

spočívá i v pozorné práci Barbory Klimové s historickým uměleckým materiálem. Její remaky provázely snahy po co nejhlubším porozumění původního kontextu a dovedly ji k dalším projektům na pomezí umění a historie umění.⁰¹⁶

III.

Způsob, jakým se společenská a politická situace promítaly do práce performerů sedmdesátých let, lze ilustrovat na různém přístupu k hojně rozšířenému motivu sledování. Pracovali s ním umělci jak na východní, tak na západní straně železné opony, ovšem v rozličném prostředí měl rozdílný význam. Zatímco na Východě odkazoval k státem organizované represii, špiclování či tísnivé atmosféře totalitního státu, na Západě měl individualističtější charakter, nebo se vztahoval k moci médií a sdělovacích prostředků. Rozměr a všudypřítomnost státního dohledu v socialistických státech jsou podceňovány nejen generacemi, jež danou dobu nezažily, ale i pamětníky. Například Jiřího Koláře komunistická tajná policie intenzivně sledovala víceméně nepřetržitě celé čtvrtstoletí, každodenní život pod drobnohledem úřadů ukončil až jeho odchod do západní Evropy v roce 1979.⁰¹⁷ Zůstaneme-li na půdě umělců, kteří se ve východní Evropě zabývali akčním uměním a performancí, nebudeme daleko od pravdy, když napíšeme, že všichni vyvolávali otevřený či skrytý zájem tajné policie. Nemuselo přitom jít jen o otevřeně provokující osobnosti typu Milana Křižáka. V Polsku si tajná policie vedla spis na Tadeusze Kantora, v Maďarsku na Tamáse Szentjóbého.⁰¹⁸ V Československu se zajímala o Petra Štemberu a Jana Mlčocha. K výsledku o své činnosti byl povolaán i Jiří Kovanda.⁰¹⁹

⁰¹⁶ Produktem víceméně kunsthistorického zkoumání performance sedmdesátých a osmdesátých let je například kniha Barbory Klimové *Movzdyem*, vydána v roce 2013 v nakladatelství tranzit.

⁰¹⁷ Československá tajná policie byla přesvědčena, že Kolář kolem sebe shromažďil protistátní skupinu. Jeho spis obsahuje zprávy ze sledování, výslechy, seznamy Kolářových přátel a jejich charakteristiky, plány Kolářova bytu, přepisy telefonních hovorů, které policie celá léta odposlouchávala. Spisy jsou uloženy v Archivu bezpečnostních složek. Ústav pro studium totalitních režimů.

⁰¹⁸ Úryvky ze spisů, včetně policejních charakteristik umělecké činnosti vyšetřovaných subjektů, obsahuje studie Kлары Kemp-Welch, *Antipolitics in Central European Art*, I. B. Tauris, Londýn a New York 2014, s. 30 nebo s. 111.

⁰¹⁹ O vzájemné izolovanosti tehdejších tvůrců performancí svědčí i skutečnost, že Jiří Kovanda se s Petrem Štemberou a dalšími umělci z jeho pražského okruhu seznámil v roce 1976 prostřednictvím polské dvojice Kwiekulk.

Záznamy tajné policie z východní Evropy v posledních letech vzbudily zájem řady historiků umění. Při jejich interpretaci je však nutné postupovat s velkou obezřetností a vnímat je především jako dobové dokumenty. Jako pramen jsou nespolehlivé a nezářídka zavádějící. Policisté a jejich pomáhači byli často neinformovaní nebo vysloveně hloupí. Sledování v mnoha případech věděli, že se o ně policie zajímá, a podle toho se před potenciálními udavacími chovali a mluvili.⁰²⁰ Hledat v policejních záznamech něčím podnětnou reflexi práce performerů je stejně absurdní jako očekávat, že vyšetřovací spisy o Plastic People budou obsahovat rozbor jejich hudební tvorby. Tajné policii bylo umění jako takové lhostejné, jejím cílem bylo hlavně dokonale „profizlování“ společnosti, kde každý bude sledován a na každého budou v případě potřeby kompromitující materiály. O Jana Mlčocha se StB zajímala nikoli jako o umělce, ale chtěla ho donutit k donášení na jeho spolupracovníky.⁰²¹ Jméno Petra Štembery se vyskytuje v protokolech ze svazku Jiřího Koláře. StB na konci roku 1977 řešila otázku tzv. disidentského bienále v Benátkách, proti kterému rozjela rozsáhlé „rozkladné“ akce.⁰²² Jejich smyslem bylo zabránit účasti českých umělců na zahraniční výstavě, o níž však sami umělci často vůbec nic nevěděli. Disidentské bienále navazovalo na předchozí politicky orientované projekty italského kulturního organizátora Carla Ripa di Meana. Poté, co například prezentoval umělecká díla umělců reflektujících pravcový puč v Chile, chtěl představit umění neoficiálních umělců Sovětského svazu a východní Evropy. Proti výstavě protestovalo sovětské velvyslanectví a v reakci na něj se Sovětský svaz až do roku 1982 odmítl účastnit Benátských bienále. Pro přílišnou politizaci umění však bylo kritizováno i v Itálii a západní

⁰²⁰ Jen pro ilustraci kvality sledovacích zpráv: v polovině sedmdesátých let například jistý informátor sděluje, že Jiří Kolář se zna s vyvazníkem Františkem Kupkou a ve Spojených státech amerických je ve spojení s jistým Guggenheimem.

⁰²¹ Jan Mlčoch se spolupráci ubíral často používanou strategií: důstojníkovi StB na nabídku spolupráce odpověděl, že na pracovní oznámení svůj odchod za pracovním ministerstvem vnítra, čímž se hned v úvodu stal jako zpravidla nepoužitelný. Podobný postup zabíral především u osob, které tajná policie považovala za méně významné či hůře „vytěžitelné“.

⁰²² Takzvané disidentské bienále se v Benátkách uskutečnilo od 15. listopadu do 17. prosince 1977. Už v roce mezi hlavními vystavami Benátského bienále. Ti tenatiticky provázané expozice se uskutečnily na stadionu Palasport nedaleko Arsenale a organizoval je Carlo Ripa di Meana, socialistický politik a dlouholetý prezident bienále. První výstava byla věnována filmu, československou kinematografii tu prezentoval v USA žijící Vojtěch Jasný, druhá samizdatové literatuře a třetí vyvaznímu umění. Na poslední zmíněné výstavě hrálo hlavní roli umění tvůrců ze Sovětského svazu, což odrážel i její název *Nové sovětské umění, neoficiální perspektiva*. Posloužila k definování neoficiální a exilové umělecké scény SSSR, v menší míře se jí zúčastnili i umělci z dalších východoevropských států.