

VYSOKÉ UČENÍ TECHNICKÉ V BRNĚ
BRNO UNIVERSITY OF TECHNOLOGY



FAKULTA VÝTVARNÝCH UMĚNÍ
FACULTY OF FINE ARTS



Archivy a dokumentace performance art: hledání cesty mezi historií a mýtem.

Archives and documentation of performance art: at the intersection between history and myth.

Dizertační práce

Disertation thesis

AUTOR PRÁCE
AUTHOR

Mgr. JANA PÍSAŘÍKOVÁ

VEDOUCÍ PRÁCE
SUPERVISOR

Prof. akad. soch. TOMÁŠ RULLER

BRNO 2016

Anotace: Dizertační práce se zabývá rolí archivů a jejich využitím v kurátorské a umělecké praxi s důrazem na oblast performance art. U vybraných (převážně) mezinárodních osobních a institucionálních archivů analyzuje proces jejich vzniku, metodologii a obsah. Cílem dizertace je nalézt odpovědi na následující otázky: jakým způsobem je definována dokumentace performance art a jak se s ní pracuje v rámci archivní praxe? Jak se prostřednictvím těchto archivů, umělecké a kurátorské praxe konstituuje a interpretuje historie performance art? Do jaké míry jsme schopni na základě často fragmentární dokumentace rekonstruovat uměleckou disciplínu, která je ze své ideologické povahy efemérního charakteru? Ponechávají archivy prostor pro dezinterpretaci a utváření osobní mytologie autora? Jakým způsobem je historie performance art vnímána samotnými autory a veřejností? Práce také popisuje proces návrhu a realizace projektu MAP: media archive presents ve vztahu k historii a současnosti media archivu Fakulty výtvarných umění při Vysokém učení technickém v Brně.

Abstract: The PhD thesis deals with the role of archives in the contemporary artistic and curatorial practice, with an emphasis on the performance art. It also analyses the creation process, methodology and the contents of selected personal and institutional archives in both Czech and international contexts. The objective of the paper is to answer the following questions: In what way is the documentation and subsequent archiving of process-oriented forms of art performed? How is the history of the contemporary art formed and interpreted through these archives and with the help of the artistic and curatorial practice? To what extent are we able to reconstruct the history from records and performance documents that are only fragmented, thus making a reference to a real action? Do the archives leave some room for misinterpretation, creating a myth or personality cult through its system of classification of knowledge? How indeed is the performance art related to its own history; how is this history perceived by the performer alone; and how is it approached by the professional audience? The paper will also include the analysis of current state and possible solutions to the operation of the archive of the Faculty of Fine Arts, which is related to opening a dialogue among artists, theorists and institutions that might be interested in better accessibility of such an archive.

Klíčová slova: performance art, archivy, repertoár, archivace performance art, rekonstrukce performance art,

Keywords: performance art, archives, repertoire, archiving of performance art, re-enactments

Bibliografická citace: Jana Písaříková, Archivy a dokumentace performance art: hledání cesty mezi historií a mýtem. Brno, 2016, 158 s. Dizertační práce, Fakulta výtvarných umění při Vysokém učení technickém v Brně. Prof. akad. soch. Tomáš Ruller.

Prohlašuji, že jsem dizertační práci napsala samostatně s využitím pouze uvedených a řádně citovaných pramenů a literatury a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Brně dne 20. 6. 2016

Mgr. Jana Písaříková

Děkuji Tomášovi Rullerovi za vedení této dizertační práce. Dále bych chtěla poděkovat svým rodičům za podporu, Tomášovi Hodboďovi za spolupráci na kurátorských projektech Alotrium a Bylo-Nebylo. Bedřichu Prokopovi za pomoc s přípravou dokumentu O společnosti přátel Sonnyho. Pavlu Pražákovi, Jennifer DeFelice a Vítu Balounovi za spolupráci na realizaci databáze MAP: media archive presents, Andrei Vatulíkové za korektury a Janu Renčovi a Michalu Maruškově za formální úpravy.

Obsah:

Úvod.....	9
Základní hypotézy, struktura a metodika práce.....	9
1. Od performance k předvádění dokumentace: teoretické koncepty dokumentace performance art.....	14
1.1. Performance jako forma rezistence vůči reprezentaci a distribuci stereotypů.....	15
Dokument jako zástupná forma performance.....	18
1.2. Divák a dokumentace.....	21
1.3. Od dokumentace performance k performativitě dokumentace.....	22
1.4. Umění dokumentace.....	25
1.5. Hranice dokumentace.....	26
1.6. Základní typy dokumentace a záznamů performance art.....	28
1.6.1. Video záznam.....	30
1.6.2. Text.....	31
1.6.3. Ústní tradování.....	33
1.6.4. Fotografie.....	34
1.6.5. Materiální pozůstatky.....	35
1.6.6. Sémantické pozůstatky.....	35
1.6.7. Scénografie a environmenty.....	36
1.6.8. Objekty.....	37
1.7. Beyus Block.....	38
1.8. Autenticita dokumentace a ikonizace autora.....	39
2. Od archivu k reperotáru: zpětné zpřístupnění performativního umění v rámci uměleckých archivů, uměleckých a výstavních projektů.....	40
2.1. Vrátit se tam, kde jsme nebyli.....	43
2.2. Naslouchej a představuj si.....	47
2.3. Lze inscenovat zkušenost?.....	49
2.4. Marina Abramovič Institute.....	51
2.5. Jak udržet archiv při životě: do muzea přes laboratoř k trenážeru.....	54
2.6. Mezi archivem a repertoárem.....	56
3. Archivy v současném umění a archivy performance art.....	58
3.1. Kategorie archivního umění.....	60
3.1.1. Sublimní archiv.....	60
3.1.2. Umělec jako archivář a badatel.....	61
3.1.3. Umělec archivář.....	62
3.1.4. Artpool.....	63
3.1.5. Archiv J. H. Kocmana a sbírka Jiřího Valocha.....	64
3.2. Od archivu k monumentu: několik poznámek nad dokonalým muzeem performerů.....	69
3.3. Schwarze Lade.....	72
3.3.1. Z historie archivu Schwarze Lade.....	74
3.3.2. Obsah archivu Schwarze Lade.....	75
3.3.3. Diagram Schwarze lade.....	78

3.3.4.	Umělecké projekty související s archivem Schwarze Lade.....	81
3.3.5.	Das Anthropognostische Tafelgeschirr.....	81
3.4.	Institucionalizované archivy performance art.....	85
3.5.	Live Art Archives.....	88
3.5.1.	Kolekce: Record of Live Art Practice.....	89
3.5.2.	Kolekce: National Review of Live Art.....	88
3.5.3.	Kolekce: Franco B Archive.....	90
3.5.4.	Kolekce: the Digital Performance Archive.....	92
3.5.5.	Kolekce: The Arts Council England Live Art and Performance Archive.....	92
3.5.6.	Kolekce: Performance magazine archive.....	93
3.5.7.	Emergency Index.....	94
3.5.8.	Kolekce: Alastair Snow Archive.....	96
3.5.9.	Výzkumné projekty LAA a tvorba videodatabáze....	96
3.5.10.	PADS.....	97
3.5.11.	MANS versus PADS.....	98
3.5.12.	PADS: případová studie: Richard Layzell: I Never Done Enough Weird Stuff.....	102
3.5.13.	Navigace v PADS.....	103
3.5.14.	Zhodnocení LAA.....	104
3.6.	Rewind archive.....	106
3.6.1.	Fungování archivu Rewind.....	107
3.7.	Franklin Furnace.....	109
3.7.1.	Archiv Franklin Furnace.....	110
3.7.2.	Databáze archivu Franklin Furnace.....	111
3.8.	Live Art Development Agency.....	113
3.8.1.	Archivní iniciativy v rámci LADA.....	114
3.8.2.	Re.act feminism : performance kunst der 60er Jahre und 70er Jahre Heute.....	115
3.8.3.	Live Art Collection.....	116
3.8.4.	The Live Art Web Collection.....	116
3.8.5.	Library of Performing Rights.....	117
3.8.6.	Documentation Bank.....	117
4.	Zpráva o praktické části výzkumu.....	117
4.1.	Bylo-Nebylo aneb alotria s performancí: Kurátorské projekty Jany Písařikové a Tomáše Hodbodě.....	119
4.2.	Výstava Alotrium.....	123
4.3.	Výstava Miloslava Sonny Halas: Cestou.....	131
4.4.	MAP: media archive presents: projekt Media Archivu Fakulty výtvarných umění při Vysokém učení technickém v Brně (dále jen FaVU VUT).....	133
4.4.1.	Z historie media archivu FaVU.....	134
4.4.2.	Projekty a postupy, které předcházely vzniku projektu MAP: media archive presents.....	135
4.4.3.	Technické zázemí projektu MAP: media archive presents.....	137
4.4.4.	Popis projektu MAP: media archive presents.....	138
4.4.5.	Struktura databáze a funkce portálu.....	139
4.4.6.	Základní terminologie.....	140

4.4.7.	Způsob archivace a šíření děl.....	140
4.4.8.	Přihlášení do administrace Media-Archivu, vkládání a správa děl.....	144
4.4.9.	Jakým směrem růst.....	145
4.5.	MAP: media archiv presents a jeho komparace s dalšími archivy.....	147
4.5.1.	MAP versus Rewind.....	148
4.5.2.	MAP versus Franklin Furnace.....	149
4.5.3.	Vyhledávání na bázi klíčových slov a tvorba řízených slovníků.....	149
4.5.4.	MAP versus Live Art Development Agency.....	151
	Závěr.....	152
	Seznam použitých zdrojů.....	154

Úvod

Ve svých počátcích bylo umění performance vnímáno jako forma uměleckého projevu, která se prostřednictvím své pomíjivosti brání komodifikaci a na místo zhotovení artefaktů upřednostňuje neopakovatelný proces, gesto a prožitek. Ačkoliv tento důraz na pomíjivost byl z pozice teoretické reflexe i samotných umělců často vnímán jako ontologická danost, současně s tím byly performance vždy dokumentované, a to minimálně z potřeby podat zprávu o jejich průběhu a představit je širšímu okruhu lidí.

Tato umělecká disciplína se tak svými pomíjivými projevy s odstupem let nachází v paradoxní situaci. Na jedné straně je v ní stále kladen důraz na bezprostřednost přímého fyzického prožitku, na bytí při samotném živém aktu; na straně druhé se do centra jejího diskurzu dostává otázka její dokumentace a možností archivace. Performance samotná se potom jeví být výzvou současné archivní horečce v tom smyslu, že ačkoliv se nám primárně vyjevuje jako její opozice, zároveň sama o sobě generuje archivní strategie pomíjivých událostí prostřednictvím tradování, gest a fyzického transferu paměti. V tomto smyslu tak vymezuje a posouvá okraje archivu i toho, co lze ještě považovat za předmět archivace a uchování. Dizertační práce *Archivy a dokumentace performance art: hledání cesty mezi historií a mýtem* tak usiluje o představení performance art z perspektivy nástrojů archivace, a zároveň uvažuje o performanci samotné jako archivní metodě.

Základní hypotézy, struktura a metodika práce

Struktura práce vychází z hypotézy, že performance art¹ se od svého počátku rozvíjela v blízkém sepětí se záznamovými médii, která umožnila, aby tato

¹ Z terminologického hlediska se v rámci práce v zástupném charakteru používají termíny umění performance, performance art, akční umění a live art. Tyto pojmy jsou v práci používány variabilně a ponechávám je tak, jak se objevují v citačních zdrojích. Podstatou nejobecnějšího pojmu „live art“ je procesualnost a práce s tělesností, základní roli v něm hraje koncept a idea díla (je tedy nemateriální). Lois Keidan, Live art, in: *Umělec: měsíčník současného výtvarného umění*, Divus, č. 4, 2002, přístupné z: <http://www.divus.cz/umelec/cz/pages/umelec.php?id=918&roc=2002&cis=4>, vyhledáno 17. 3. 2015; Pojem performance art lze definovat jako předvádění, při kterém je dopředu definován pouze čas a

efemérní forma umění byla přístupná z pozice hmotného artefaktu a stala se tak součástí výstavního provozu. Ovšem ideologie hlásající završení samotné akce skrze její pomíjivost koncepčně marginalizovala význam materiálních pozůstatků, zároveň také zproblematizovala postavení performance art v rámci uměleckých sbírek a archivů. Tomuto tvrzení odpovídá stav dané problematiky i v České republice. Ačkoliv se osobní archivy umělců stávají součástí institucionálních sbírek, nachází se stále mimo rámec klasifikace a představují veřejnosti nedostupný materiál. Zaměřují se zároveň pouze na vybrané typy dokumentace, které dominuje především médium fotografie. V České republice, podobně jako v dalších zemích, až na výjimky neexistuje archiv výhradně orientovaný na oblast performance art a další formy efemérního umění. Na základě teoretické reflexe tématu a studie vybraných archivů, jejíž součástí jsou i rozhovory se zástupci vybraných subjektů, a na základě praktické zkušenosti s těmito archivy v rámci pracovní stáže a osobních návštěv, vzniká popis charakteristiky jednotlivých forem dokumentace i analýza struktury archivů. Cílem této analýzy je odpovědět na otázku, jaký vztah existuje mezi archivy a performance art, a jaká praktická východiska tyto archivy nabízí pro vznik projektu MAP: media archive presents, který tvoří praktickou část výzkumu. V této otázce je obsažen i její apriorní negativ; množina hypotéz pátrajících po významu performance jako pomíjivé události, hledajících nástroje archivace prostřednictvím akce samotné.

