

# Tomáš Ruller

**Performer, multimediální umělec, vystudovaný sochař, zakládající člen mezinárodního hnutí performance Black Market. Svými akcemi, v nichž se soustředil na časoprostorové situace, se dokázal osvobodit od konzervativní produkce hmotných artefaktů. Před rokem 1989 byly jeho prezentace kvůli nekonformním autorským i občanským postojům často zakazovány, za své performance byl trestně stíhán a souzen.**

text: Karel Zavadil foto: Dušan Šimánek a archiv Tomáše Rullera

## **Je možné nějak charakterizovat, co bylo hlavním impulzem proměny studenta klasického sochařství?**

Inspirace, jako u všeho v životě, přichází z více stran. Určitě s tím souvisí zkušenost s pomíjivostí klasicky modelovaných soch. Během šestiletého akademického studia jsme po skončení semestru všechny pracně udělané plastiky sekýrami rozbili, přemleli

a proměnili je znovu v obyčejnou hmotu hlíny. Mé tvorbě je přirozená akčnost a procesualnost, ale i tělesnost, a důležitá je i tendence k překračování hranic jak vlastních, tak formálních a obsahových. Vždy mne fascinovala přímota, otevřenost a přítomnost komplexnost tohoto způsobu vyjadřování. Byl jsem vždycky hledač a doufám, že jím stále jsem.

## **Jakým způsobem jste se v atmosféře sedmdesátých let dostával k informacím o akčním umění?**

Tehdejší situace v důsledku zase nebyla tak moc odlišná. Teď se taky dostávájí k jednotlivci z celkového informačního „bábelu“ pouze zlomky. Jste nucen si postupně skládat mozaiku z různých fragmentů a odlesků. Tehdy v paralelní sféře kvalitativní síta v toku informací paradoxně fungovala a selektovala ty podstatné věci účinněji než dnes. Když se člověk o něco opravdu zajímal, tak se k tomu dostal. Samozřejmě vůbec ne v oficiálních médiích nebo v rámci výuky. Pro mne byly důležité návštěvy v ateliérech tehdy neoficiálních umělců Olbrama Zoubka, Vladimíra Preclíka, Čestmíra Kafky, nebo přátelství s Adrienou Šimotovou, která měla

s Václavem Boštíkem ateliér hned vedle Akademie, bytové semináře Ševčíkových, Petra Rezka atd. Toky informací, to je zajímavý fenomén – já si nemyslím, že jsme byli nedostatkem fatálně handicapovaní, když to srovnám s dnešním přesycením, ve kterém je zas těžká orientace – vždy jde o sebevládu.

## **Kdo z výtvarných umělců a hnutí vás zásadně ovlivnil? Byl to Joseph Beuys, Marcel Duchamp, nebo hnutí Fluxus, Dada, Living theatre?**

V podstatě všichni, které jste jmenoval, patřil by k nim také Chris Burden a další. Jsou pro mne základní pilíře, nejen přístupu k tvorbě, ale i k životu. Už tehdy jsme v samizdatu hltali Chalupeckého Duchampovskou sumu. Naproti tomu skupina performerů, Štembera, Miller, Mičoch, fungovala natolik hermeticky, že měla své nepočtené publikum, takže jsem žádnou jejich akci na živo neviděl. Byla to přirozeně taky generační záležitost. Podobně jako s Knižákem, koncem 70. let vlastně ani živé akce nedělal.

AVU, 3. semestr: odlévání figurální studie, 1977







**Jaká je souvislost herectví a vaší akční tvorby? Traduje se o vás, že během realizace vaší diplomové práce na AVU, šlo o sochu učence Tychona de Brahe, jste se procházel po chodbách školy v manýristickém kostýmu.**

Mé první zaměstnání v Divadle na provázku bylo výtvarník-herec. Teatrální prvek v tom jistě byl. Ale tahle kuriozita souvisí spíše se smyslem pro humor. Samozřejmě jsme se i v tehdejších dusných letech chtěli také bavit a dělat všechno pro to, abychom žili s radostí. Zadání bylo „pomník historické osobnosti“ a já si pořídil divadelní kostým s falešným knírem a parukou a začal modelovat Tychona de Brahe u zrcadla jako autoportrét. Jeho jsem nevolil náhodou. Kromě jeho nosu useknutého v souboji mne vzrušovalo, že byl jeden z těch, kteří měli co do činění s alchymí a utvářeli atmosféru rudolfínské Prahy.

Dílo po všech stránkách dost neobvyklé. Duch zemřelého Tychona se dívá na svoji vlastní bystu stojící na stole s jeho astrologickým modelem univerza, v kombinaci dřeva, kamenů a kovů, i sochařských řemesel, například intarzie. U akademiků socialistického realismu jsem pochopitelně narazil. Když se člověk zabývá nadčasovými tématy, musí riskovat, že se ocitne mimo názor doby.



**Můžete konkretizovat, kdy nastal váš definitivní rozchod s akademismem?**

Je otázka, jestli já jsem to neměl s akademismem vyřešené už předtím, než jsem na Akademii nastoupil.

