

Není proto překvapivé, že řada autorů performancí z východní Evropy, které na první pohled nabízejí přímočaře politickou, nebo dokonce aktivistickou interpretaci, zdůrazňuje jejich osobní, apolitickou rovinu. V ikonické bezejmenné akci Jiřího Kovandy z listopadu 1976 se autor zastavil v proudícím davu lidí na Václavském náměstí a rozptáhl paže. Z dnešního pohledu to vypadá jako manifestace jednotlivce, který se pokouší zastavit běh okolního světa vrcholné normalizace. Podle autora však nešlo o vědomou demonstraci disidentského vztahu k okolnímu světu. „Řada lidí se mě ptala, jaký vliv měl na tyhle akce tehdejší společenský stav, a já netvrdím, že to bylo zcela bez vlivu, ale rozhodně to pro mě nebyl nejdůležitější prvek. Vždycky ta osobní stránka převažovala nad společenskou.“⁰⁰⁸ I proklamované osobní gesto však pro současného diváka nese politický rozměr, ovšem odlišující se od tradičně vnímaného politického či aktivistického umění. Je to mimo jiné i tím, jak moc dnes vnímáme přelom sedmdesátých a osmdesátých let jako deformovanou dobu. „Kovanda nabízí něco jiného, nabízí svobodu, která se nedá limitovat,“ obecně komentují akci její současní interpreti.⁰⁰⁹ Možná je na čase připustit si myšlenku, že Kovandovi skutečně nešlo o testování limitů společenské, nebo dokonce politické svobody, ale o konkrétní a apolitický pokus s vlastní ne-smělostí. Svým způsobem tak naplňuje charakter chování příslušníků tzv. šedé zóny. Normalizované prostředí politiku ze života lidí vyloučilo. Místo toho, aby se snažili o změnu či nápravu věcí veřejných, přesunuli se do svých soukromých světů a řešili osobní problémy.

I když východoevropští performeři umělecky působili ve veřejném prostoru, vzhledem k jeho politické kontrole i k neexistujícím nebo neuspokojivě fungujícím uměleckým institucím většinou neměli možnost a ani ambici

008

Vždycky jsem měl pocit, že jsem ateliér nepotřeboval. Rozhovor Hanse Ulricha Obrista s Jiřím Kovandou. In: *Jiří Kovanda, 2005–1976 akce a instalace*, tranzit, Praha 2006, s. 107. Dalším umělcem, jenž odmítá přímočaře čtení svých akcí, je například slovenský umělec Lubomír Ďurčeka. V roce 1979 kupříkladu uskutečnil akci s názvem *Horizontální a vertikální pohyb (Transfigurácia)*, jež se velmi podobá Kovandovým minimálním performansům ve veřejném prostoru.

Nedávkou kamenného obrubníku položil ruce na chodník, v podřepu si nohama přišlápl dlaně k zemi a pak se v této poloze pokusil vztyčit. Nepřirozená pozice a anatomie lidského těla mu dovolaly zaujmout jen dvě krajní polohy, aniž by se mohl narovnat. Podstatný tu je vztah mezi uměleckou akcí a prostředím, ve kterém probíhala.

Performer testuje meze svého těla a současně zkoumá meze veřejného nebo obecnějšího společenského prostoru v situaci přelomu sedmdesátých a osmdesátých let.

Jiří Ševčík, Rozhovor II. Kostky cukru nemají ostré hrany, okamžitě se rozpadají, když zapíše. Jiří Kovanda, 2005–1976 akce a instalace, tranzit, Praha 2006, s. 110–111.

oslovovat širokou veřejnost. Jejich tvorba byla určena hlavně jim samotným a okruhu přátel. Představovala pro ně prostor volnosti a autenticity postavený na neopakovatelném prožitku daného okamžiku. Jak o východoevropských performerech píše Zdenka Badovinacová, „své místo na okraji zaujali jako oázu svobody, jako jediné místo, které jim zajistilo rozvoj autonomní umělecké tvořivosti, jež byla všude jinde pod útokem ducha kolektivismu“.⁰¹⁰ Svou roli při přilášení se k politickým názorům hrála i existence – či neexistence – organizované opoziční platformy v tom kterém státě. V Československu vztah k politické angažovanosti v roce 1977 proměnil vznik Charty 77. Jak vzpomíná Petr Štembera: „Charta a doba po ní do jisté míry inspirovaly intenzivnější politizaci mých akcí, na druhé straně fyzické riziko „nasazení“ v některých akcích se po Chartě 77 stalo jaksi méně cenným či co – ti lidé kolem Charty 77 riskovali mnohem víc a často i denně.“⁰¹¹

Otevřeně politická angažovanost v očích některých umělců mohla znehodnocovat samotná umělecká díla, jako kdyby jejich aktivistické čtení umenšovalo jejich obecnou uměleckou kvalitu. Deklarovaná apolitičnost však v žádném případě neznamenala přitakání tehdejšímu společenskému poměru, ale byla jednou z reakcí na ně. V politizované situaci totalitních států mohlo odmítnutí společensky kritického kontextu fungovat jako konfrontační gesto. Ale i v dějinách performance v bývalém Československu najdeme příklady práce ve veřejném prostoru, a to včetně přímé interakce s nic netušící veřejností. Jedna z nejradikálnějších akcí slovenského umělce Lubomíra Ďurčeka, *Rezonance* z roku 1979, je v tomto směru až agresivní. Smluvení účastníci akce se pohybovali v centru Bratislavy a svými těly vytvářeli kolem náhodně vybraných kolemjdoucích různé geometrické, s jejich pohyby synchronizované útvary. Mohlo by se zdát, že záměrem je neutrální geometrizace běžného společenského chaosu. Šlo ale o víc. Akteři sledovali své spoluběžce, někdy svými těly fyzicky znemožňovali průchod ulicemi. Jednalo se o viditelný a přiznaný útok na běžný způsob užívání veřejného prostoru. Živý útvar obklopující náhodného kolemjdoucího vypadal jako policejní ochranka v civilních šatech, nebo obecněji – metafora jedince a společnosti, ostatních lidí, na jejichž pozadí žijeme svůj život. Podobná činnost nejen pro dobrovolné, ale i nedob-

010

Zdenka Badovinac, *Body and the East*, in: *Tělo, Body and the East, From the 1960s to the Present*, MIT Press a Moderna galerija Ljubljana, Ljubljana 1999, s. 15.

011

Vzpomínka na akční sedmdesátých let. Rozhovor Ludvíka Hlaváčka s Petrem Štemberou a Janem Mlčochem, *Výtvarné umění*, 1991, č. 3, s. 66.