Základní teze výzkumu lze dělit do následujících okruhů:

1. Bylo by mylné se domnívat, že performance art začíná a končí autentickou zkušeností. Performance art je proces probíhající mezi živou událostí, její

místo. Na rozdíl od divadla se zaměřuje na situační složku a rezignuje na dějovou linii. Peter Rezek uměleckou performanci definuje jako holou přítomnost, kde je nadosobní způsob prezentace konfrontovaný s osobním životem diváka. Petr Rezek, Holá přítomnost, in: *Tělo, věc a skutečnost v současném umění*, Praha, 1982, s. 121; Ačkní umění lze považovat za český ekvivalent pojmu performance art, ovšem dochází v něm k zohlednění zprivatizované komorní akce, nežádající si ani diváků, minimalizovaná i co do úspornosti použitých prostředků vzhledem k ověření záměru. Vlasta Čiháková-Noshiro, *Umění akce*, Praha, 1991, s. 24.

medializací a zpětnou reflexí. Originál performance tak není definitivním produktem, v kulturním provozu je nahrazen svojí reprezentací.

2. Pro usnadnění historizace performance art je stěžejní hlubší charakteristika základních typů dokumentace. Přičemž její jednotlivé příklady, jako je fotografie, video, relikt, textové a ústní svědectví, mají rovnocennou roli nejenom mezi sebou navzájem, ale i ve vztahu k samotnému živému aktu.
3. Dokumentace v tomto smyslu představuje první vrstvu historie.² Je důležitým prostředkem pro obeznámení širší veřejnosti s touto uměleckou disciplínou. Porozumění jednotlivým typům archivních pozůstatků a způsobům archivace umožňuje nastavit jejich čtení tak, aby bylo docíleno vhodného způsobu rekonstrukce a interpretace.
4. Pokud vycházíme z předpokladu, že je možné archivovat performance art, potom bude existovat i opačný vliv performance art na archivy. Tento obrat vymezuje a přehodnocuje samotné pojmání archivů od deponitáře dokumentů a artefaktů směrem k procesuálním a ve fyzické zkušenosti ukotveným strategiím, jež přehodnocují samotnou roli teoretické a umělecké praxe a představují jejich zajímavé fúze. Vytváření archivů a jejich následné zpřístupnění formou uměleckých a kurátorských projevů je tím, co utváří referenční rámec performance art, a co poukazuje na vzrůstající důležitost dokumentace.
5. O fragmentárním podtextu archivních pozůstatků performance art, které vedou k mytizaci akce samotné, rozhoduje nastavení recepčního kontextu.

Na základě těchto tezí potom můžeme stanovit následující cíle:

1. Na základě teoretické reflexe tématu posoudit, jak se proměnil vztah archivu a performance art.
2. Vytvořit charakteristiku jednotlivých typů dokumentace a analyzovat jejich potenciál v rámci archivní, kurátorské a umělecké praxe.

² Barbara Clausen, *After the act – the (re)presentation art*, in: *After the Act*, Wien, 2005, s. 7 – 21, cit. s. 9.

3. Na základě analýzy vybraných archivů, uměleckých a kurátorských projektů poukázat na základní kontexty a rámce, ve kterých se s dokumentací a archivy performance art pracuje.
4. V souvislosti s analýzou vybraných projektů realizovat vlastní kurátorské projekty, navrhnout a realizovat archiv MAP: media archive presents.

Samotná práce je potom rozdělená do čtyř vzájemně propojených kapitol. První kapitola Od performance k předvádění dokumentace: teoretické koncepty dokumentace performance art se zabývá proměnou samotného diskurzu dokumentace performance art. Na základě teorií Peggy Phelanové, Amelie Jonesové nebo Philipa Auslandera analyzuje diskurzivní posun od nemožnosti dokumentování performance art, přes zrovnoprávnění živého aktu a jeho dokumentu, až po jejich integrální propojení. Součástí této kapitoly je také charakteristika jednotlivých typů dokumentace - od videa a fotografie, přes textová a ústní svědectví, až po reliкty a artefakty spojené s průběhem akce. Kapitolu také doprovází teoretické úvahy – jednak o ne/oddělitelnosti performerů od jeho tvorby, a za druhé o důležitosti role dokumentace ve vztahu k ikonizaci samotného autora.

Druhá kapitola Od archivu k repertoáru: zpětné zpřístupnění performativního umění v rámci uměleckých archivů, uměleckých a výstavních projektů představuje pomyslný přechod od otázek dokumentace performance k okruhu tezí o její archivaci a zpětném zpřístupnění pomocí dokumentace a živých rekonstrukcí. A to jak v rámci umělecké praxe, tak prostřednictvím odborné činnosti muzeí a galerií. Stěžejní premisou této kapitoly je potom zamyšlení se nad posunem od uskutečňování performance k jejímu inscenování na institucionální půdě. Součástí kapitoly je také představení projektů Jana Krtičky, Barbory Klímové nebo například Vladimíra Havlíka, které považuji za zajímavé v jejich snaze o posunutí se za kodifikované hranice metod zpětného zpřístupnění performance art.

Třetí kapitola Archivy v současném umění a archivy performance art se koncentruje na definování možných kategorií archivu a archivní práce ve vztahu k umělecké praxi. V jejím rámci dochází k vymezení pojmu umělec - archivář,

který je vztažen na konkrétní příklady archivů Jiřího Valocha, J. H. Kocmana nebo na příklad archivu Schwarze Lade Borise Nieslonyho nebo k projektu Institutu Mariny Abramovičové. Dílčí hypotézou této kapitoly je potom zamyšlení se nad vztahem mezi archivem a monumentem, mezi subjektivní tvorbou archivního systému a možnostmi jeho přeměny do funkční institucionální platformy. Osobní archivy umělců z tohoto hlediska tak často bilancují mezi podobou umělecké instalace a seriózní, často vysoce sofistikované, archivní práce. Kapitola dále pokračuje představením institucionálních archivů, které byly v rámci práce analyzovány za účelem komparace s výsledky praktického výzkumu.

Pro teoretizující část práce byla zvolena komparativně-analytická metoda. Jejím cílem je poukázat na různorodost a ambivalentnost přístupů ke zvolené problematice. Srovnávané přístupy jsou podrobeny analýze v rámci prakticky orientovaného výzkumu. Pro část práce, jež shrnuje výsledky praktického výzkumu, potom byla stěžejní metoda terénního výzkumu v archivech a osobní kurátorské praxe.

1. Od performance k předvádění dokumentace: teoretické koncepty dokumentace performance art

„Performance originals disappear as fast as they are made. No notation, no reconstruction, no film of videotape recording can keep them. [...] One of the chief jobs challenging performance scholars is the making of a vocabulary and methodology that deal with performance in its immediacy and evanescence.”³

„In the 1980's when I first encountered performance art of the late 1950s and 1960s, performance integral relation to the mechanisms of historical record was not entirely evident or culturally accepted. Performance art was an alluring, rarefied and elusive art form; arduous investigation was required to uncover its histories. It felt like a secret.”⁴

Otázka dokumentace a zpřístupnění performance art se dostala do popředí teoretického diskurzu přibližně v polovině devadesátých let. V jeho rámci se vyprofilovaly dva základní přístupy. První vycházel z oblasti interdisciplinárního oboru performance studies. Teoretici jako Peggy Phelanová, Richard Schechner, Herbert Blau, Erika Fischer Lichteová, nebo Barbara Kirchenblatt – Gimblettová a Rebecca Schneiderová, k performanci přistupovali jako k formě jedinečné kulturní praxe, která se sama o sobě může stát nositelem, ztělesněním historické události a sehrát tak důležitou roli v kolektivní paměti. Teoretičky jako Rebecca Schneiderová nebo Diana Taylorová tak například ve svých studiích operovaly s pojmem performativního přenosu historie a paměti. Poukazovaly na to, že sport, mluvené slovo, tanec, nebo divadlo jsou performativními projevy, které mohou plnit funkci historické evidence stejně tak dobře jako kosterní nálezy, architektonické stavby, nebo historické dokumenty. Performance tak z jejich úhlu pohledu vždy plnila funkci pomyslného živého archivu, nezávislého na své materiální dokumentaci a mediálním přepisu.

Pro tyto teoretiky nebyla stěžejní studie dokumentace performancí ani téma

³ Originál performance zmizí tak rychle, jak je vytvořen. Nelze jej zachovat skrze notaci, rekonstrukci, ani skrze filmový záznam. Jednou z hlavních výzev, kterou tímto vznáší směrem k teoretikům, je tvorba slovní zásoby a metodiky popisující performance v její bezprostřednosti. Richard Schechner, *Between Theatre and Anthropology*, Chicago, 1985, s. 50.

⁴ Když jsem se v 80. letech poprvé setkal s performance art pozdních 50. a 60. let, nebyly mechanismy historického záznamu performance ještě evidentní a kulturně akceptovanou záležitostí. Performance byla svůdnou, raritní a nepolapitelnou uměleckou formou. Pro její podrobnější výzkum bylo nutné začít odhalovat její historii. Vnímám to jako velké tajemství. Richard Schechner, *Theatre Criticisms*, in: *The Tulane Drama Review*, č. 9, 1965, s. 22.

její výpovědní, umělecké nebo tržní hodnoty. Soustředili se na oblast živého provedení akce a na její přesahy a východiska směrem k sociálním vědám, antropologii a rituálu. Pokud se vyjadřovali směrem k otázkám dokumentace, vnímali ji spíše jako okrajové téma, případně určitý druh nezbytnosti dané uměleckým provozem, která se ovšem nachází v rozporu s významem a smyslem živé performance.

Druhá skupina teoretiků, Phillip Auslander, Amelia Jonesová a Dorothea von Hantelmannová, vycházela z rámce teorie a kritiky výtvarného umění a vizuální kultury. Právě díky těmto východiskům přirozeně inklinovala ke zkoumání performance z hlediska jejích obrazových, objektových či psaných pozůstatků a forem dokumentace. Mezi živou akcí a jejím záznamem, případně archivem, vyznačili myriády vzájemných vztahů, které společně představují součást jednoho procesu vedoucího od uskutečnění performance, přes její uchování a následnou distribuci a aktualizaci uvnitř kulturního oběhu. Ve prospěch tohoto pojmání hovoří argumenty vznesené jak z pozice současného umění (na které je čím dál tím víc nahlíženo jako na proces a dokumentovaný život⁵), tak z historické perspektivy vývoje médií a performance art, kde tyto dva fenomény vykazují svoji úzkou propojenost.

S podobně binárním dělením pracovala i teoretička Tracey Warrová v katalogu výstavy *Art Lies and Videotapes*.⁶ Při analýze fotografické dokumentace akcí zmínila dvě základní hlediska, která lze aplikovat obecně na téma dokumentace a zpětného zpřístupnění performancí. Podle Warrové se performance art nachází na průsečíku mezi divadlem a výtvarným uměním. Přičemž z hlediska divadelní pozice je stěžejní samotná ontologie živého aktu, katarze a zkušenost z něj. Pokud ovšem k performancím přistoupíme z hlediska výtvarné kultury a galerijní a muzejní praxe, naše pozornost se bude soustředit mnohem více na otázku druhého života performancí prostřednictvím jejich dokumentace, simulace a možností reprezentace, tedy jevů, které ve výtvarném umění vždy sehrávaly

⁵ Borys Groys. *Art in the Age of Biopolitics: from Artwork to Art Documentation*, Ostfildern-Ruit, 2002, s. 108.

⁶ Adrien George, *Art Lies and Videotapes: Exposing performance*, London, 2003.

stěžejní roli.⁷ Následující kapitola potom usiluje o představení základních teoretických koncepcí, které se tolik nesoustředí na ontologii živé performance, ale spíše mapují akademický vývoj diskuse nad vztahem mezi živou akcí a její dokumentací.

1.1. Performance jako forma rezistence vůči reprezentaci a distribuci stereotypů

V roce 1993 Peggy Phelanové publikovala knihu *Unmarked: the politics of performance*. Notoricky známou a mnohokrát citovanou se záhy stala její poznámka o nereprodukovatelnosti a nezbytné pomíjivosti performance:

„Performance’s only life is in the present. Performance cannot be saved, recorded, documented, or otherwise participate in the circulation of representations of representations: once it does so, it becomes something other than performance. (...) Performance’s being, like the ontology of subjectivity proposed here, becomes itself through disappearance.“⁸

Autorka studie - levicově a feministicky orientovaná teoretička o performanci uvažovala jako o nereprodukovatelné formě projevu z toho důvodu, aby se jejím prostřednictvím pokusila rozbít binární ideologii vizuálního obrazu ženy/muže, černocho/bělocha, Evropana/Afričana. Byla přesvědčena o tom, že stereotypy běžně spojované s pohlavím, rasou nebo původem, nevychází z vrozené danosti, ale jsou historicky vytvářené skrze vizuální zobrazování a reprezentaci.

Ovlivněná vědním oborem performance studies spatřovala v performanci nástroj, jehož prostřednictvím lze zamezit kulturní distribuci těchto stereotypů a nahradit je prezentací autentických rolí. Hovořila tak o pokaždé novém uskutečňování role a identity prostřednictvím performativního aktu, který ve svém potenciálu improvizace a prostřednictvím své nezbytné pomíjivosti zamezuje automatickému přebírání a šíření zaběhnutých společenských a genderových vzorců.

⁷ Tracey Warr, *Image as a Icon*, in: Adrien George, *Art Lies and Videotapes: Exposing performance*, London, 2003, s. 31.