**To ale musela být velmi náročná konfrontace s tehdejšími systémem AVU?**

Pro mě studium na AVU byla dost pragmatická záležitost. Dalo se odhadnout, co pobyt na AVU v éře normalizace bude obnášet, ale náročné to samozřejmě bylo. Pobyt v Praze byl pro mě hlavně časoprostorem, ve kterém jsem mohl rozvíjet kontakty s lidmi z alternativy. Fungoval jsem víc mimo školu, ale neznamená to, že bych studoval nepoctivě. V prvních letech jsem absolvoval jako nejlepší žák velmi seriózní sochařské řemeslo. Jakmile však začalo jít o volnější tvorbu, do které jsem promítl své názory, začaly potíže a studium jsem končil jako nejhorší – rád, že jsem vůbec absolvoval – zachránil jsem to portréty rodičů. Bylo to jen tak tak, když si pro mě po neoficiální výstavě na tenisových kurtech během dokončování diplomové práce přijeli do školy estébáci a odvezli mě na výslech. Tehdejší rektor, sochař Axman, žák Makovského, měl pochopení pro bohémské excesy a našťastí si to tak asi vyložil. Na jejich intervenci prohlásil, že diplom už je napsaný, takže jsem už ze

školy, a venku ať si se mnou dělají, co chtějí. Pak mi ale vztekle do diplomky píchal holí a nadával, že si „seru do bot“.

**Co byste řekl k vaší hromadě písku z výstavy mladých akademiků v chodbě dominikánského kláštera v Brně?**

Když o tom publikovalo negativní recenzi Rudé právo, tak se z toho stal strašák. Překvapuje mne, že si nikdo nepovšiml evidentní estetické kompozice, vztahu čistého kužele ke gotické klenbě a pomíjivého materiálu k duchovní dimenzi křížové chodby. Byla to práce v souvislostech, které mají svou pevnou logiku. Začal jsem pracovat poměrně brzo s přechodnými tvary, s pomíjivými, sypkými materiály, se zkušeností ze sochařské praxe: mramorový prach, sádra, křída, písek atd. Samozřejmě mě ovlivnil minimalismus i land art. Z druhé strany byl můj zájem soustředěn na interakci. Za našich studií se sochařina charakterizovala jako zápas s hmotou a já toto rčení realizoval doslovně. Sám jsem se nořil do bahna a dělal otisky svým tělem, zkoumal vztah mé existence a okolního světa. Byl to vlastně průzkum tělesnosti a materialismu. Zajímala mě interakce mezi tvůrcem–umělcem–subjektem a okolím–materiálem–objektivní realitou. I když jsem od roku 1977 realizoval práce s novými médii a v 90. letech dospěl až k teleprezenci a digitálním přenosům, to téma prolíná celým mým dílem. Vždy se odvíjelo od základních existenciálních otázek kdo vlastně jsme, co tu děláme a jaké jsou naše vztahy.

**Takže chápete tvorbu – kreativitu – umění jako určitý způsob objevování?**

Pro mě je důležitý základní výzkum, který člověk dělá jako tvůrce. Zajímala mě vždy přímo tvůrčí akt, kreativní moment, kdy něco vzniká. Má zkušenost je, že jsem současně sám zpětně ovlivňován tím, co vytvářím. V procesu kreativity funguje zpětná vazba, autor zasahuje nejen okolní svět, ale zpětně ovlivňuje dílem i sám sebe,

**Tycho de Brahe, 1982, diplomová práce, sádra**  
**Portréty rodičů, 1982, diplomová práce, sádra**

takže se mění, transformuje všechno. Umění, jako malba nebo sochařství, předávají tuhle zkušenost formou zastavení. Jsou to vlastně fixované stavy časoprostorové situace. Posun vnímání směrem k procesuálním formám vede až k možnosti úplně se oprostit od hmotného výsledku. V radikálním výkladu přestává mít smysl jakékoliv zachycování. Důležitá je pak jen čistá událost, gesto v časoprostoru, nezbyvá než vzpomínka – proměna vědomí.

**Ale byla to přece taky soudobá reakce na obchod spojený s uměním, kde se umění hmotné, a tedy zachytitelné, které bylo možné vystavit, automaticky měnilo na prodejní zboží na trhu.**

V Americe ano, u nás to tak nebylo. Politické aspekty v umění šedesátých let jsou naprosto jednoznačné a v sedmdesátých letech tyto tendence doznívaly. Koncem sedmdesátých let, kdy

**Kam...**, 1982, akce – instalace, Setkání na dvorcích, Sparta, Praha  
**K ámen**, 1983, akce – instalace, Křížová chodba, Brno  
**Prášení na konci chodby**, 1984, akce – instalace (fragment), Křížová chodba, Brno

jsme nastupovali jako generace, tak už přicházela ke slovu postmoderna, a ta tyto postuláty shodila ze stolu. S postmodernou v akčním umění vznikly hybridní formy multimediální a mixmediální. Například diskuse 70. let o tom, zda dokumentovat, nebo ne, s touto proměnou přístupů pozbyla smysl. My už jsme na počátku 80. let přirozeně pracovali s dokumentací díla jako s logickou součástí celého tvaru, a strategie prezentace jsme integrovali do výsledné formy, takže vznikaly mediální práce.

**Reakce akčních umělců za železnou oponou na trh s uměním je asi vcelku pochopitelná. Vždycky je zřejmě důležitý kontext země a doby, kde ta či ona forma díla vzniká.**

