

SKENOVÁNO PRO STADIJAI' UČELY

době fungovala jako náhražka chybějících institucí: galerií, uměleckých časopisů nebo kanálů, které zprostředkovávaly styk s publikem – at už domácím, či zahraničním.⁰⁰³ Zřejmě i z těchto důvodů se s formátem dokumentace v bývalém Československu příliš neexperimentovalo. Jedním z důvodů přerušení umělecké činnosti Petra Štenberg, Karla Milera a Jana Mlčocha na konci sedmdesátých let – vedle dalších, snad i důležitějších – mohlo být zjištění, jak snadno se jejich dokumentace v kontextu světového provozu mění v umělecký objekt, a to včetně negativních důsledků, deformujících původní tvůrčí záměry.⁰⁰⁴ Vzhledem k absenci uměleckého trhu a omezených možnostech komunikace se tak u nás díla performerů dlouho dochovala nikoli v podobě formalizovaných uměleckých děl, ale jedinečných archivů. Ve světovém umění se původně dokumentační záznamy stále více stávaly galerijním uměním. A to zároveň s tím, jak se médium záznamu stávalo prostředkem uměleckého experimentování, ať už v podobě konceptuální fotografie, nebo videoartu. Umělci performance v Československu si se svým obrazem tolik nehláli, nesloužili jim k dalším posunům. Fotografie a texty z performancí brali především jako záznamy toho, co se stalo. Ten poté sloužil jako prostředek komunikace s diváky. Jiří Kovanda dokonce upřesňuje, že teprve dokumentací své dílo „vyslovil“, dokončil a uzavřel.⁰⁰⁵

Uměleckou dokumentaci lze reprodukovat, vystavovat a prodávat, stále důležitější roli také začíná hrát při interpretaci díla. Vedle uvažování o performancích jako takových je rozebírána forma dokumentačního aparátu, jeho vlastnosti i historie. A dokumentace rovněž slouží jako podklad k reinscenacím původních děl současnými umělci. Je to logický způsob, jak se k historickému umění performance vztáhnout. Klasické práce z této oblasti jsou nejméně v posledních deseti letech podrobovány novým provedením. Nejde přitom o zpočtybnění jejich jedinečnosti, ale nové ztvárnění tu je prostředkem, jak s materiálem již jednou uskutečněných performancí v současnosti pracovat. Jde o strategii široce rozšířenou jak v zahraničí, tak v domácím prostředí, již nelze šmahem odmltnout jako parazitování na pů-

vodním díle.⁰⁰⁶ U českých performerů aktivních před rokem 1980 navíc ve vztahu jejich práce k současnosti existuje zvláštní diskontinuita. Významná část původních autorů v umělecké tvorbě nepokračuje, nebo ji rozvíjí jinými prostředky. Vzhledem k stále slabé umělecké infrastruktuře produkty jejich historické činnosti teprve nedávno přešly – či i nadále jsou ve stadiu přechodu – z formy autorských archivních celků do podoby uměleckých děl. Pro umělce generace, která se performancí začala zabývat po roce 2000, se tak nové inscenace klasických děl staly jedním z mála prostředků, jak s touto historií navázat dialog. Ten v afirmativní poloze slouží k vytyčení vlastní tvůrčí genealogie i jako nástroj k polemice nad otázkami, jež jejich předchůdci před čtvrtstoletím položili. Současní performeři, kteří v posledních letech reinscenace děl ze sedmdesátých a osmdesátých let vytvářejí, na začátku tohoto procesu znali jen jejich dokumentaci. Třicet let staré performance je oslovily natolik, že již nechtějí být jen pasivními pozorovatelé, ale touží po bezprostřednějším dialogu se zážitky a problémy, které jim dokumentace zprostředkovává. Expedice do minulosti však není jen otázkou hledání vlastních kořenů. Mohou také dokazovat, jak se pro mladou generaci změnil vztah k minulosti jako takové. Oproti době modernismu již současný umělec tolik nezajímá, jak bude vypadat umění v budoucnosti, ale přitahuje je víc historie a její významy. Prostor kreativity se nerozevírá jen v gestu odmítnutí tvorby starší generace, ale v analýze toho, co bylo a co to dnes znamená.

Podobný dialog mezi generacemi může skrývat mnohá nebezpečí a záludnosti. Současný umělec pracuje s historickou dokumentací, většinou v podobě stručného textu a fotografie, jež může mít po letech nejednoznačný význam. Dílo zprostředkované dokumentací se tak rozevírá do spektra možností, které daleko překračují meze původních autorských intencí. Ty vyrůstaly ze specifické dobové situace, již umělci reflektovali a vůči níž se

003 Hana Buddéus, *Poznamky k funkci dokumentace v době normalizace*, in: Jan Krticka a Jan Prošek (eds.), *Dokumentace umění, Fakulta umění a designu, Univerzita Jana Evangelisty Purkyně, Usti nad Labem 2013*, s. 69.
004 Štenbergovy dopisy, v nichž se ohrazuje vůči zpěsobi, jak je s jeho fotografiemi bez jeho vědomí zacházeno, jsou součástí chystané disertační práce Mlaji Fowkesové.
005 E-mail Jiřího Kovandy autorovi, 27. května 2014.

006 V roce 1995 natočili kalifornští umělci Mike Kelley a Paul McCarthy pětáctřicetiminutový film s názvem *Fresh Accorci*. Nechteli v něm přehrát některé performance klasika žánru Vira Accorciho herci z amerických béčkových seriálů a softpornofilmů. Newyorský umělec Clifford Owens opakuje performance flukového umělce Benjamina Pattersona. V roce 2001 uspořádal v berlinské galerii Kunst-Werke kurátor Jens Hoffmann akci nazvanou *A Little Bit of History Repeated*. Elke Krystufková nebo John Bock znovu provádějí to, co před třiceti lety Vito Accorci nebo John Baldessari. Různými formami znovuprovádění performancí se zabývala i výstava *Life, Once More* v roterdamské galerii Witte de With v lednu 2005. Spektakulární akci podobného druhu, nazvanou *Seven Easy Pieces*, uskutečnila v listopadu 2005 v newyorském Guggenheimově muzeu i Marina Abramovicová, pñ níž zopakovala díla sva i svých generacích souputníků.