⁸ Performance nelze uchovávat, zaznamenávat, dokumentovat, nebo jakkoliv jinak z ní činit součást koloběhu reprezentací – jakmile se tak učiní, stává se něčím jiným než performancí. Performance se tak uskutečňuje v procesu své vlastní pomíjivosti. Peggy Phelan. *Unmarked: the politics of performance: Ontology of Performance: representation without reproduction*, New York, 1993, s. 146.

Ačkoliv Phelanová na straně jedné odmítla jakoukoliv možnost reprodukce a reprezentace performance, na straně druhé připustila její subjektivní zpětné čtení mající samo o sobě také charakter performativního aktu⁹. Například variováním proběhlé performance v paměti přihlížejících dochází k pochopení významu toho, co se vlastně odehrálo. Pro artikulaci této své myšlenky si bere na pomoc teze Rolanda Barthes z knihy *Proust a znaky*. Barthes zde důležitost mizení pro subjektivní pochopení reality demonstruje na příkladu skončené lásky, ke které se vracíme ve své paměti – když jsme zamilovaní a v přítomnosti milovaného, nejsme plně schopni vnímat stav věcí tak, jaký ve skutečnosti je. Až když tato láska skončí, milovaný člověk již není přítomný, jsme schopni plně zhodnotit stav tehdejších věcí, to co si zpětně uvědomujeme, zároveň není zobrazeno v žádných fotografiích, filmech ani v jiném druhu záznamů, které nám z období této lásky zůstaly – tyto kvality jsou zaznamenány jen v paměti.

Na základě vzpomínek svědků a dochovaných popisů tak - podle Phelanové – lze i bez přítomnosti dokumentace a hmotných uměleckých artefaktů zajistit trvalou kontinuitu díla.

Důrazem na subjektivitu a roli paměti při uchovávání nehmotných děl Phelanová teoreticky artikulovala to, co v praktickém slova smyslu výrazně rezonovalo v posledních pěti letech ve výzkumu Barbory Klímové a Heike Romsové. Obě tyto autorky, přičemž první je umělkyně a druhá je teoretička, pracovaly v kontextu metodiky studií paměti. Vedle badatelské práce v archivu byl jejich výzkum postaven na subjektivních přístupech a snaze o osobní prožitek performancí na bázi jejich opětovného provedení (často na místě jejich původního výkonu), a na principu orální historie a veřejných přednášek s autory performancí. Domnívám se, že tyto autorky zcela ve shodě s tezí Phelanové neusilovaly tolik o reprodukci a reprezentaci performance, jako spíše o její subjektivní aktualizaci v novém kontextu, což samo o sobě generuje i mnoho dalších problematických otázek. Například ohledně vztahu mezi autorským rukopisem umělce a rukopisem

⁹John Langshaw Austin. *How to do things with words*, Oxford: Clarendon Press. 1962. Ve své přednášce *O projevu* (1955), kterou později publikoval pod názvem *How to do things with words* poznamenal, že častěji se zabýváme ne/pravdivostí výpovědi a zcela opomíjíme skutečnost, že výpověď je primárně procesuální záležitostí výrazně spojená s kontextem svého užití a způsobem předvádění.

původní performance, nebo mezi napětím subjektivně motivované umělecké práce a přístupem badatele.

Na základě výše uvedeného rozboru je zřejmé, že úvodní citace Phelanové o nereprodukovatelnosti a nezbytné pomíjivosti performance nebyla ve svém původním záměru navázaná na diskurz dokumentace a zpětného zpřítomnění performancí. Tato teze ve skutečnosti představovala argumentační pole pro rozvoj diskuze nad performativitou genderových rolí a nad stereotypy, které jsou s těmito rolemi spojovány. Muzea, archivy a galerie potom podrobovala kritice za jejich neschopnost vypořádat se s díly nehmotného charakteru. Vnímala je jako instituce, které na základě vystavování a uchovávání hmotných artefaktů jen dopomáhají k opakování historicky konstruovaných stereotypů s těmito objekty spojenými. Phelanová tak navazovala spíše na dobové teorie genderu nebo postkoloniálních studií, než na téma archivace, dokumentace a zpětného zpřístupnění performance. Ovšem paradoxně, právě v tomto rámci její teze nejvíce rezonují.

1.2. Dokument jako zástupná forma performance

V úvodu svého eseje *„Presence“ in Absentia: experiencing Performance as Documentation*¹⁰ Amelia Jonesová vyjmenovala body-artové akce, které neměla možnost spatřit na vlastní oči. Ve většině případů se udály na festivalech v době jejího dětství nebo v soukromí bez přítomnosti diváků, případně ve veřejném prostoru před očima náhodných kolemjdoucích. Vstupní premisou jejího textu tak bylo vědomí, že se dostala do pozice teoretičky píšící o dílech, která nikdy neviděla.

Jonesová se domnívala, že znalosti performance, které získáme z bezprostředního sledování jejího živého provedení, jsou rovnocenné znalostem načerpaným ze studia dokumentárních stop.

„Respectful of the specificity of knowledges gained from participating in a live performance situation [...] I will argue here that this specificity should not be privileged over the specificity of knowledges that develop in relation to the

¹⁰ Amelia Jones, *Presence“ in Absentia: experiencing Performance as Documentation* *Art Journal*, č. 4. zima 1997, s. 11 – 18.

documentary traces of such an event [...] the documentary exchange (viewer/reader < - >document) is equally intersubjective.”¹¹

Jonesová na rozboru ikonických - na vlastní oči nikdy neviděných performancí - docílila zajímavého posunu pozornosti od diváckého sledování živé akce ke sledování její dokumentace. Ačkoli při sledování dokumentace neovlivníme průběh performance ani nezažijeme tělesnou transmisi požitků, jako jsou vůně, nervozita, nebo reakce publika, stejně lze v této dokumentaci spatřovat nástroj pro pochopení akce. Důvodem k tomu je také skutečnost, že performance potřebuje dle Jonesové fotografii, aby potvrdila svou existenci, a fotografie potřebuje performanci pro ukotvení své indexiality, svého statutu stopy jako odkazu k předchozí živé události.

Performance a její dokumentace jsou tak na sobě vzájemně závislé a tvoří organickou jednotu.

Ovšem taková interpretace akcí na základě jejich dokumentárních stop přináší podle Jonesové několik praktických problémů. Jsou jimi především nedostupnost dokumentace a problematika autorského výkladu.

Příčinou nedostupnosti archivního materiálu z performancí může být jeho zneviditelnění. Minimálně v České republice vstupovala performance do muzeálních sbírek prostřednictvím média fotografie. Samotná teorie a praxe performance tak zůstala v rámci sbírkotvorných institucí okrajovým tématem; reflektovaným primárně skrze optiku fotografického média.

Potenciální nedostupnost dokumentace může také vycházet ze skutečnosti, že její velká část (propriety a artefakty z akcí, videa, textové záznamy a návody) stále zůstávají nepřístupné, v osobním vlastnictví autorů, nebo v nejhorším případě ztracené.

Význam autorského výkladu se dostává zejména v případě pomíjivých děl často do popředí jako primární zdroj informací. Výklad je ovšem v případě performerů často spíše pokračováním samotného díla, než jeho osvětlením.¹²

¹¹ Ibidem, s. 11.

¹² Britský teoretik umění Lawrence Alloway, který popsal vztah mezi pop kulturou, konzumem a uměním na příkladě amerického pop-artu, jako jeden z prvních poukazoval na fenomén umělce: ikony a pop-star. Poukázal na fakt, že veřejná vystoupení a prohlášení umělce neposkytují

Upozorňuje na bezesporu důležité autorovo sebe-prožívání, na jeho motivace, i na aktuální kontext vzniku a průběhu akce. Ovšem podle Jonesové jej nelze považovat za něco, co by mohlo tvořit základ interpretačního rámce performance, co by dopomohlo k jejímu obecnějšímu pochopení. To se konstituuje až s odstupem času:

„As I know from my own experience of "the real" in general and, in particular, live performances in recent years, these often become more meaningful when reappraised in later years; it is hard to identify the patterns of history while one is embedded in them. We "invent" these patterns, pulling the past together into a manageable picture, retrospectively.“¹³

Jonesová se tak domnívá se, že smysl performancí rozkódujeme až retrospektivně na základě čtení jejich dokumentace a na základě rostoucí znalosti historického kontextu.

Tomuto pojetí výrazně odpovídá současný zájem o fotografickou dokumentaci. Ta, ačkoliv v době svého vzniku představovala převážně informace o proběhnuté performanci, se s odstupem let stala sama o sobě umělecky hodnotnou. Tuto skutečnost nelze číst jen ve vztahu ke komodifikaci dokumentace umění, jako definitivní konec utopie o neobchodovatelnosti pomíjivých performancí. Je výsledkem mnohem širší proměny, ve které se odráží nejenom naše nostalgie po něčem skončeném a nedostupném, ale i potřeba historizovat současné umění.

Z pozice strukturalismu, ze kterého Jonesová vyšla, lze tuto změnu citlivosti vůči dokumentu vysvětlit na základě přiblížení indexiálního znaku k symbolickému. Onen odkaz k živé akci, který v sobě dokument obsahuje, je po čase utlumen ve prospěch imaginativního obecnějšího výkladu.¹⁴

bezprostřední vhléd na jeho tvorbu, ale mnohem více slouží jako nástroj k mytizaci a popularizaci autora jako takového. Exemplárním příkladem může být právě kult osobnosti kolem Josepha Beuyse. Ruská kurátorka Olia Lialina pak například veřejné projevy umělce otevřeně odmítla jako nástroj, který nafukuje umělecké ego. Častá prohlášení minimalistů a konceptuálních umělců se podle jejího názoru tolik nepodílela na vytváření idejí jako spíše na umělé produkci idolů. Jana Písaříková, *Performativní přednášky a výpovědi*, in: *Akce a reakce: performativní aspekty v současném umění a v umělecké výchově*, Vladimír Havlík (eds). Olomouc, 2015, s. 77 – 87.

¹³ Viz Amelia Jones, (pozn. 10), s. 11.

¹⁴ Ibidem, s. 12.

1.3. Divák a dokumentace

[...] je zajímavé, že čím víc se rozšiřuje množství a permanentní dostupnost informací, tím více se cení dokumentační minimalismus. Třeba já dělám to, že z některých akcí, co byly reprezentované šesti fotografiemi, nechám po výběru jen jednu. Je to nakonec moje dokumentace, tak proč ne? Zdá se mi, že vše podstatné je v představě, v imaginaci diváka.¹⁵

Vztahu mezi divákem a dokumentem se v studii *Toward the Hermeneutics of Performance Art Documentation* (2009)¹⁶ věnoval Philip Auslander. Jeho pozornost se v ní odklonila od analýzy dokumentu a živé akce, a na místo toho se soustředil se na rozbor vztahu diváka k dokumentaci. Vycházel přitom z fenomenologického přístupu Hanse Goerga Gadamera. Tento německý filosof byl přesvědčen, že porozumění něčemu nevychází z objevu objektivní pravdy vlastní zkoumanému objektu nebo okolnosti, naopak je výsledkem vyjednávání a domněnek.

V případě dokumentace performancí je to potom dialog mezi záznamy a jejich publikem. Způsob, jakým tento dialog vedeme, je sám o sobě performancí, imaginativním vyjednáváním o významu akce. Tento způsob teoretického nahlížení je blízký teorii, kterou v rámci tzv. Kostnické školy formulovali literární vědci Hans Robert Jauss a Wolfgang Iser. S příklonem k percepční estetice vystupovali proti pojímání textu jako autonomního objektu s vlastní ontologií. Dle Jausse a Isera je pro pochopení významu stěžejní vztah mezi textem a jeho čtenářem. Čtenáře přitom pojímali jako spolu-tvůrce, který v rámci svého subjektivního vztahování se k textu konstruuje význam díla. Způsob, jakým tak činí, poté podléhá horizontu očekávání.¹⁷ Jedná se o:

„sumu kulturních předpokladů a očekávání, norem a zkušeností, které do jisté míry určují, jak čtenář v daném momentu rozumí literárnímu textu a jak jej interpretuje [...]. Je podmíněn na jedné straně časovými a kulturně prostorovými faktory, na druhé straně individuálními předpoklady toho kterého interpreta.“¹⁸

¹⁵ Vladimír Havlík, Návrat aury uměleckého díla skrze mýtus o jeho pomíjivosti aneb performerovy pochyby nad „obratem“ k dokumentaci, in: *Dokumentace umění*, Jan Krτίčka; Jan Prošek (eds.), Ústí nad Labem, 2013, s. 96.

¹⁶ Philip Auslander, *Toward the Hermeneutics of Performance Art Documentation*, in: *Kunsten a Falle: Lessons in the Art of Falling*, Jonas Ekborg; Horten, Neurway (eds.), Amsterdam, 2009.

¹⁷ Termín, který spojuje Isera a Jausse s Gadamerovou fenomenologií.

¹⁸ Nünning, Ansgar, *Lexikon teorie literatury a kultury*, 2006, s. 309.

Z přístupu Jausse a Isera vyplývá, že způsob konstrukce významu a pochopení akce není závislý na obsahu díla či jeho dokumentace, ale na kreativní roli diváka, nejen na možnostech jeho imaginace, jejím prostřednictvím zaplňuje informační mezeru mezi dochovanou dokumentací a živou performancí, ale také na aktuálním dobovém a kulturním kontextu, ze kterého se k dílu vztahuje.