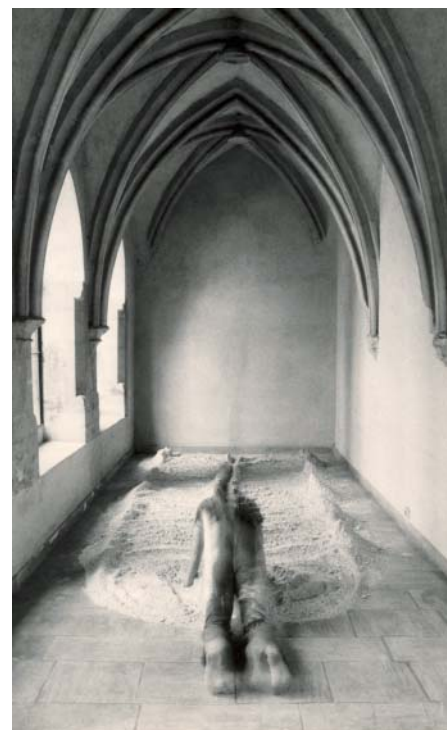
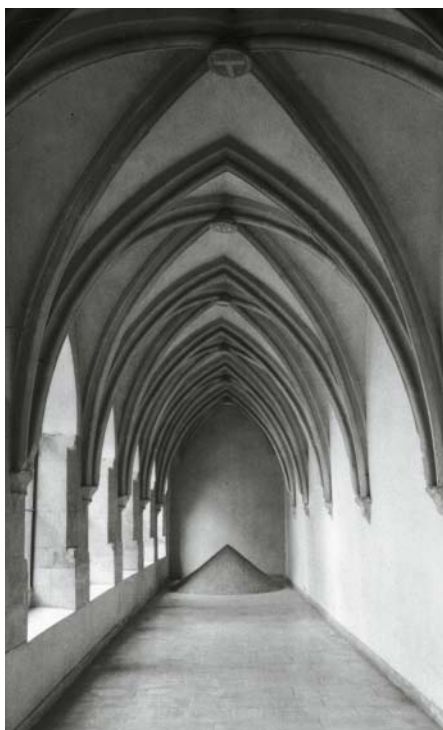
U nás za „totality“ žádný trh s uměním vlastně neexistoval, a když to vezmeme do důsledků, tak sotva existuje i dnes. Tyto motivace jsou u nás trochu převrácené.

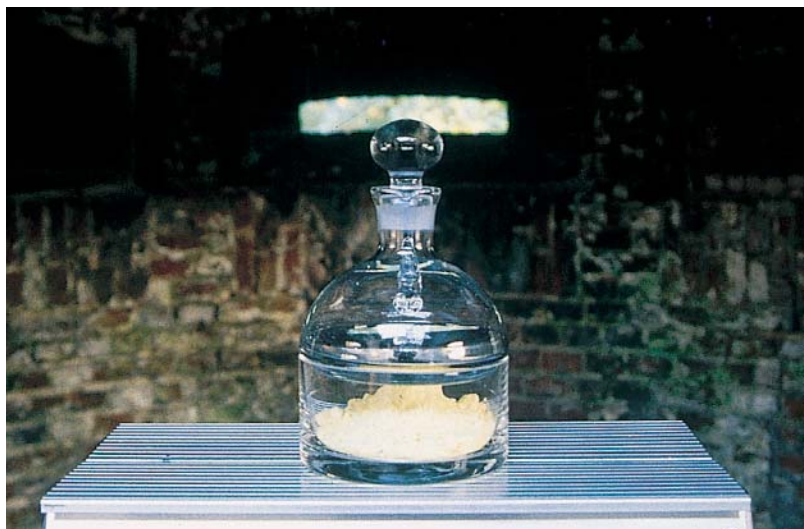
**Ve vašich akcích mají vedle procesů souvisejících s hmotou místo i proměny fatálního charakteru – proces hoření. Jaká je souvislost vašeho procesuálního umění s alchymii a okultismem či jinými hermetickými naukami?**

Přece v životě nejde o to, vytvářet nějaké obrazy, sochy nebo performance, ale jde hlavně o to, co člověk udělá se svojí existencí, jak se smysluplně postaví ke skutečnosti, že žije, a nakolik si připustí a reaguje na to, čemu říkáme svět okolo nás. K chápání skrytých principů reality existuje celá řada způsobů a jsou to i tyto tradiční, na které se mě ptáte. Přece jsou i jiné aspekty skutečnosti než ty uchopitelné racionálně. Některé jevy, jakkoliv se je snažíme pochopit intelektem, kterému bohužel naše civilizace přikládá až příliš velkou váhu, zůstávají rozumu skryté. Existují i jiné způsoby vnímání, například intuice. Alchymie svým způsobem pracuje také s obrazy a je jednou z významných evropských tradic. Projevuje se jako umění, není to ani věda, ani spiritualita, ale je to něco mezi tím vším, nebo spíš to vše, v jednotě propojené.

**Jaká je role ohně ve vašich akcích?**

Život je svým způsobem hoření. Člověk plane ať už láskou nebo tím, že pomalu odhořívá oxidací a stane se z něj nakonec popel. Oheň a proces hoření je vlastně velmi výrazným fenoménem našeho života, na který je dobré nezapomínat.





**Některé vaše akce byly velmi existenciálně vyhraněné, narážím na performanci 8.8.88. Co vás vedlo k takto vypjatému dílu a je možné ho vnímat v kontextu Palachovy oběti?**

Samozřejmě. Ta akce se konala v kontextu výročí okupace z roku 1968. 21. srpna by bylo příliš prvoplánové, bylo dvacáté výročí a systém byl přichystaný na represe. A tak se řada podobných akcí konala k symbolickému datu, kde byly ty osmičky českých dějin pěkně v řadě za sebou. Palachův oheň naší generaci samozřejmě provázel. Jeho pochodeň ale nebyla to jediné, dokonce ani ne zásadní k interpretaci této akce. Když si vzpomenu na své inspirace ohněm, stejně tak citově excitující jako Palach pro mě byly obrazy

hořících zenových mnichů, kteří měli k sebeupálení podobné důvody. Oheň je mnohovrstevný symbol a já si myslím, že kvalitní umělecké dílo je hluboké právě tehdy, když se dotýká mnoha různých úrovní vědomí a souvislostí. A tahle akce měla význam celou řadu. Hodně pozornosti vyvolalo, že byla reakcí na cenzurní zásah, který znemožnil celkem nevinnou výstavu kreseb a vyprovokoval tak velmi expresivní a emotivní akci.

