem zahraniční vyzvědné služby. Zločinné jednání ale není na první pohled zjevné. Fotografie je proto nutné opatřit informacemi o místě a času, identifikovat další osoby, které jsou na ní zachyceny, a popsat, co vlastně zachycuje. Důkazem zločinu se fotografie stává až dodatečnou interpretací faktů, analýzou celého policejního spisu. Pro komunistickou justici byl podstatný reálný či smyšlený zámer konání sledovaných osob, nebo dokonce jen jejich třídní či společenská příslušnost.⁰³⁰

Část performancí Jiřího Kovandy probíhala ve zhruba stejnou dobu a na stejných místech Prahy, kde svá sledování prováděla i StB. V období let 1976–1978 se Kovanda vydával do městského provozu v centru Prahy a prováděl zde nejručnější činnosti. Běžní kolemjdoucí vůbec netušili, že se kolem nich odehrávala umělecká akce. Kovanda při chůzi narážel do lidí, bezdůvodně se na ulici schovával, anebo postupoval podle předem napsaného scénáře, který se ovšem neliší od běžného chování. Vše bylo fotograficky dokumentováno Kovandovým přítelem Pavlem Tučem, který měl relativní volnost v tom, jak akci zachytí. Nejpodstatnějším Kovandovým požadavkem bylo, aby fotografování nerušilo průběh akce. Dokumentovalo se tedy tak, aby o tom věděli jen umělec a jeho fotograf. I mnozí z těch, které tajná policie fotografovala, věděli o tom, že jsou sledováni. Podle toho upravili své chování, aby předešli perzekuci nebo různými způsoby policii zmátli. Kovanda věděl, že je fotografován, přítele fotografa na místo svých nenápadných performancí sám zval. Přesto se choval, jako kdyby o jeho existenci nevěděl. Fotografickou dokumentaci poté Kovanda nalepil na list papíru, nadepsal názvem performance, místem a časem konání a doplnil jejím scénářem, jako kdyby protokoloval svou vlastní činnost. Ve veřejném prostoru Prahy tedy paralelně probíhaly dva druhy aktivit, jeden pod taktovkou tajné policie, druhý realizovaný umělcem. Obojí bylo původně neveřejné nebo přístupné jen úzkému okruhu diváků a k správnému pochopení policejních snímků i Kovandových performancí

027

Lukasz Ronduda, *Polish Art of the 70s*, Polish Western a Center for Contemporary Art – Ujazdowski Castle, Jeleni Hora a Varšava 2009, s. 249.

028

Viz Hans D. Christ a Iris Dressler (eds.), *Subversive Praktiken / Practices*, Württembergischer Kunstverein Stuttgart a Hatje Cantz, Stuttgart 2010, s. 513–514.

029

Viz například Sebastian Pluot, *Include me out*, in: *Voids. A Retrospective*, Centre Pompidou, Kunsthalle Bern, Centre Pompidou – Metz, JRP Ringier, Curych 2009, s. 272. Tomáš Pospisil, *Look Who is Watching: Photographic Documentation of Happenings and Performances in Czechoslovakia*, in: Claire Bishop a Marta Dzialewska (eds.), 1968–1999, *Political Upheaval and Artistic Change*, Museum of Modern Art in Warsaw, Varšava 2009. Nebo: Claire Bishop, *Artificial Heils, Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso, New York a Londýn 2012, s. 149.

030

Podrobnější studie o fotografických tajně policii zatím neexistují. V Čechách představil výběr ze sledovacích fotografií Ústav pro studium totalitních režimů, viz Patrik Vinkler a Štěpán Čermoušek (eds.), *Praha objektivem tajné policie*, ÚSTR, Praha 2008. Spíše zábavnou ambici má pak pohled do topografických archivů východoněmecké Stasi, viz Simon Mennert, *Top Secret, Bilder aus den Archiven der Staatssicherheit*, Hatje Cantz, Ostfildern 2013.