1.4.Od dokumentace performance k performativitě dokumentace

Pokud Jonesová zrovnoprávnila vztah mezi dokumentací performance a samotnou performancí, aby tak mimo jiné vyvrátila tezi Phelanové o performance jako kulturní praxi, kterou nelze medializovat a reprezentovat, Auslander pomyslně završil tyto předchozí teorie svou tezí o dokumentaci jako základní scéně pro předvádění performance uvnitř kulturního oběhu.

Na příkladu performance *Shoot* (17. 11. 1971) od Chrise Burdena a *Leap into the Void* (bez přesné datace, 1960) od Yvese Kleina charakterizoval dvě základní kategorie dokumentací. První tzv. dokumentární (documentary) odpovídá tomu, co Jonesová definovala jako indexiální ukotvení fotografie v živé akci. Dokumentace výstřelu odpovídá faktu, že umělec byl skutečně postřelen. Fotografie a potažmo i video zde plní funkci autorizace předchozí události. V případě Kleinova skoku do prázdna je ovšem indexialita fotografie zavádějící. Záznam této akce nezobrazuje vše, co se v momentě fotografování skutečně odehrávalo na scéně. Zamlčuje přítomnost záchranné sítě, do které umělec skákal, a která zmizela ve fotografické komoře. Ale je tento hrubý empirický postřeh skutečně důležitý pro výsledný autorský záměr? Obraz muže skákajícího do neznáma, nechráněného a riskujícího; to byl pravděpodobně Kleinův záměr, který nám chtěl sdělit a kterého také dosáhl. Tento typ tzv. předstírané (theatrical) dokumentace potom nelze dle Auslandera vnímat jako sekundární reprezentaci originálních událostí, ale performanci „jako takovou.“¹⁹

Auslander ve svém textu prosazoval stanovisko, že předstírání je do jisté míry vlastní jakémukoliv typu dokumentace, nebo se do ní zpětně dostává

¹⁹ Viz. Philip Auslander (pozn. 16.), s. 15. ; Phillip Auslander, *Liveness: performance in a mediatized culture*, New York, 1999, s. 45.

prostřednictvím editace a autorského výběru dokumentů ke zveřejnění. Jako příklad opět použil Burdenovu radikální performance Shoot. Výsledné video - Auslanderem řazené mezi dokumentační záznamy - ve skutečnosti vykazuje značnou míru teatrální dokumentace. Burden video uvedl komentářem, ve kterém diváka dopředu zasvětil do toho, co bude následovat. Tím dramaticky změnil celkové vyznění jinak velmi krátkého a málo vypovídajícího záznamu (potažmo samotné performance).²⁰

Jiným příkladem předstírané dokumentace je fotografický záznam z akce Aufmerksamkeitschule (23. 8. 1986, Varšava zámek Jablonna). Na fotografii prezentované v prvním katalogu Black Market se objevují postavy performerů Tomáše Rullera, Borise Nieslonyho a Zygmunta Piotrowského v zahradě zámku. Informativní titulek v katalogu pod fotografií nám sděluje, že reprezentuje několikahodinovou performanci. Ovšem ve skutečnosti byla tato fotografie pořízena předem, během přípravy na akci. Autoři ji považovali za charakterističtější než snímky dostupné z performance samé.

Ovšem bez vědomí této informace neexistuje způsob, jak tuto skutečnost rozkódovat. Jiným příkladem dokumentace - nezávislé na samotném provedení performance - jsou akce – koncepty Milana Knížáka. Jedná se o knihu Procesy hlavně pro mysl, ve které autor sesbíral textové záznamy akcí z let 1977 – 1981. Obsahují popisy provedených performancí ale i takových, které ve skutečnosti nikdy nerealizoval.²¹ Jsou to akce primárně existující jen v médiu psaného textu připravené k realizaci v mysli čtenáře. Svým konceptem odkazují k autorské knize Grapefruit (1964), ve které shrnula své ne/realizované nebo také nerealizovatelné performance („event scores“) Yoko Ono. Dokumentace akcí, které se nikdy nestaly je ovšem tématem, které zasahuje i do sféry rekvizit. Příkladem takové rekvizity je Šamanský náhrdelník Milana Knížáka (1980). Ačkoliv nikdy nebyl součástí žádné performance, pro autora představoval ritualizovaný předmět, který dle něj měl k akci vybízet.

“V druhé polovině 60. let se mé akce, které byly plné tělesných aktivit, jako by zklidnily, až přešly (v druhé polovině let 70.) v jakési procesy pro mysl, akce v

²⁰ Ibidem, s. 46.

²¹ Jiří Valoch, *Milan Knížák 1953 – 1988*, Dům umění města Brna: Brno, 1989, s. 8.

prostoru myslí, atp. Toto totální odmaterializování mě na druhé straně přivedlo k zamyšlení se nad funkcí předmětu, nad jakousi rituální funkcí předmětu, kultem věci, nezávislou existencí věci, existencí nezávislou na funkci nebo nabývající jiných nečekaných funkcí atp. Přesto, že tyto předměty vznikaly jaksi opačně, tedy bez předchozího rituálu, k použití rituálu mě vybízejí."²²

Osobně se domnívám, že Knížák tímto způsobem vytvářel jakési meta-rekvizity mající takřka fetišizující charakter. Bezesporu to pro něj mohla být také cesta, jak nadále tematizovat performativní tvorbu a přitom nacházet cesty k její komodifikaci.

Auslander se ve svém textu také vyhradil vůči vnímání živé performance jako bezprostřední / nemediované situaci. Nejenže mnoho akcí vzniklo výhradně přímo pro hledáček fotoaparátu nebo kamery bez přítomnosti svědků, ale i v případě živých performancí se často nelze vyhnout okamžitému modu reprezentace performance. Zajímavě to shrnul na příklad Vladimír Havlík:

*„Na festivalech akčního umění vytváří fotografové a kameramani často „tlusté sklo“ mezi performerem a diváky. V Pekingu jsem viděl, jak kolem performerů krouží pět „dokumentaristů“ a on jim ještě stíhá dávat během své produkce pokyny, jak to mají zabírat. K hyper dokumentačnímu trendu se přidávají i diváci. Řada z nich sleduje akci přes display své kamery.“*²³

Za další spíše netradiční druh syntézy mezi dokumentací a performance art lze považovat případy, kdy dokumentace a dokumentování tvoří součást performance, a zároveň jsou jejím výsledkem. Jako příklad tohoto typu dokumentace Auslander uvedl dílo Blinks (1969). Vito Acconci se v něm procházel po Greenwich Street v New Yorku s fotoaparátem v ruce a kdykoliv mrkl, pořídil snímek. Výsledkem bylo dvanáct fotografií ulice doplněných o verbální instrukce. Ačkoliv na výsledné dokumentaci není přítomný samotný performer, zároveň nám odhaluje trajektorie jeho pohledu. Dává nám velmi křehkým způsobem nahlédnout

²² Ibidem, s. 25.

²³ Emailová korespondence Jany Písařikové s Vladimírem Havlíkem z 2. 6. 2013.

do jeho vnímání okolní situace, které by před námi – při sledování živé akce - zůstalo jinak skryto.

1.5. Umění dokumentace

Divadelní kategorie dokumentace je tak dle mého názoru blízká pojetí, které ve své eseji *Art in the Age of Biopolitics: From Artwork to Art Documentation* (2002) zmínil Boris Groys. I on definoval dva typy dokumentace. První reprezentuje záznamy performancí, dočasných instalací a happeningů za účelem jejich budoucí prezentace. Za druhý typ umělecké dokumentace považoval projevy, jejichž cílem není cokoli archivovat nebo odkazovat k uplynulé akci, ale spíše aktivně formulovat životní podmínky a situace. Mezi tyto projevy Groys začlenil: umělecké intervence do každodenního života, dlouhodobé diskuze a analýzy, vytváření neobvyklých životních situací, umělecký výzkum, recepce uměleckého provozu v různých kulturách a obdobích či politicky a sociálně motivované akce.

Tento druh dokumentace Groys označil jako umění dokumentace. Svou podobou si přivlastňuje formu instalací a mimouměleckou estetiku technické dokumentace a byrokratického aparátu (grafy, statistiky, diagramy), jež může sloužit i jako evidence a geneze jinak neexistující události či děje.

Podle Auslander a i Groyse se v umělecké praxi oba typy dokumentace vzájemně prolínají a vykazují velkou míru společných vlastností. Podle obou autorů je potom žádoucí se zaměřit nikoliv na vztah mezi dokumentem a živou akcí, ale na samotnou performativitu dokumentace performance²⁴ (v pojetí Auslander) a na dokumentaci jako svébytný druh umění (v pojetí Groyse). V čem je pro účely této studie Auslanderovo uvažování klíčové je fakt, že jeho výklad se nezaměřil pouze na jeden typ dokumentace (například fotografii), ale nabídl obecnou analýzu. Archivní materiál tak uchopil jako živoucí materii, která sama

²⁴ Prostor dokumentu – ať už vizuální nebo audiovizuální se stává jediným prostorem, ve kterém se akce odehrává. Prostor dokumentu není jen o zachycení reality nebo situace, ale dokládá také způsob produkce. Při uvědomění si teatrality dokumentace autenticita dokumentu a její schopnost reflektovat skutečnost je zdiskreditována.

Nataša Petrešin Bachelez. *The Living Archive: The performative potential of a Document (on the contextual part of the exhibition The Promise of the Past*, http://aprior.schoolofarts.be/pdfs/ap17_NatasaPetresin-LesPromessesDuPass%C3%A9.pdf, vyhledáno 23. 4. 2015.

o sobě performuje nejenom podobu akce, ale i její význam a možnosti jejich případných rekonstrukcí.

1.6. Hranice dokumentace

„Někdo na spolupráci jazyka médií rezignuje a bere jej jako prostředek „pouhé“ dokumentace. Pro mě fotografie, ale zejména video, znamenaly nesmírně mnoho, protože v jádru mého zájmu o práci s tělem v uměleckém projevu hrál od počátku film, respektive fragmenty z těch, jež mě silně oslovovaly jako uhrančivé příklady aktivního chování (například prodírání se houštinami a lesy u postav z Bergmanových filmů, vztahy k vodě, bažinám a sněhu u Vláčila atd.).“²⁵

„V prvotním aspektu pro mě dokumentace hraje v zásadě rovnocennou integrální roli v uměleckém procesu, i když mé osobní chápání performance je bezodkladná a přímá reakce na diváka. Je to v mnoha případech akce nedokumentovatelná ve své celistvosti, i jako základní nosná forma uměleckého díla. Vždy závisí na charakteru a podstatě prezentované akce, kdy je zřejmé, která pomíjivost bude uchopitelná, a která ne.“²⁶

Řadu umělců provádění jejich akcí bezprostředně provázalo médium záznamu – ať už prostřednictvím fotografie, textu, kresby, malby objektu nebo instalace, od poloviny 80. let také médium videa. V posledních dvou desetiletích se také objevují performance, které se celé odehrávají v medializovaném prostoru – buď už ve smyslu živých přenosů obrazů mezi dvěma vzdálenými místy, nebo prostřednictvím sociálních sítí apod.

V kontextu České republiky má tato provázanost své počátky zejména v 70. a 80. letech. Přichází v souladu s dobovým příklonem ke konceptuálnímu umění, ale také se v ní odráží dobová politická situace nastupující normalizace.

Zdá se, že teze Phealnové o nezbytné pomíjivosti performancí nebyla pro český kontext nikdy adekvátní. V totalitních zemích neexistoval obchod s uměním, ze kterého by se čeští autoři chtěli dematerializací své tvorby vymanit a příležitost prezentovat svou tvorbu širšímu publiku se performerům v České republice zrodila až v 90. letech.

²⁵ Miloš Šejn, Anketa Bylo-Nebylo, in: Bylo-Nebylo, Jana Písaříková; Tomáš Hodbod' (eds.), Brno, 2013, nestr.

²⁶ František Kowolowski, Anketa Bylo-Nebylo, in: Bylo-Nebylo, Jana Písaříková; Tomáš Hodbod' (eds.), Brno, 2013, nestr.

Na konci 60. let byly happeniny - charakteristické svou spontánností a uvolněnou atmosférou – vystřídány událostmi komorního charakteru, které do širšího povědomí vstupovaly zejména prostřednictvím své dokumentace. Záznam u nich splňoval roli distribučního média a zprávy z průběhu akce:

„Rozhodly jsme se proto, aby akce byly fotografovány – mimo jiné i proto, že řada akcí byla skutečně podzemní a nebylo často ani prostě fyzicky možné, aby při nich byli všichni, kdo by měli zájem. Ale nikdo z nás nechápal fotografii jako nějaký estetický artefakt, sběratelský předmět či co, ale jako informaci, záznam o tom, že tehdy a tehdy tam a tam se stalo to a to. Asi jako když vidíš někde v novinách fotku z nějaké události. A tak jako je fotka v novinách bez textu („popisky“) často nemá, tak i fotografie z akcí často řeknou málo nebo vůbec nic bez stručného popisu akce. Tím se liší od estetické fotografie, která mluví i bez názvu, datování atd.“²⁷

Záznam ovšem také vystupoval jako integrální součást performance, byl prostředkem její kodifikace a nástrojem ustanovení performativního aktu. Tento příklad se dotýká zejména kategorie tzv. photo-piece vstupující na českou scénu v počátku 70. let. Časoprostorová dimenze performance v ní byla minimalizovaná ve prospěch fotografického zachycení akce/konceptuálního gesta.

V mnoha případech se potom performance, nebo lépe řečeno – její charakteristická vlastnost – performativita – stávaly součástí širšího uměleckého procesu, který v sobě zahrnoval práci s různorodými médii. S tímto však vyvstala otázka, které umělecké projevy lze ztotožnit s kategorií performance art?