**Vy jste měl jako jeden z mála v Čechách už poměrně brzo docela kompletní videoarchiv svých akcí.**

Ne náhodou 8.8.88. natáčely kamery nezávislého „disidentského“ videožurnálu. Byl plánovaný vznik samostatné kulturní

rubriky, a tak se ve výročním vydání ze srpna objevil jen ten proslavený záběr – hořící figura padající do bahna.

Od počátku osmdesátých let jsem své akce nechával nahrávat různými lidmi, kteří měli k dispozici kameru, většinou úplně amatérsky. Byl to tenkrát podivný propletenec, nikdy jste s jistotou nevěděl, kdo kam patří. Když se odhalily seznamy, tak jsem byl někdy dost překvapen. Některé z mých akcí, aniž bych to tehdy věděl, natáčely přímo složky StB. Jak jsem později zjistil, jejich záznam ze zahájení v Lubenci sloužil dokonce k instrukcím. Pokoušel jsem se tu kazetu získat v následném soudním procesu, kde figurovala jako důkazní materiál, ale nepodařilo se. Přesto vznikl ojedinělý archiv.

**Zajímá mě ještě vaše akce v Moravském krasu Být, či nebýt, která nebyla určena publiku. Šlo o vaši osobní kontemplaci?**

Byla publiku určena zprostředkovaně pomocí fotografií. Šlo víc o individuální intimní meditaci než o rekonstrukci rituálu z pravěké kultury. V názvu je zmíněné to hamletovské „Být, či nebýt“ a pomalovaný jsem byl napůl černou a bílou barvou jako mytický Adam Kadmon. Byly mi kladeny otázky, proč se vracet do prehistorie, když žijeme ve dvacátém století. Ale byl to můj specifický pokus o navázání na zpřetřhané tradice, chtěl jsem sáhnout až

**Palírna/lučavka královská**, 1991, demonstrace, Molkerei Werkstatt, Kolín n/Rýnem  
**Páření Merkura a síry**, 1991, situ-akce, pevnost Kugelbake, Cuxhaven  
**Palírna/zlatý děšť**, 1991, demonstrace, Ludwig Forum, Aachen



ke kořenům. Reagoval jsem ceremoniálem na téma svěcení a oslavy světla, kde jsem používal naopak nové technologie v současném scénickém prostoru. Poukazuji na to, že hlavní princip byl spíš v hledání základů, integrace a celistvosti naší lidské zkušenosti.

**Nezpochybňoval jste akční tvorbou tehdejší oficiální produkci hmotných uměleckých děl?**

Oproti produkci předmětných artefaktů mi vždy šlo především o aktivní účast v proměnách skutečnosti. Celá kulturní alternativa stála na hledání nekonvenčních přístupů k té depresivní a stresující frašce, v níž jsme museli nějak existovat. Pro mnohé z nás byla tehdy nejdůležitější politikou apolitičnost. Režim vyžadoval angažované umění ve službách politiky, ale přímé gesto proti bylo okamžitě kriminalizováno. Bylo jednoduché kritizovat, ale přetavit to v něco kreativního a pozitivního bylo důležitější. Vzrušující a vždy účinnější je vyšlapávat vlastní cestu. Mám takový tísnivý pocit, že tehdejší životní praxe stála víc na ideálech než ten dnešní bezbřehý konzum. Dnes převažující majetnický aspekt dříve nehrál roli. Moc peněz hodnoty společnosti posunula opačným směrem, než jsme si mnozí přáli. Takže konceptuální opozice k masovému životnímu stylu je alternativou i dnes a o to víc.

**Je možné přesně říct, kdy se začala vaše tvorba vyhraňovat v otevřený konflikt s tehdejším establishmentem, nebo to byl spíš postupný proces?**

Byl to postupný proces a odvíjel se od mého nekonformního způsobu života. Už jen to, že jsem tehdy nosil dlouhé vlasy, lákalo fyzly. Monitoring mé osoby samozřejmě gradoval v šíři mých aktivit. Krok za krokem se ten tlak zvětšoval, protože jsem byl stále víc na obtíž. Od poloviny osmdesátých let se situace postupně uvolňovala, ale já jsem na rozdíl od mnohých naopak o pas přišel a dostal ho až po převratu. V brněnské „kachlíkárně“ na tehdejší Leninově třídě i v Bartolomějské mi po výsleších říkali: „Nebudte tak aktivní, jenom nám i sobě komplikujete život, zařadte se,

spolupracujte a budete mít klid.“ Dost mě vyděsilo, když jsem nedávno vyslechl takřka totéž na oficiálních místech, kde jsem to už nečekal. Každá usazená mocenská struktura se vlastně obává svobodných nekonformních lidí, protože jsou nemanipulovatelní a nevypočitatelní.

**I taková nevinná výstava jako Malostranské dvorky v roce 1981 byla prý po třech dnech zakázána. Bylo tomu opravdu tak?**

Ano, ale je to delší historie. Ještě za studií na AVU jsme s Čestmírem Suškou a Lubošem Fidlerem v jižních Čechách v Malechově založili uměleckou komunu. Vedle hudby a divadla jsme tam pořádali výtvarná symposia, z nichž vznikl projekt Malostranských dvorků. Ten zaštitila Galerie



8.8.88, 1988, performance, Opatov, Praha  
3x foto Hana Hamplová  
Být, či nebýt, 1979, rituál,  
Švédův stůl, Moravský kras  
Oslava..., 1981, multimedia performance,  
MHF, DNP, Brno (& Via Lucis)



v Nerudovce. Připojili se další včetně Magdaleny Jetelové a Kurta Gebauera a Jiří Kotalík to zaštfil jako teoretik. Malostranské dvorky byly zásadní zejména ze sociálního hlediska – vstupem do veřejného prostoru. Při instalaci téhle na svou dobu nezvyklé výstavy nás obyvatelé malostranských domů nejdřív nepřijímali, když ale byla zakázána, tak většina nás naopak nadšeně podpořila. Bohužel to znamenalo zavření galerie, ale my jsme na dvorcích i po zákazu věci nechali, takže výstava fungovala mnohem déle a s velkou publicitou.

**Jak probíhala vaše vystoupení na legendárních Rockfestech v 80. letech, kde se vedle tehdejší polooficiální hudební scény představila i řada zajímavých výtvarníků?**

Hlavní těžiště bylo tenkrát v hudbě. Organizátoři ze svazu mládeže měli zřejmě dost starostí s hudebními skupinami a nás výtvarníky pozvali jen jako stafáž. Takže nás kupodivu předem nikdo nekádroval. Až když jsem naplno rozjel tu svou akci, tak zasáhla „ochranka“.

**Na fotografiích z této akce, kde pracujete s vaší oblíbenou sádrou a barvami, je vidět, že diváci vás vnímali skoro jako zjevení.**

Ano, bylo to tak. Při téhle mé akci dostala jedna ze zaměstnankyň paláce hysterický záchvat a estébáci mě přerušili a odvedli. Nakonec, protože zasáhli zas hlavní organizátoři s tím, že cenzura je tam nežádoucí, tak mě omezili do prostoru odkud, jsem nesměl vycházet, a nechali mě tu performanci kupodivu dokončit.

Je úsměvné, že si nás představovali jako bezproblémovou skupinu mladých akademiků, kteří budou vytvářet jen

doplňkovou výzdobu. Ale i dnes si mocenské struktury výtvarné umění představují jen jako dekoraci.

**Které konkrétní vaše performance byly kriminalizovány?**

Záminkou bylo představení Mezi tím. Byl jsem souzen podle paragrafu za výtržnictví v organizované skupině, jako organizátor s trestní sazbou do tří let nepodmíněně, protože jsem vystoupil nahý na veřejnosti a během performance potřísnil barvou tesilové kalhoty jednoho diváka, který podal trestní oznámení. U soudu se z něj vyklubal typický příslušník. Hlavním předmětem líčení se stala moje nahota. Vtip ale spočíval v tom, že ve chvíli, kdy

**Beze slov**, 1989, prezentace, Dialog L.A./Praha, Lidový dům, portrét, foto Tono Stano

**Prezentace / přinejmenším malířská**, 1987,

Galerie mladých, Brno, foto Jiří Dobrovolný

**Pakulení**, 1987, performance, Rockfest, Praha,

foto Jana Preková

**Mezi tím**, 1983, multimedia performance (& Via Lucis & My a co.), Klub mládeže Křenová, Brno, foto Bohdan Holomíček



jsem byl nahý, byla naprostá tma. Ten proces chvílemi působil jak vystřižený z absurdního divadla. Vzpomínám si na výpověď důchodkyně, která tehdy v klubu náhodou uklízela a od které se očekávalo svědectví, že mě viděla nahého, ale ona jim odpověděla, že se hrozně těšila, že se podívá na mladého hochu, ale bohužel v té tmě nic neviděla. Doba byla těžká, ale měla i své veselé momenty. Snažili se mi dokázat, že to mé představení byla pouhá nelegální provokace, že nešlo o umění – na tom jsme se ovšem úspěšně bránili a nakonec vedli spor de facto o to, zda performance je, či není umění. Hlubokou zkušeností byla solidarita několika odvážných pro věc svědčit. Byli mezi nimi Jindřich Chaloupecký, Igor Zhoř, Petr Oslzlý, s morální podporou řady dalších.

Spouštěcím mechanismem byl evidentně nálezný mého jména na seznamu z cigaretového papírku zabaveného při domovní prohlídce u Václava Havla. Tedy zapojení do přípravy dokumentu Charty o stavu výtvarné kultury. Hlavním důvodem pro mé stíhání tedy bylo vytvoření podmínek pro vydírání ke spolupráci se Státní bezpečností. To jsem ale odmítal, a proto jsem zabředal do stále hlubších existenčních potíží. To, že jsem v té kauze nakonec nebyl odsouzen, nejspíš souvisí s tím, že v té době nastoupil v Rusku reformátor Gorbačov, i v represivních složkách zavládla nejistota a rozjetá mašinerie se začala zadrhávat, až se v roce 1989 rozklíčila do vytracena.