Podobného tématu se ve své eseji okrajově dotknul i Auslander. Pokud bychom trvali na tom, že performance má svou autonomní existenci před samotnou dokumentací, potom bychom na tuto dokumentaci měli pohlížet jako dílo vlastního charakteru. Jako příklad uvedl kategorii předváděné fotografie (performed photography), odkazující nás spíše k určitému typu fotografického média, než k živé akci.

Slovy teoretičky Barbary Büscherové by tak záznam akce byl druhem její mediální remediace. Ovšem Auslander tento přístup zpochybnil citací z recenze redigovaného vydání knihy Performance: Live Art Since 1960 (prvně publikováno v roce 1979) od Jona Ericksona. Erickson si v ní položil otázku, na základě jakého

²⁷Vzpomínka na akční umění 70. let: rozhovor Ludvíka Hlaváčka s Petrem Štemberou a Janem Mlčochem, in *Výtvarná práce: the magazine for contemporary art*. Praha, 1991, č. 3, s. 61 – 69.

rozhodnutí Goldbergová do dějin performance art zařadila například předváděné fotografie Cindy Shermanové, videa a filmy Matthew Barneyho, nebo dokonce kresby a sochy Roberta Longa.²⁸ Auslander ve své eseji prosazoval, že pravděpodobně pro Goldbergovou nebylo tolik důležité rozlišení mezi živou akcí a způsobem její dokumentace, ale samotná performativita dokumentace; způsob jakým jsou nám informace o proběhlé akci předváděny, jak vstupují do kulturního oběhu.

Performance art se tak přirozeně vztahuje a vymezuje vůči dalším způsobům umělecké tvorby a z performativity se stává jedna z obecných vlastností umělecké praxe. Univerzalita performativity a širší jejího uplatnění se možná také v negativním slova smyslu podepsala na tom, že samotná kategorie performance art zůstávala ve stínu jiných výtvarných médií, se kterými přirozeně spolupracuje, a která si přivlastňuje i jako možnosti vlastní dokumentace.

1.7. Základní typy dokumentace a záznamů performance art

V následující kapitole se pokusím charakterizovat základní podoby dokumentace performance. Domnívám se, že právě její detailní popis může do budoucna přispět k lepšímu etablování performance art jako samostatné umělecké kategorie v rámci archivů a sbírek. Přičemž samotný termín dokumentace bych pro účel kategorizace nahradila univerzálnějším pojmem: výpověď. Odkazuji se jím k definici výpovědi, kterou v roce 1955 definoval John Langshaw Austin v průběhu své Přednášky o projevu, později publikované knižně pod názvem *How to do Things with Words* (1962).²⁹ Austin v ní poznamenal, že častěji se zabýváme ne/pravdivostí výpovědi a zcela opomíjíme skutečnost, že výpověď je primárně procesuální záležitostí. Za performativní výpověď považoval takovou, která nepopisuje, ale přímo zakládá nový druh skutečnosti. Byla to pro něj například svatební přísaha nebo rituální určení jména dítěte při křtu apod. V kontextu této práce o performativní výpovědi uvažuji ve vztahu k dokumentaci jako o nástroji konstituce nové reality performativního díla.

²⁸ Jon Erickson, Goldberg Variations: Performing Distinctions, in: *PAJ: A Journal of Performance and Art* č. 21, jaro 1999, s. 98.

²⁹ John Langshaw Austin, *How to do Things with Words*, Oxford, 1962.

Výpověď také vnímám jako termín nadřazený pojmům dokumentace a záznam. Zatímco záznam bývá zpravidla vnímán jako objektivní otisk/stopa reality oproštěný od ideologických konotací; na dokument je pohlíženo jako na formu záznamu, která v sobě obsahuje interpretaci. V termínu výpovědi se ovšem tyto hodnotové vlastnosti záznamu a dokumentace rozpouští, stávají se nepodstatné ve prospěch výpovědi jako procesu, jako uskutečňování významu.

Výpovědi lze členit z hlediska jejich účelu: „*Jinou dokumentaci autor poskytuje pro samizdat, jinou k soudnímu líčení, pro teoretickou studii nebo pro populární publikaci, a jinou pro výstavu či muzejní sbírku.*“³⁰

Příčemž důležité je také dělení dokumentace na autorskou a autorem autorizovanou:

„*Od autorovy (performerovy) dokumentace, kterou má k dispozici a jež je zpravidla různorodá ve formě i kvalitě, ze známých i neurčitých zdrojů, z médií nebo i od policie (cenzurní zásahy, zákazy vystavovat, odmítnutí zahraničních pozvání, je vhodné rozlišovat „autorské“ dokumentace (vlastní i od profesionálů) a dokumentace performerem autorizované. Způsoby spolupráce se známými fotografy, kameramany, video-umělci atp. jsou velmi individuální. Od draze vykoupených snímků, přes přátelsky darované, s limitovanými právy, po dělené autorství, až k neurčitému sdílení autorství.*“³¹

Mezi stěžejní typy výpovědi bychom mohli zařadit fotografii, text, video, zvukové nahrávky a materiálové pozůstatky. Do tohoto okruhu potom zařazují také médium kresby a malby, které lze v určitých případech také vnímat jako záznam zkušenosti z performativního procesu.

Z hlediska původce výpovědi se nabízí dělení do kategorie výpovědi autora, diváka, případně dokumentátora performance. V neposlední řadě je také důležitý okamžik vzniku výpovědi (u textu a artefaktu), jenž má své vnitřní dělení na moment před vykonáním živé akce, v jejím průběhu nebo po skončení.

³⁰ Tomáš Ruller, *Peripetie dokumentace (akčního umění)*, in: *Dokumentace umění*, Jan Krtička; Jan Prošek (eds.), Ústí nad labem, 2013, s. 104.

³¹ *Ibidem*, s. 104.

1.7.1. Video záznam

Jedná se o performativní výpověď blízkou performance art z hlediska historického vývoje i charakteristiky svých vlastností.

Video umožňuje přenos relativně velkého množství informací z průběhu performance. Informuje nás o časové dimenzi akce, pohybu performerů, průběhu dění, prostorové situaci a okolních faktorech. Na základě video nahrávek můžeme sledovat reakce publika a z toho do jisté míry odvodit i celkovou atmosféru situace. Všechny tyto faktory vytváří dojem, že video je pravděpodobně nejvěrohodnější výpovědí o průběhu a reálných podmínkách performance. Na druhou stranu ovšem zůstává nezpochybnitelná subjektivita ve výběru úhlu, ze kterého kameraman akci sleduje. Výsledný charakter díla potom výrazně ovlivňuje také způsob editace výpovědi.

Na základě způsobů pořízení video dokumentace potom můžeme hovořit o záznamech pořízených statickou kamerou, pohyblivou kamerou nebo kombinací dvou a více kamer.

Totální kamera: stojí na stativu (často bez filmující osoby), pracuje bez přibližování nebo pohybu kamery a zaznamenává performanci z fixního stanoviště bez časového přerušování. Lze ji považovat za efektivní, ale také nejrozšířenější způsob video-dokumentace, kterou lze zorganizovat bez velkých příprav. I když mnoho okolních aspektů performance se z pozice takové kamery nedá vnímat, platí tento způsob dokumentace za kvalitní evidenci proběhlé performance.

Pohyblivé vedení kamery: kameraman aktivně doprovází performerů a snímá jeho konání z měnících se úhlů pohledů. Také při tomto způsobu je časový průběh performance z větší části zachován. Ovšem zároveň je zde do dokumentace zakomponována subjektivní interpretace dokumentátora ve smyslu jeho výběru jednotlivých úhlů pohledu na performance.

Záznam dvěma kamerami: z nichž jedna na stativu snímá totální pohled na průběh akce z fixního stanoviště, a druhá je používána jako ruční kamera. Toto nastavení předpokládá určitou míru postprodukce, ale za to nabízí nejvíce možností pro zachování celkové časové struktury i stěžejních momentů.

S ohledem na způsob editace lze hovořit o dvou základních metodách práce s videem. Jedna z nich respektuje a věrně přenáší časovou dimenzi performance,

druhá konstruuje z průběhu performance nové vizuální vyprávění.

Specifickou formou video záznamů jsou ty, které vznikají jako integrální součást akce, na příklad formou uzavřeného okruhu (closed circuit). Pokud je přehrávání uzavřeného okruhu ještě zaznamenáno zvlášť na datovém nosiči, pak představuje důležitý materiál pro obsahové a estetické hodnocení performance. Ovšem v rámci diskurzu o dokumentaci sehrává jen minimální roli.

1.7.2. Text

Tento typ výpovědi se objevuje v různých formách a kombinacích. Představuje koncepci (návrh) k realizování akce, je sám o sobě performativním aktem, může reflektovat průběh performance nebo ji kriticky interpretovat, případně sloužit jako nástroj jejího vyprávění (tradování). Pro posuzování textů je důležité vnímat časovou konstelaci jejich vzniku. Ta je vklíněna mezi prožitek a performování na straně jedné, a akt psaní na straně druhé. Texty také zachycují okamžiky očekávání, návrhy, koncepce, ale i proces zaujímání odstupu k dříve prožitému. Podobu textu ovlivňuje subjektivní styl jeho pisatele: způsob jeho vyjadřování i postoj k popisovanému. Vědomí subjektivity autorství, respektive jeho podvědomí zachycené v textu, zase zpětně ovlivňuje recepci textu a způsob jeho využití. Může se stát primárním podkladem pro vznik odborných studií, nebo sloužit jako podklad pro zopakování samotné performance.

Texty performerů (koncepty, návrhy, scénáře, prohlášení či korespondence) nabízejí především pohled na proces vzniku performance. Mohou tvořit korektiv ke skutečně provedenému/zažitému, a to jak pro umělce samotné ve formě sebereflexe, dalšího rozvoje vlastní práce, tak i jako nástroj k zaujímání „historického odstupů“ a přezkoumání vlastní nebo cizí umělecké práce.

Koncepty performancí: vyznačují se zhuštěným, neemocionálním stylem psaní. V případě, že se stanou jediným dokumentem, mohou vést k pocitu nedostatečné informovanosti čtenáře. Tato jejich úspornost je ovšem často konceptuálním záměrem autora, snahou o tvůrčí zapojení diváka.

Textové návody: popisy performancí, které jsou primárně realizované v mysli autora, případně jejich čtenáře. Vedle prakticky realizovatelných návodů se uplatňují i utopistické, které jsou neproveditelné a výrazně pracují s imaginativním

potenciálem textu. V případě své realizovatelnosti se volně překrývají s pojmem scénáře.

Scénáře a partitury umožňují opětovné vžití se do průběhu akce a její případnou živou rekonstrukci. Informují nás nejenom o tom, jak akce provést, ale také o prostředí průběhu a časové délce, případně o podobě rekvizit a kostýmů.

Samotný pojem partitura se stal stěžejní termínem v oblasti archivace a zpětného zpřístupnění performancí. Jeho zavedení bylo velkou mírou akcelerováno projektem Variable Media Questionnaire.³² Jedná se o techniku archivace uměleckých děl, která jsou efemérní, místně-specifické nebo závislé na rychle zastarávajícím nosiči. Navrhuje netradiční konzervační strategii založenou na stanovení způsobů, jakými by konkrétní dílo mohlo přečkat své původní médium. Pro zachování uměleckých děl v oblasti performance art byl v rámci projektu vyvinut dotazník, ve kterém umělci zodpovídají na otázky ohledně pokynů, které by měly zajistit budoucí předvedení/vystavení akce.

Texty druhých osob: liší se z hlediska času, kdy byly napsány i ve svém postoji k popisovanému. Tiskové zprávy bývají popisovány na základě líčení umělců/umělkyně a obsahují hledisko znalosti odborného kontextu. Jejich hlavním cílem je upozornit na performance, případně ji i představit ve specifickém tematickém, případně historickém kontextu. Písemné zprávy očitých svědků akce mají zvláštní postavení - mimo jiné proto, že jsou vzácné a umožňují předávání subjektivních dojmů, zachycují individualizovanou vzpomínku účastníka. Odborné studie upozadují zájem o rekonstrukci performance, čímž také mohou vyjadřovat nedůvěru v možnost jejího znovu-provedení.

³² Variable media network, přístupné z: <http://www.variablemedia.net/e/index.html>, vyhledáno 25. 4. 2016.

1.7.3. Ústní tradování

„V čem spočívá kvalita a význam akcí, které nebyly zdokumentovány? Jsou to akce, které jsou mediálně neuchopitelné. Myslím, že v tomto případě se jedná o zásadní rozhodnutí samotného autora. Mohl bych to charakterizovat jako absolutní emocionální transpozici na diváka, která není zaznamenanatelná ve své vizualitě.“³³

„Akce, které nebyly zdokumentovány, jsou mírou verifikovatelnosti umění performance. Vystavují nás otázce, proč věříme více fotografii než psanému či mluvenému slovu. Mýtus performerů, který své akce záměrně nedokumentuje nebo jeho dokumentace byla ztracena či zničena, je velice vzrušující. Nejvíce se totiž přibližuje původní myšlence splnutí umění se životem.“³⁴

Ústní výpověď je sama o sobě performativním aktem. Je to proces, který se proměňuje na základě okolních vlivů a podmínek, jenž se pokaždé aktualizuje v trochu jiném provedení. Při ústní výpovědi je nutné brát v potaz její emocionální zabarvenost a tendenci k neúplnosti, která se úměrně zvyšuje s časovou distancí od realizace performance. Na druhou stranu vyprávěné sdělení je možné postupně neustále upřesňovat v interakci s otázkami posluchačů, případně badatele. Na rozdíl od fotografie ústní sdělení aktivizuje všechny smysly a je zkušeností jak pro posluchače, tak pro autora.