### Jak to bylo s vaším pozváním na výstavu Documenta 8 v Kasselu, kam vám státní úřady znemožnily vycestovat?

To bylo poněkud složitější a já dodnes s jistotou nevím, jak to přesně bylo. V 90. letech vyplavaly z Artcentra informace o jisté vlivné osobnosti, která v té věci

s hrála podivnou roli, ale nepodařilo se mi je ověřit. Každopádně se mnou agentury sehrály svou hru. Na Documenta jsem dostal oficiální pozvání a po půl roce vyřizování jsem už měl přes Artcentrum výjezdní doložku, vyměněné peníze i jízdenku na vlak. Bylo oficiálně ohlášeno, že jedu performovat na vernisáž, ale těsně před odjezdem mi oznámili, že nikam nepojedu. A potom mě hned kontaktovali, abych to podepsal. Klasická situace: „podepíšeš – jedeš“, jako jiní, kteří tehdy jezdili jak na běžícím pásu. Bylo jasné, že zúčastnit se Documenta by byl zásadní krok na světovou uměleckou scénu, ale já jsem se tehdy rozhodl tak, že jsem nejel, a nelituji toho. Byla to sice docela tvrdá škola, ale když jsem se s tím postupně vyrovnal, tak mě to naučilo nezávislosti i na světovém uměleckém provozu. Kariéra a moc v umění je tak relativní. Pro mě má větší cenu vlastní čisté svědomí a osobní integrita než jakákoli díra v art byznysu. Tehdejší ani dnešní institucionalizovaný trh není jednoznačně zárukou kvality. Úsilí o tvorbu a udržování hodnot v práci i životě je pro mě pořád zásadní. Jako jsem odmítal za totality kolaborovat ideově, dnes odmítám kolaborovat korupčně. Už kdysi jsem v samizdatu publikoval tezi, že etika je estetikou budoucnosti.



### V 80. letech jste spoluzakládal evropské mezinárodní hnutí umění performance Škola pozornosti a Black Market – Černý trh.

Na mezinárodních festivalech v Polsku jsme se na počátku 80. let setkávali s řadou podobně myslících a konajících osobností. Postupně jsme založili hnutí nazvané Škola pozornosti, na keltských kořenech výkladu slovesa „Art“ ve



**Projev / Akce-místa**, 1990, Galerie d, Praha, foto Hana Hamplová

**Zahrada / Škola pozornosti**, 1985, performance, Expanded Theatre festival, Poznaň

**Shun / Škola pozornosti**, 1986, performance, Kongres estetiky, zámek Jablonna, Varšava, foto Jana Preková

**Za stání**, 1983, událost, Expanded Theatre, Medzyzdroje

**Black Market**, 1990, Resource Kunst, Múcsarnok, Budapešť, foto Elisabeth Jappe







Market. Historicky je zajímavé, že téma spojení Evropy v umění poloviny osmdesátých let bylo tak živé a přirozené, ale když potom k sjednocení skutečně došlo, jako by se západní část zalekla přijmout nás, jací jsme. Po 90. roce se projekt redukoval a já i Piotrowski, základ východní reprezentace, jsme byli exkomunikováni. Hnutí ztratilo celoevropský rozměr.

**Mohl byste objasnit genezi vaší instalace Nebezpečí uklouznutí, která je vytvořena ze 33 tisíc lahví od šampaňského?**

U instalací tohoto typu mě vždycky zajímá genius loci vázaný na osobní prožitky. Když jsem přijel na zámek v Mělníku, objevil jsem úžasně sklepní labyrinty chodeb, které mne okamžitě fascinovaly. Jak jsem ochutnával místní víno, zjistil jsem, že tam jsou desetitisíce prázdných lahví od šampaňského. Bylo mi hned jasné, že tudy je možné následovat ducha místa. Vyrovnat všechny ty lahve dnem vzhůru ode zdi ke zdi, aniž by byly fixovány, a vytvořit z nich skleněnou podlahu, po které se můžete procházet, nebylo vůbec snadné. Jmenuje se to Nebezpečí uklouznutí, protože tam už před instalací byla výstražná tabulka varující před uklouznutím. Takže dílo samo, ještě než jsem do toho vstoupil, tam už potenciálně bylo i pojmenováno, jen jsem napomohl okolnostem

**Co byste mi řekl k sérii televizních obrazovek s názvem Ruční práce?**

Pro výstavu nových médií Orbis Fictus jsem připravil projekt vysílat televizní signály do lahví od piva a vína. Symbolizují cosi z česko-moravské národní povahy. Mělo to být vysílání zpráv jako z pustého ostrova. Jenomže to bylo pro současné výrobce příliš technologicky komplikované, takže to skončilo opačně. Manipuloval jsem televizní obrazovky vevnitř, než jsou uzavřeny. Obrazy rukou, které na nich vidíte, nejsou výsledkem promítání, ale klasické síťotiskové techniky vytvořené ručně

**Nebezpečí uklouznutí**, 1993, situ-akce, 33 000 lahví, Artcircolo, Zámek Mělník  
**Studený oheň**, 1993, situ-akce, 33 in-fúzí, Festival ohně, Steyrische Herbst, Štýrský Hradec



významu „být“. Z toho se v roce 1986 vyvinul projekt Black Market. Jedním z motivů bylo překračování železné opony a dalším, typicky postmoderním principem, byla otevřenost formální: vše bylo dovoleno. Celé to fungovalo na základě improvizace. Jediné, co jsme většinou měli předem domluvené, byl čas a místo. Nic jiného, žádný příběh, struktura nebo téma, děj ani scénář.

**Kdo hnutí Black Market inicioval?**

To vzniklo ze dvou zdrojů, jedna linie vedla ze strany Zygmunta Piotrowského z Varšavy a ode mne, ze Školy pozornosti, kterou jsme spolu založili v roce 1983. Z druhé strany byl krystalizačním elementem Boris Nieslony z Kolína nad Rýnem a Jürgen Fritz z Kasselu. V roce 1985 jsme se spojili k projektu Trh, z něhož v roce 1986 vznikla značka Black

manipulací s luminiscenčními vrstvami. V jedné obrazovce je umístěna pivní láhev, která zevnitř stíní promítaný obraz.

V 90. letech jsem se přes křehkost nestabilních skleněných struktur a chemické procesy dostal až ke světlu jako materiálu. To mne také vzrušuje na elektronických obrazech a informačních tocích: vnímání světelného chvění, vibrující energie a ukládání jejích stop v paměti.



### Ještě k současnosti. Jakým způsobem se prolínají vaše akce do virtuální reality?

Moje výstava v Mánesu roku 2000 nazvaná Reálná virtualita byla právě o vztahu reality, iluze a virtuality. Zajímá mě propojovat různé druhy médií. V polovině 90. let jsem realizoval teleprezenční performance, kdy jsem elektronický obraz z akce v ateliéru přenášel živě na projekce do galerie. Tehdy přes analogové videotelefony, internet nebyl ještě tímhle způsobem běžně užíván. Jde o elektronické obrazy, ale jejich obsahem jsou často neobyčejnější až prehistorická gesta. Podstata toho, co se vyjadřuje uměním, je pořád stejná, mění se jen formy a technologie.

### Realizoval jste také nějakou environmentální tvorbu, například dětské hřiště na Žofíně.

Začínal jsem náhrobky a rozptylovou loučkou na hřbitově, a v době, kdy Kurt Gebauer realizoval v Ostravě hřiště Fifejdy, dostal jsem podobnou možnost na kolizním místě, pod okny Mánesa, kde sídlil tehdejší Svaz výtvarných umělců. Původně jsem to odmítl, ale když jsem získal příslib, že to mohu udělat podle svých představ, protože to bylo finančně za režii, tak jsem to vzal. Jak to ale rostlo, narůstala nevole a my naopak dnem i nocí dřeli abychom to stihli vybetonovat. Samozřejmě přišli

na revizi, ale základ stál, tak aspoň zredukovali, co šlo, a ještě zkrátili rozpočet. Při realizaci mi pomáhali mezi jinými Gabriel, Merta, Kotrba, taky Jáchym Topol a další muzikanti a literáti undergroundu. Pozoruhodné je, že to přežilo totalitu, které to vyrostlo navzdory, ale současnou dobu ne. Nedávno jsem zjistil, že je to zbourané.

### Jak to vypadalo?

Architekturu chápu také jako ztělesnění akce a strukturované energetické pole formující aktivity. Tento environment vycházel z dětské imaginace. Zároveň byl koncipovaný jako otevřená divadelní scéna. Amfiteátr s lavicemi, kde se dalo sedět, uzavíraly výtvarně pojaté kulisy. Ústředním motivem bylo pískoviště. Život je taky taková hra na písečku – všechno se nám posléze pod rukama rozpadá.



**Ruční práce**, 1996, realizace, Nová média, SCSU, Valdštejská jízdná, Praha

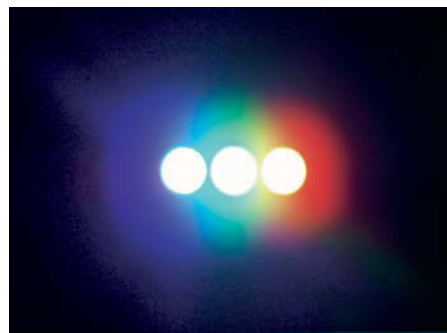
**Lahvovavé (tele)vize**, 1996, Nová média, SCSU, Valdštejská jízdná, Praha

**Podzemní světlo / Kovadlina & palice**, 1991, Actuel 91, Künstlerwerkstatt, Mnichov

**Na vodě**, 1994, video-sprcha, Příroda v pohybu, Výstavní síň Mánes, Praha

**Obraz-okno**, 1994, videoinstalace, Video-vidím-Ich sehe, Městská galerie Bratislava





**Je ve vaší akční tvorbě nějaká paralela s expresí japonského výrazového divadla Butó? Vystupovali jste s Minem Tanakou?**

Potkával jsem se s Minem Tanakou téměř pravidelně, Mai Juku u mne byli i ubytovaní a jednou jsme spolu skutečně perfovali. Snažil jsem se, ale svým způsobem, formou pohybu i výrazu, reflektovat střeoevropskou zkušenost, takže to byl jakýsi interkulturní dialog. Mé setkání s uměním Butó nebyla náhoda, protože mě zajímaly východní filozofie a jejich praktické metody zacházení s tělem i celou osobností v naukách zenu, jógy a tantry. To všechno hraje v mé tvorbě svoji roli, mentální procesy, energie dechu i sex a erotika.

**Nepřipadá vám, že v příběhu kultury a společnosti je určitá souvislost? Zaměnila se role politické ideologie a konzumu. Ideologie volného trhu je vlastně také ideologií. Co si o tom myslíte?**

Tak nějak to asi je. Neprofitní sféra galerií a muzeí v našem ekonomickém systému je takřka zcela zbytková. Pravda ovšem je, že to není v pořádku, protože i ten neprofitní sektor by měl mít, jako jinde ve světě, svoje místo na slunci. U nás ale nefunguje pořádně ani ten profitní. Alternativa se dnes hledá hůř. Tehdejší rudý nepřítel byl tak primitivní! Zatímco dnes je mocenský tlak mnohem sofistikovanější, takže není lehké se v tom orientovat. Zajímavé je, že alternativě se dnes relativně daří ve škole. Možná proto, že je tu tak málo peněz. Nekomerční tvorba se přesunuje do oblasti výzkumu. Jsem potěšen, že většina mých studentů a absolventů nesměřuje do

komerční sféry. Někdy jsem až překvapen, jak razantně odmítají konzum a hledají vlastní alternativy. To je pro pedagoga velká satisfakce.