Od ostatních typů výpovědí se liší svou nezáměrností, protože primárně se spoléhá na paměť, ve které se průběh akce otiskuje bezděčně, ať už tento proces vědomě moderujeme, či nikoliv. Z hlediska dokumentace považují ústní výpovědi za zásadní v tom, že prověřují krajní bod performance art, jsou schopné doložit existenci akcí, které nebyly žádným jiným způsobem zdokumentovány a jsou zároveň schopné všimnout si věcí, které fotografie, rekvizita ani video nezachytily.

Se všude-přítomnou medializací a v kontextu studií paměti se ústní výpověď a tradování dostává také do popředí zájmu samotných umělců³⁵, kurátorů³⁶ a badatelů.³⁷

³³ František Kowolowski, Anketa Bylo-Nebylo, in: Bylo-Nebylo, Jana Písaříková; Tomáš Hodbod' (eds.), Brno, 2013, nestr.

³⁴ Vladimír Havlík, Anketa Bylo-Nebylo, in: Bylo-Nebylo, Jana Písaříková; Tomáš Hodbod' (eds.), Brno, 2013, nestr.

³⁵ Precedentem performancí, které jsou předávány dál jen formou ústního tradování, jsou delegované performance a živé instalace postavené na práci s herci Tina Seghala. V roce 2009 prodal své zcela efemérní dílo Kiss do sbírek MoMA. Dílo není doprovázeno žádnou fyzickou dokumentací a samotný prodej proběhl za přítomnosti kurátora, notáře a dalšího personálu muzea formou

“Recently a number of gallery archives, libraries, researchers, and producers have commenced gathering oral histories of performance, both spectators’ recollections of their experiences and artists’ accounts of their making process or events. These are recorded and archived as documents that can be catalogued, managed, and replayed, although they may also continue to circulate and be retold as oral stories.”³⁸

Ústní výpověď je často považována na nejpřirozenější formu zprostředkování akce, a to díky své vlastní performativní povaze. Vedle výpovědí účastníků akce, které jsou spíše raritou, se pracuje převážně s autorskými výklady performancí. V rámci archivů a galerií, které se systematicky snaží o archivaci performance art, se často uplatňují dotazníky, které autorské výpovědi dlouhodobě dokumentují ve strukturované podobě, aby je později mohli použít jako podklad pro budoucí rekonstrukci performancí.

1.7.4. Fotografie

Fotografie (často v kombinaci s textovým popisem), případně v podobě foto-sekvencí, představují v rámci sbírek a archivů nejrozšířenější typ výpovědi. Společně s video-dokumentací podléhají diskurzu o objektivitě média ve smyslu svého věrného odkazu k realitě. Je to dáno jejich indexiálním vztahem k referentu, který i přes veškerou dostupnost digitálních technologií a možností postprodukce zůstává být zachován. V moci fotografie je tak přesvědčit diváka, že zastupuje realitu, že se prostřednictvím jejího sledování ocitáme při sledování určitého momentu performance, který byl vytržen z časového kontinua. Tento moment je fotografií fixován a předáván jako jedinečné svědectví. Význam fotografie

ústní dohody. Jiný příklad práce s ústním tradováním představuje přístup Barbory Klímové. Práci s uměleckými archivy u této konceptuálně uvažující autorky doprovází organizace veřejných přednášek, v rámci kterých performeři na základě vlastních vzpomínek popisují a rekonstruují průběhy svých akcí.

³⁶ V roce 2014 proběhl v pražské galerii Karlín studios kurátorský projekt Jana Krtičky, ve kterém byly performance zpřístupněny skrze záznam ústních popisů akce samotnými performery. Autor projektu se tak pokusil jít za okraj původních akcí a jejich kodifikovaných dokumentací, stejně jako o hledání nových způsobů dokumentace performance art.

³⁷ Projekt Heike Roms dokumentující historii performance art v anglickém Walesu využil orální historii jako jednu z hlavních metod. Více info: Heike Roms, What's Welsh for Performance, přístupné z: "<http://www.performance-wales.org/it-was-40-years-ago-today/oralhistory-introduction.htm>, vyhledáno 12. 1. 2013.

³⁸ Paul Clarke. Performing the Archives: The Future of the Past. In: *Performing Archives/Archives of Performance*. Gunhild Borggreen, Rune Gade. Copenhagen, 2013, s. 317.

performancí ovšem nevzniká jen na základě vyobrazeného. Ačkoliv fotografie zaznamenává spatřené, ze své povahy vždy odkazuje k tomu, co je nespátřené. Podle teoretika Johna Bergera má fotografie účinnost, když zvolený okamžik, jež zaznamenává, obsahuje kvantum všeobecně platné pravdy, která vypovídá stejně o tom, co na fotografii není, jako o tom, co na ní je. Je to právě onen moment, kdy nad indexiálním odkazem k referentu převáží možnost symbolického čtení fotografického vyobrazení³⁹. Jinými slovy kolem fotografické dokumentace existuje druh vizuálního vakua. Nezprostředkované informace ponechané pozorovatelově představivosti, jež tento „prázdný znak“ subjektivně doplňuje. Fotografie je, podobně jako video, zatížená interpretujícím subjektivním úhlem pohledu fotografa nebo autorským výběrem performerera z pořízených snímků. „Výběr fotografie může vést k nalezení a vycizelování ikonického snímku, který reprezentuje ducha akce, nebo se také může stát falešným idolem. Zejména fotografie ikonického charakteru, které zachycují velmi působivý okamžik, často nekorelují s obsahovým vrcholem, s kulminačním bodem performance, protože při jejich výběru byl pohled oka zaměřen na nejlepší obraz, nikoliv na ústřední moment akce. Foto-sekvence potom představují zajímavou alternativu. Jejím prostřednictvím může být přiblížena nejen časová struktura performance, ale i její přibližný narativ.

1.7.5. Materiální pozůstatky

Typ výpovědi vztahující se k hmotným artefaktům a audio-vizuálním pomůckám, které byly vytvořeny nebo použity v průběhu performance.

Jsou pro ně charakteristické tři úrovně bytí:

1.7.6. Sémantické pozůstatky: odkazují k předmětům a substancím syntetického nebo přírodního charakteru, které performer ve svých akcích spotřebovává a používá opakovaně. Stěžejní je při nich jejich významová složka vztahující se ke konkrétní performanci nebo k autorově tvorbě jako celku. Naopak nepodstatná zůstává samotná konkrétní materialita,

³⁹Vladimír Havlík in Jan Krtyčka: dokumentace umění. Dokumentace umění (Jan Krtyčka, Jan Prošek eds.), Fakulta umění a designu univerzity Jana Evangelisty Purkyně, Ústí nad labem, 2013, s. 105.

substance/předmět. Jinými slovy tento typ rekvizity je po proběhlé performanci zcela spotřebován a po jejím skončení ponechán vlastnímu osudu. Při další performanci je pak nahrazen předmětem/substancí novou, ovšem identického charakteru. U těchto substancí tak není důležitá jejich jedinečnost - ale pouze vlastnosti nebo symbolika uplatňující se v průběhu konkrétní akce.

1.7.7. Scénografie a environmenty

Pokud nahlížíme na performance jako základní část herectví, kdy uskutečňuje osobnost předstoupuje před diváka/publikum a v reálném čase na skutečném místě přirozeně rozvíjí situaci – „scénu“.

„Potom je performance (základní) částí scénografie, kde situace – „scéna“ vzniká z místa, rozvíjí se akcí v prostoru a interaktivně se rozprostírá v prostředí. Taková „scénografie“ nepotřebuje kulisy (stačí místo samo o sobě), nepotřebuje rekvizity (může využít jakýkoli předmět), není závislá na textu, scénáři, partituře, choreografii, protože užívá přímou řeč, přirozené zvuky, gesta a pohyb.“⁴⁰

Ovšem části těchto scénografií zůstávají zpravidla zachované i po skončení akce. Může se jednat o specifický druh scény u divadelních performancí, nebo o performativní instalace vzniklé v průběhu akce. Mnohé z nich se později stávají uměleckými artefakty zastoupenými ve sbírkách muzeí a galerií. Vedle fotografické dokumentace jsou tak jedním z dalších způsobů rozšíření, jak je performance reflektována v rámci muzeálních sbírek a výstav.

⁴⁰ Tomáš Ruller, Místa představování – představení (z) místa, přístupné z: http://performance.ffa.vutbr.cz/ARCHIV/PDF/prezentace_situace_akce.pdf, vyhledáno 19. 6. 2016.

1.7.8. Objekty

Existující tvar je vždy přechodným stavem. Zbytkové elementy struktury již rozpadlé „dotčené předměty“ mohou plnit podobnou funkci jako vnější záznam (písemný popis, fotografie, video), liší se však od něj způsobem, jakým se rozlišuje i magický zákon vnitřního souladu: na kontaktní – z principu doteku, a na analogický – z principu podobnosti. Ovšem i záznam může být vnitřním prvkem celkové struktury díla. Prvky rozpadlého tvaru mohou být buďto ponechány volně toku vlastních proměn – vlastnímu životu, nebo s nimi lze dále pracovat, anebo jsou konzervovány a stávají se relikviemi.⁴¹

Pod pojmem reliktu si nejčastěji vybavíme předměty vlastněné ikonickými autory, jako jsou např. Pollockovy boty nebo Beuysův klobouk. Často kolísají mezi statutem relikvie a fetiše; v obou případech dražené na aukcích v naději, že v nich zůstává kousek aury po jejich majiteli, stopa po uplynulých událostech. Podobně fungují i svaté relikvie nebo muzea posledního dne, kde se předměty po významných osobnostech ponechávají nedotčené tak, jak byly naposledy odloženy. Za jeden z klasických příkladů relikvie - mnohokrát vystavované - lze považovat kulku z performance *Shoot* (1971) Chrise Burdena. Na rozdíl od pečlivě scénovaného videa a fotografické dokumentace byla bezprostředním aktérem a svědkem jinak pomíjivé události. To zvyšuje její autenticitu. Ovšem tato autenticita nás oslovuje jen v okamžiku, kdy je podložena dalším typem dokumentace. Právě prostřednictvím videa a fotografie jsme ochotni uvěřit, že je to skutečně tato kulka, která se zabořila do masa umělcova ramene. Právě tímto se rekvizity z performancí často podobají svatým relikviím. Posvátná hodnota relikvie spočívá v pouze v naší víře. Souvislost mezi posvátným předmětem, životem a mučednickou smrtí světce, nelze kromě tradovaných nebo zapsaných příběhů ničím podložit. Možná právě v tomto spočívá síla těchto předmětů z performancí, a zároveň riziko jejich fetišizace.

V tvorbě mnoha umělců mohou mít také mystifikační charakter. Odkazovat k performancím, které se nikdy neuskutečnily a které se konceptuálně zpřítomňují právě formou této rekvizity. Příkladem ze zahraniční umělecké scény mohou být

⁴¹ Tomáš Ruller, *Prezentace / Situace – Akce*.
http://performance.ffa.vutbr.cz/ARCHIV/PDF/prezentace_situace_akce.pdf , vyhledáno 19. 6. 2016.

například objekty produkované skupinou General idea⁴² a v České republice s tímto modelem uvažování pracuje tajné uskupení B.K.S. (Bude konec světa).⁴³

V případě performance art jsou to také předměty, ke kterým má performer svůj osobní vztah. Volně prorůstají jeho osobním životem a často je zahrnuje do svých osobních archivů jako důležitý typ svědectví. Z hlediska archivní a muzeální praxe je ovšem práce s těmito předměty značně problematická. Performativní charakter v nich obsažený se eliminuje v okamžiku jejich vložení do skleněné vitríny. Jejich aura jako by pohasínala v okamžiku, kdy k nim nelze zaujmout osobní vztah, kdy je nelze brát do rukou a užívat. Problematický status objektů jsem se jako kurátor pokusila pojmout ve výstavě Skriňa Matthew Barneyho.⁴⁴ Stěžejní otázkou projektu bylo překrývání hranic mezi uměleckým a osobním předmětem ve vztahu k osobnosti a autorské image autora. Společně s umělcem a Tomášem Hodboďem jsme oslovili několik českých autorů, aby na výstavě prezentovali objekty, které považují za formativní ve vztahu k jejich osobnosti a umělecké práci. Jednotlivé předměty byly instalované ve skříních, aby tak asociovaly třinácté komnaty a skrýše, a zároveň parafrázovaly archivní a muzeální sbírky.⁴⁵

1.7.9. Beyus Block

Toto pohasínání aury předmětu - spojeného s životem a prací performerů - je například tématem objevujícím se v souvislosti s předměty z performancí Josepha Beuyse. Z původních rekvizit a objektů z performancí Josepha Beuyse se ještě za jeho života staly muzeální exponáty v tzv. Beuys Block⁴⁶ v Hessisches Landesmuseum v Darmstadtu. Mezi lety 1970 - 1989 je Beuys s oblibou v expozici přerovnával s cílem experimentovat s možnostmi jejich galerijní prezentace – vystavené exponáty se tak díky zásahům samotného autora nacházely v konstantním pohybu a proměně. Po osmadvaceti letech od smrti autora začali

⁴² General Idea, <http://www.generalidea.co.kr/history/history.html>, vyhledáno 19. 6. 2016.

⁴³ Na příklad pomůcky Ikebany – erotické pomůcky B.K.S.