**Jak jste se dostal k pedagogice? Jakým způsobem vůbec došlo k založení Fakulty výtvarného umění na Vysokém učení technickém v Brně?**

Má pedagogická praxe navazuje na neoficiální struktury, v jejichž rámci jsem působil. Za revoluce jsem se ocitl v koordinačním centru Občanského fóra a za výtvarníky jsem byl v Kulturní a školské komisi. Když se po revoluci naskytlá osudová šance spoluzakládat vysokou uměleckou školu výtvarných umění v Brně, což korespondovalo s mým přesvědčením, že i umělecké školství má být decentralizováno, vložil jsem se do toho s plným nasazením. Myslím, že se povedlo vytvořit zajímavou variantu.

**Jaké je vaše pojetí pedagogiky? Je ve vaší koncepci nějaký hlubší odkaz na práci umělců a pedagogů Rudolfa Steinera a Josepha Beuyse?**

Jsou to sice umělci, kteří jsou na první pohled diametrálně odlišní, ale kdo viděl jejich společnou výstavu černých přednáškových tabulí, jejich příbuznost je mu jasná. Oba jsou zajímaví také jako sochaři, kteří své umění rozšířili i do



**Osvěcování**, 1989, performance-video, Otevřená situace, Mir Caravan, Praha  
**Tele-Ppresence Dis-Play**, 1995, mediace, Chassie Post Galerie, Atlanta  
**Reálná virtualita**, 1999, projekce, Mánes, Praha  
**VI DEO A RT**, 1997, Tantra life, z cyklu Na lásky čas, Dům umění Brno

dimenzí značně přesahujících tradiční sféru umění. Podobně jako Steiner stavím nikoli na vědomostech, ale na kreativitě, snažím se studijní program budovat hlavně na individuálním přístupu a celostním pojetí lidské bytosti, kdy jde o rozvoj talentu a osobnosti na všech úrovních souběžně. A podobně jako u Beuys mi jde i o ekologii a angažovaný životní styl.

**Je pedagogika také součástí vaší práce akčního umělce? Joseph Beuys učinil pedagogiku neoddělitelnou součástí své akční tvorby, říkal, že tvoří sociální plastiku.**

Všechno je samozřejmě vzájemně propojeno, takže pedagogickou činnost vnímám jako pokračování a součást své tvorby. Však jsem i to děkanování pojal v jistém smyslu jako performanci. Transformoval jsem strukturu, aktualizoval procedury akademických obřadů, spolunavrhoval nový design talárů a inicioval zkomponování současných fanfár. S plným nasazením jsem to řešil po všech stránkách ve stylu doby, ale bohužel jsem narazil na nečekaný konzervatismus, takže leccos přišlo vniveč. I toho Beuys koneckonců nechali svého času vyvést z düsseldorfské akademie policíí. Pro mě taky nejsou umění, politika a ekologie oddělené. V programu oborové katedry video–multimedia–performance, kterou jsem založil, hraje vědomí těchto souvislostí velmi důležitou roli. To všechno by měl dobrý umělec zvládnout.&

[www.performanceart.cz](http://www.performanceart.cz)  
[www.ruller.cz](http://www.ruller.cz)

**Návrat k žívlům**, 1982–83, rozptylová loučka, hřbitov Bítov  
**Dětské hřiště**, 1984–85, Slovanský ostrov, Praha  
**Brána**, 1988–89, ekologický projekt, spalovna, Brno  
**Alembiq**, 1993–94, interiér-design, Esoterické knihkupectví, Brno (s Janou Prekovou)  
**Děkan**, 1998, servis design, FaVU VUT, Brno (s Janou Prekovou)



**Tomáš Ruller**

Narodil se v roce 1957 v Brně. Absolvoval klasická akademická studia sochařství na AVU v Praze, která ukončil v roce 1982. Vedle multimediálních performancí nechybí v jeho tvorbě ani instalace, architektonické realizace a divadelní výpravy. Jeho prezentace byly komunistickým režimem často zakazovány. Pohyboval se v paralelní kultuře, na níž se podílel nejen jako tvůrce, ale i jako organizátor. Z mnoha akcí, výstav a symposií, kterých se účastnil, se řada z nich stala přímo symbolem protestu proti establishmentu, např. Malostranské dvorky z roku 1981 nebo performance 8. 8. 88 na Opatově v Praze. Za představení Mezi tím byl v polovině 80. let trestně stíhán a souzen. V roce 1987 jeho plánované prezentaci na světové přehlídce současného umění Documenta 8 v Kasselu tehdejší československé úřady zabránily, byl mu odebrán pas. Spoluzakládal evropské mezinárodní hnutí umění performance Školu pozornosti / Západo– východní projekt 1983–86 a Černý trh 1986–90. Byl aktivní v odporu vůči totalitnímu režimu a zapojen v sítích paralelní kultury, např. v iniciativách Otevřený dialog a Občanské fórum, které se staly symbolem demokratické transformace. Po roce 1989 vystavoval a prezentoval své akce ve většině evropských zemí, v Izraeli, Kanadě, Japonsku, USA (New York, Los Angeles, San Francisco atd.). Je také jedním ze spoluzakladatelů Fakulty výtvarných umění na VUT v Brně, kde je od roku 1993 vedoucím ateliéru Video – multimedia – performance, a v letech 1998–2000 byl jejím děkanem. Jako pedagog působí na řadě vysokých škol v Evropě i ve Spojených státech, v roce 2005 byl jmenován profesorem. Jeho práce byly prezentovány v řadě mezinárodních publikací, je zastoupen v domácích i světových sbírkách.