⁴⁴ Galerie města Bratislavy, 2010, kurátoři: Jana Písaříková a Tomáš Hodboď, vystavující autoři: Tomáš Ruller, David Černý, Veronika Bromová, Petr Nikl, Michal Pěchouček, Ondřej Brody.

⁴⁵ Jana Písaříková, Tomáš Hodboď, Skřín Matthew Barneyho, Artyčok, přístupné z: <http://artycok.tv/lang/cs-cz/4188/radislav-matustik-skrina-matthew-barney>, citováno 20. 6. 2016.

⁴⁶ On Curating, *Performing the exhibition*, přístupné z: http://www.oncurating.org/files/oc/dateverwaltung/old%20Issues/oncurating_Issue15.pdf, vyhledáno 12. 4. 2015.

ovšem tito jeho „pozůstalí“ sami umírat, ztrácet na své výpovědní hodnotě. V rámci přestavby expozice se proto kurátoři rozhodli posílit jejich „indexiální stopu“. Expozici tak obohatili o videa, fotografie a další podoby dokumentace, aby tím údajně oživilo vztah k Beuysově ikonické osobnosti. Na příkladu Beuys Block lze vhodně ilustrovat, jak komplikované může být převedení objektu původně spjatého s živou akcí do podoby muzeální prezentace. Ta je ze své definice pravým opakem „živosti“ ve smyslu vyjmutí objektu z performativního toku pomíjivosti a zajištění jeho historické neměnnosti. Do jaké míry je takový objekt, případně rekvizita, schopná fungovat mimo svůj původní kontext? A jaká je vlastně jeho role, když se ocitne v expozici společně s dalšími typy záznamů ze samotné performance? Nestává se v takovém okamžiku nadbytečným, příliš doslovným dokladem dění; tedy druhem fetišu? Zvláštní je též kurátorská vize posílit pomocí těchto předmětů životnost „ikoničnosti“ autora. Nemá o tomto rozhodovat spíše autorovo dílo samotné, nevytváří se tak právě onen mýtus velkého autora – guru současného umění? Otázka zacházení s relikty tak přirozeně přechází k otázce neodlučitelnosti umělecké tvorby od jejího tvůrce. Jakoby aura Beuysovy osobnosti a způsob jeho sebe-prezentace zvyšovala autentičnost jeho děl.

1.7.9. Autenticita dokumentace a ikonizace autora

Snaha kurátorů obohatit Beuysovu expozici o větší množství dokumentace, která by prohloubila indexiální napojení na autorův život, mě přivádí ke kritické úvaze nad autenticitou dokumentu. Autenticitou dokumentu nemám nyní na mysli jeho pravost⁴⁷, tedy archivní význam autenticity, ale spíše jeho schopnost sdělovat informace a vtáhnout svého diváka do procesu interpretace, vyvolat v něm zájem o průběh performance, zprostředkovat mu pocit, že je „při tom“. Autenticita v nás tak provokuje otázku, co je nejdůležitější při vnímání uměleckého díla; je to status památky, odkaz k existenci autora, aura posvátnosti, nebo fyzická přítomnost

⁴⁷ Obvykle je dokumentace považována za autentickou (ve smyslu pravosti) už proto, že je opatrována touto institucí. Autenticita znamená, že s dokumentací nebylo manipulováno. Disciplína diplomatika, která pomáhá archivnictví, ověřuje, zda se jedná o pramen spolehlivý a původní. Věřohodnost dokumentace je formálně zpracována; je proveden zápis o druhu média, notářské zápisy, anotace, vnitřní normy zápisu (jako bibliografický údaj knihy).

performance/potažmo performerů?⁴⁸ Domnívám se, že fyzická přítomnost není tím, co performanci činí autentickou a přítomnou v kulturním oběhu. Dějiny umění jsou plné neexistujících děl, která se dochovala pouze v podobě svojí dokumentace, interpretace, legend a fragmentů.

Pokud vezmeme v potaz jednu z výše zmíněných Auslanderových charakteristik předstírané dokumentace v její schopnosti zobrazovat prostřednictvím dokumentu více než co bylo divákům viditelné v průběhu akce samotné a zohledníme-li tezi Jonesové o možnosti významově nasyceného čtení akce skrze dokumentaci, potom můžeme záznam/dokument performance považovat v mnoha ohledech za autentičtější způsob předvedení performance. Autenticita tak nespočívá v originálu díla, ani ve fyzické přítomnosti artefaktu. Autenticita dokumentu je dána sítí časoprostorových vztahů, jeho energetickým polem. Z toho důvodu nám umožňuje prožít akci samotnou, ztotožnit se s autorem, interpretovat jeho dílo a vztáhnout si ho k vlastnímu životu.

2. Od archivu k reperotáru: zpětné zpřístupnění performativního umění v rámci uměleckých archivů, uměleckých a výstavních projektů.

Jak již bylo popsáno v předchozích kapitolách, jedním ze základních témat diskurzu performance art posledních dvaceti let je otázka dokumentace a zpětného zpřístupnění performativního díla. Počínaje názorem o nevyhnutelné pomíjivosti a nezastupitelnosti akce dokumentací⁴⁹ přes vnímání akce a jejího dokumentu jako dvou integrálně propojených entit⁵⁰ až po artikulaci postoje o rozmazání hranic

⁴⁸Jana Písaříková, Kopie obsažnější než originál, <http://artalk.cz/2012/07/19/kopie-obsaznejsi-nez-original/>, vyhledáno 12. 5. 2015.

⁴⁹Peggy Phelanová uvažovala o performanci jako o nereprodukovatelné formě projevu. Peggy Phelan, *Unmarked the politics of performance*, New York, 1993.

⁵⁰Performance potřebuje dle Jonesové fotografii, aby potvrdila svou existenci, a fotografie potřebuje performanci pro ukotvení své indexiality, svého statutu stopy jako odkazu k předchozí živé události. Performance a její dokumentace jsou tak na sobě vzájemně závislé a tvoří organickou jednotu. Amelia Jones, "Presence" in Absentia: experiencing Performance as Documentation, in: *Art Journal*, č. 4 Winter 1997.

a vzájemné prostupnosti živého umění a medializované kultury.⁵¹ Ať už vnímáme dokumentaci performance art z jakéhokoliv z těchto tří úhlů pohledu, paradoxní povaha této umělecké formy zůstává zachována. Na jednu stranu se zrodila v době, kdy její efemérní povaha měla plnit roli subversivního uměleckého postoje. Happeningy, performance a konceptuální praxe usilovala o vymezení se vůči komodifikaci umění.

Upřednostňovala proces před artefaktem, kladla důraz na dematerializaci tvorby a neopakovatelnost události. Odkazovala se tak k předválečným avantgardám a jejich ideologii definované Frankfurtskou školou a teoretiky, kteří na ni navazovali – požadující umění jako nástroj negace společenských norem, jako autonomní formu nezávislou na institucích, mecenáších a publiku, formu nabourávající představu uměleckého díla jako originálního a časově trvalého objektu. Na stranu druhou byly performance od svého vzniku vždy v hojné míře dokumentované a jejich autoři – vědomi si efemérnosti své tvorby - často vykazovali druh obsese ve shromažďování různorodých typů dokumentace a ve vytváření osobních archivů. Jejich archivy jsou tak často důkazem toho, že performativní díla po sobě zanechávají různorodé formy své dokumentace - od fotografií, přes videa, textové popisy, rekvizity až po svědectví autorů nebo přítomných diváků.

Navíc archivy performerů, často vznikající v prostředí jejich domovů, nám pokládají otázku, do jaké míry ještě můžeme rozlišovat mezi uměleckou praxí a její dokumentací, mezi archivním a sbírkotvorným předmětem. Tato distinkce byla stěžejní zejména pro tradiční rozdělení mezi posláním archivu (jako místa kde je skladován dodatečný materiál k dílům) a sbírkotvorné instituce (jako místa, kde jsou uložena díla). V okamžiku, kdy se dokumentace stala součástí umělecké praxe, toto odlišení archivu a sbírky začíná ztrácet na svém významu.

Navíc v rámci postupné institucionalizace těchto archivů jsou muzea a galerie současného umění konfrontovány s nutností se s performance art vyrovnat

⁵¹Auslander považuje za irelevantní řešit, zda dokumentace odkazuje nebo neodkazuje k minulosti proběhlé události ,a místo toho navrhuje soustředit se na samotnou dokumentaci jako performanci. Phillip Auslander, *Liveness: performance in a mediatized culture*, New York, 1999.

v rámci své sbírkotvorné a výstavní činnosti.^{52, 53}

Archivní obrat, je tak skrze současný zájem o dokumentaci a archivy akčního umění přirozeně provázán se svým zdánlivým protipohybem – zájmem o pomíjivé, fyzické a v čase proměnlivé fenomény, čímž dochází nejenom k přehodnocení hranice kodifikované dokumentace, ale také k rozšíření samotných postupů archivace, historizace a zpětného zpřístupnění živé akce.

Jakoby mezera mezi živou akcí a její dokumentací vyvolala retrográdní vlnu nostalgie, kterou bychom mohli charakterizovat touhou zažít a vidět to, co jsme zažít a vidět nikdy nemohli, stát se přítomnými akcím, které se staly v minulosti a jsou nám přístupné jen v podobě svých strohých dokumentačních fragmentů. S mírnou nadsázkou bychom tak zpřístupňování dějin akčního umění mohli přirovnat k detektivce, v níž je zemřelí se svou nepřítomností centrální postavou příběhu. Pomyslnou možnost „být u činu“ nám potom v rámci historie akčního umění umožňují umělecké a kurátorské projekty, které ve své vlastní performativní otevřenosti nejenom přehodnocují smysl a účel archivů, ale také ve své podstatě rozšiřují arzenál badatelské činnosti i samotné hranice toho, co může být považováno za dokumentaci umění.

⁵² Všechny stálé expozice moderního umění v českých zemích mají jedno společného - předstírají, že v šedesátých, sedmdesátých i v osmdesátých letech představovaly tehdy aktuální české umění více či méně slušné obrazy, sochy, případně kresby. I pokus Národní galerie představit ve Veletržním paláci alespoň ve zvláštní, oddělené sekci fotografické dokumentace akčního umění v jeho různých aspektech, doplněné několika konceptuálními objekty a relikty akcí, zůstal omezen na poměrně krátkou dobu. Po vlastech českých jsou intermédiá, počínaje vizuální a fónickou poezií a konče events a happenings, také performances, které na ně logicky navázaly, zrovna tak jako realizace v přírodním prostředí i dematerializovaná konceptuální díla, stále něčím, co se v "kamenných" muzeích umění objevuje výjimečně, a nebo raději vůbec ne. Pavlína Morganová, *České akční umění na přelomu milénia*, in: *Akce- Reakce: performativní aspekty v současném umění a umělecké výchově*, Vladimír Havlík (ed.), s. 88.

⁵³ Performance ve veřejných sbírkách. Nula! Nic! Vše padá na kunsthistorické hlavy a vedení českých sbírkotvorných institucí. Jsou jen jisté pokusy akční umění archivovat (Viz aktivity VVP AVU), bez nároku na finanční odměnu tvůrců, a sebraný materiál po čase mizí se zánikem úložných médií a v důsledku chaosu v institucích. Jiří Surůvka, *Díry v plášti českého performerera aneb co bych byl býval řekl na konferenci performerů, kdybych tam byl býval byl*, in: *Akce a reakce: performativní aspekty v současném umění a umělecké výchově*, Olomouc, 2015, s. 44.

2.1. Vrátit se tam, kde jsme nebyli

Je paradoxní, že výzkumu performance art a způsobů jeho prezentace se v České republice v posledních deseti letech až na pár výjimek nevěnovali tolik teoretici⁵⁴ a kurátoři⁵⁵ muzeí současného umění, ale samotní umělci.⁵⁶ Nezastupitelnými se v tomto ohledu staly práce Barbory Klímové. Poprvé na sebe tato autorka upoutala více pozornosti prostřednictvím projektu Replaced spočívajícím ve znovu-uskutečnění pětice akcí ze 70. a 80. Let.⁵⁷ Natáčela je na kameru a nechala je komentovat samotnými umělci, s nimiž vedla obsáhlé rozhovory o původním smyslu jejich akcí, o jejich současné interpretaci i o změnách, které je ovlivňují.⁵⁸ V roce 2005, rok předtím než Klímová s Replaced vyhrává cenu Jindřicha Chalupeckého, se jednou ze signifikantních událostí globální umělecké scény stává projekt Seven Easy Pieces Mariny Abramovičové. V Muzeu moderního umění v New Yorku na živo znovu-provádí sedm ikonických performancí a původním autorům za ně vyplácí autorské poplatky. Vedle několika dalších umělců tak otevírá diskuzi o podstatě performance a možnostech jejího opakování.

Klímová na rozdíl od Abramovičové ovšem nesleduje tematiku ne/opakovatelnosti akce nebo autenticity její dokumentace. „*Zatímco původní autoři – na které v Replaced reaguje – ve svých akcích usilovali především o osobní prožitek, vědomí vlastního těla a testování jeho limitů, Klímová se snažila přemístit dříve zaznamenané gesto do zcela proměněné reality veřejného prostoru.*“⁵⁹ Slovy Tomáše Pospiszyla to byla snaha o transpozici akce do jiné doby pro jiného performeru a jiný sociální context.⁶⁰ Zatímco Abramovičová posunula performance

⁵⁴ Pavlína Morganová, *Akční umění*, Praha, 1999.

⁵⁵ Např.: Vít Havránek, *Akce slovo prostor pohyb*, GHMP, Praha 1999, Vlasta Čiháková-Noshiro, Mánes, Praha, 1991.

⁵⁶ Např.: Rafani a jejich rekonstrukce akce Bianco Jana Mlčocha z roku 1977 (2005), Daniela Baráčková a její rekonstrukce Kovandovy akce Bez názvu spočívající v rozpažení rukou na ulici z roku 1977 (2005)

⁵⁷ Vladimír Havlík, Petr Štembera, Jan Mlčoch, Jiří Kovanda, Karel Miler.

⁵⁸ Pavlína Morganová, *České akční umění na přelomu milénia*, in: *Akce a reakce: performativní aspekty v současném umění a umělecké výchově*, Olomouc, 2015, s. 98.

⁵⁹ Čechlovská, Magdalena. Barbora Klímová: Vystavím své tělo a pak čelím reakcím. *Zpravodajský server Hospodářských novin*.: http://kultura.ihned.cz/c4-10104060-19784090-005000_d-vystavim-sve-telo-a-pak-celim-reakcim, vyhledáno 2. 5. 2016.

⁶⁰ Tomáš Pospiszyl, *Replika* neznamená jen kopii, ale i součást dialogu. In Klímová, Barbora.

art do středu institucionalizovaného světa umění⁶¹, aby tím otevřela diskuzi o ne/opakovatelnosti performancí, Replaced Barbory Klímové si ponechal osobní rovinu zaměřenou spíše na otázku subjektivní kontextualizace tvorby několika konkrétních autorů.

Z hlediska umělecké práce s archivy a modely reprezentace akčního umění ovšem považuji za stěžejní pozdější autorčiny projekty, ve kterých se nezabývala aktualizací ikonicky známých performancí, ale naopak se její zájem posunul směrem k okrajovým zónám archivu, k dokumentaci, která nebyla doposud zveřejněna z toho důvodu, že neprošla původním autorským výběrem, nebo se dotýkala periferní zóny umělcovy činnosti. V tomto směru byla stěžejní zejména autorčina spolupráce s Vladimírem Havlíkem, ve které se společně zaměřili na aktualizaci Havlíkových akcí ze 70. a 80. let. Pro rozvoj jejich spolupráce se mi jeví jako klíčové Havlíkovo vědomí otevřenosti jeho díla a snad i potřeba zpětného autorského pohledu a přehodnocení vlastní tvorby. Tento jeho přístup je tak ve velké míře opoziční k těm, které zvolili Jan Mlčoch a Petr Štembera. Poté, co uzavřeli svou uměleckou činnost na konci sedmdesátých let, se jejich akce staly dostupné jen prostřednictvím autory pečlivě vybrané dokumentace.

V eseji *Archives, Documents and Traces* (1978) se Paul Ricoeur zmiňuje, že nejceněnější jsou ty stopy historie, které nebyly ještě legitimizované jako dokumenty. Tato nezáměrná svědectví, „svědci proti své vůli“, potom neproblematizují epistemologický statut dokumentu, ale rozšiřují jeho pole.⁶² Dle Ricoeura je lze objevit nikoliv formou kritické interpretace archivu, ale spíše jeho intuitivním čtením a hledáním v jeho okrajových zónách. Každý archiv tak v sobě kromě vědomých obsahů uchovává i ty, které si jeho majitel neuvědomuje. Pohled Klímové osvobozený od autorské frustrace z nepodařených a neestetických záběrů Havlíkovi ukázal možnost vnímat dokumentaci v jejím surovém stavu a objevit i její nevědomé obsahy. Zároveň s tím si uvědomil, že dvacet pět let od konání těchto akcí se výrazně změnil způsob jejich vyprávění. Pauzy, mezery, chyby,

Replaced 2006. Author's edition, Brno, 2006.

⁶¹ MoMA zakládá sbírku performance art a nových médií v roce 2006.

⁶² Paul Ricoeur. *Čas a vyprávění III.*, Praha. 2007, s. 168.

rozostření, nelogičnosti, nelineárnost⁶³ se z dnešního pohledu stávají specifickou kvalitou dokumentace, která nás provokuje ke čtení a umožňuje imaginativní rekonstrukci akce v naší mysli.

Projekty Yesterday a Ostříhal se tak například vznikly na pobídku Klímové zveřejnit filmy, které Havlík považoval za nedokončené. Film Ostříhal se potom autor ve spolupráci s Petrem Šprinclem natáčí záběr po záběru na 16 mm film znovu. Zajímá ho přitom prožitek totožných situací z odstupu několika let. Součástí projektu Yesterday je kromě filmu Jestrdej také kniha s fotografiemi, ve které se jednotlivé snímky z akcí prolínají s osobním foto archivem umělce. S podobným principem potom Havlík pracuje i v dalším ze svých projektů nazvaném jako Performerův životopis (1959 – 2013).

„Podpůrným prostředkem k oživení paměti jsou fotografie z privátního archivu. Uvědomil jsem si, že některé příběhy ze života připomínají svou jedinečností umělecké performance. Na druhé straně jsou tu fotky ikonických akcí, ke kterým jsem však připojil texty odhalující různé lapsy, nedostatky, trapnosti či náhodné prvky vyskytnuvší se při jejich realizaci. Lineární uspořádání těchto dokumentů od narození až po dnešek odhaluje prostý fakt, že tvorba a život performerů často (byť nechtěně) splývají. Že se povahové rysy a životní zkušenosti promítají do akcí, které performer realizuje, v míře větší, než bychom očekávali. Že se témata cyklicky vrací, i když se performer snaží o změnu a občas vykročí jiným směrem. Performerův životopis se také snaží předejít otázku věrohodnosti, pravdivosti dokumentace. Všechny ty prezentované události se skutečně staly, divák si ovšem nemůže ověřit, že se staly tak, jak je popisuje (jak o nich autor vypráví). Není tu nějak moc vtipných point, co když nás chce autor jen pobavit? Je dobré, když performerovi divák uvěří. O to víc si užije emoci prozření, až se ukáže, že ho performer balamutí.“⁶⁴

Ať už u Performerova životopisu nebo výstavního projektu Yesterday, u obou z těchto příkladů se původní akce a jejich dokumentace staly výchozím bodem pro vytvoření nové vrstvy díla, a to formou jeho aktualizované interpretace.

V eseji *An Archival Impulse*⁶⁵ Hal Foster uvažuje o archivu jako o novém výchozím bodu. V participativním projektu Návrat: Obrazy – představy – domy –

⁶³ Yesterday, emailový rozhovor Barbory Klímové a Vladimíra Havlíka, realizovaný od 2. 5. – do 22. 5. 2009. http://intermedia.ffa.vutbr.cz/havlik-klimova_rozhovor.pdf, vyhledáno 10. 5. 2016.

⁶⁴ Vladimír Havlík, Performerův životopis, in: Jana Písaříková, Tomáš Hodboď (eds.), Bylo – Nebylo (katalog výstavy), Open Gallery, 19. 7. – 11. 8. 2013, Bratislava.

⁶⁵ Hal Foster, An archival impulse, in *October*, podzim 2004, přístupné : http://catrionajeffries.com/wp-content/uploads/press/durant_foster_2004.pdf, vyhledáno 2. 5. 2016.

сны, Mušov, 2013 se Vladimír Havlík a Barbora Klímová⁶⁶ vrací na původní místo průběhu performance a site-specific instalací, které vznikly v ruinách obce Mušov těsně před jejím zatopením v roce 1979.⁶⁷ Místo se výrazně proměnilo. K ostrovu, kde z bývalé obce zbyla jen malá kaple, účastníci cestují na loďkách v naprostém mlčení. Po dosažení místa konání akce potom každý po svém fyzicky a gesticky volně reagují na heslo, které jim bylo předáno na papíře, a které vychází z katalogu původní akce. Celou událost přirozeně doprovází rozhovory s účastníky původní performance nad dochovanou dokumentací.

Dokumentace původního díla tak najednou funguje jako palimpsest, ve kterém se předchozí vrstva překrývá a je konfrontována novou. Chová se tak jako druh partitury, jež umožňuje nové provedení a funguje jako studijní materiál rozšiřující naše poznatky o performancích, u kterých jsme nebyli. Archiv umělce v tomto směru funguje jako výchozí místo, skrze které se vracíme nejenom k minulým událostem, ale které nám umožňuje konstituovat i jejich novou podobu.

Britská teoretička Heike Romslová, která se zabývá výzkumem performance art ve Walesu, tento způsob vytváření historie ztotožňuje s pojmem eventful evidence. Svůj archiv, který o waleské performanci na základě dostupné dokumentace vytváří, obohacuje o záznamy z veřejných přednášek performerů a dokumentace rekonstruovaných akcí, které se často uskutečňují formou kolektivních událostí v galeriích, ve výuce na univerzitě, případně na místě původního provedení performance. Metodicky se tak přístup teoretičky Romslové překrývá s uměleckou praxí Barbory Klímové. Oba vedou k obohacení výzkumu o dimenzi zkušenosti a tělesnosti. Potenciálně by tak mohly přispět k pojmání kurátorského projektu, odborné studie a rekonstrukce performance jako rovnoprávných nástrojů výzkumu.

Ovšem zatímco práce teoretika nebo historika umění vede k závěru, který představuje určitou výseč poznání pokud možno objektivizujícím způsobem, role tvorby Barbory Klímové ve vztahu k té, již pomohla svými projekty zviditelnit,

⁶⁶ Další účastníci: Blanka Švédová, Markéta Lisá, Marie Kratochvílová, Filip Cenek, Matěj Cenek, Petr Ingerle, z pamětníků: Radek Horáček, Pavel Netopil, Vladimír Havlík, ze studentů ateliéru environmentu Fakulty výtvarných umění v Brně: Ivana Bendová, Anna Tomanová, Zdeněk Ryneš, Kateřina Michalková

⁶⁷ Původní účastníci: Radek Horáček, Vladimír Havlík,

zůstává mnohem více nejasnou. Plnila pouze roli mediátora a přístupového bodu k akčnímu umění 70. let, nebo taktéž přispěla k proměně samotného prizmatu, kterým je nyní toto umění čteno? Domnívám se, že na roli Klímové je důležité pohlížet jako na subjektivizující přístup. Klímová neusilovala o objektivní mapování české scény akčního umění, její projekty měly tendence k vynechávání a upřednostňování specifických autorů a jejich komunit. Tuto skutečnost na příklad dokládá i fakt, že ve svém projektu *Navzájem: umělci a společenství na Moravě 70. a 80. let* vynechala opomenula umělecké aktivity Tomáše Rullera. V tomto ohledu byl projekt Heike Romsové motivován východisky historika a teoretika umění, který se skutečně snažil o pokud možno vyčerpávající přehled performance art ve Walesu.

2.2. Naslouchej a představuj si

Jedním z dalších autorů pracujícím v performativním modu ve vztahu k revizi paměti a archivu je Jan Krtička. V roce 2014 proběhl v pražské galerii Karlín studios jeho kurátorský projekt *Vyprávění*⁶⁸, ve kterém byly akce několika performerů⁶⁹ zpřístupněny skrze záznam ústních popisů akce samotnými performery. Krtička se tak snažil vykročit za okraj původních performancí a jejich kodifikované dokumentace.

Svým důrazem na vyprávění a textový záznam bychom Krtičkovu kurátorskou koncepci mohli kontextualizovat ve vztahu k přístupu Allana Kaprowa (1927 – 2006). Byl to právě Kaprow, kdo jako první výhradně spoléhal na paměť aktéra případně diváka jako první a stěžejní vrstvu záznamu happeningů. Dále prosazoval, že jeho happeningy je možné provést pouze jednou. Zpětně se tak dochovaly primárně ve formě partitur a textových záznamů případně textových instrukcí k akcím nebo v popisu autorových esejí.⁷⁰ Svůj odmítavý postoj k rekonstrukcím happeningů údajně přehodnotil těsně před svou smrtí, kdy se přiklonil k definici muzea jako zprostředkovatele akce (agency for action).⁷¹

⁶⁸ *Vyprávění*, Karlín Studios, Praha, 1. 12. – 11. 1. 2015, kurátor: Jan Krtička.

⁶⁹ Josef Daněk a Blahoslav Rozbořil, Vladimír Havlík, Venula Chalánková, Lenka Klodová, Matěj Kolář, Jiří Kovanda, František Kowolovski, Jan Mlčoch, Marian Palla, Rafani, Tomáš Ruller, Pavel Sterec, Jiří Surůvka, Miloš Šejn, Martin Zet.

⁷⁰ Allan Kaprow, *Essays on the blurring of Art and Life*, Berkeley; Los Angeles, 1993, s. 81 – 83.

⁷¹ Allan Kaprow, *Art is life*, Andrew Perchuk; Stephanie Rosenthal (eds.), Los Angeles, 2008, s. 15.

Tato skutečnost, byla poté obrovskou výzvou při sestavování jeho první retrospektivy Alan Kaprow: Art is life.⁷² Ta se kromě asambláží, video-záznamů a fotografií skládala mimo jiné z rekonstrukcí jeho environmentů, které interpretovali autoři jako John Baldessari, Skylar Haskard, Allen Ruppersberg, Barbara T. Smithová, Suzanne Lacyová a Paul McCarthy. Ve spolupráci s dalšími lokálními institucemi v místech konání retrospektivy bylo také znovu realizováno jeho 22 happeningů.^{73, 74}

Umění, jehož podstatou není jednou provždy definovaný objekt, ale proměnlivost a živá akce, by ovšem dle konceptu Krtičkova kurátorského projektu nemělo být pouze vizuální informací. Mělo by být zpřístupněno formou, která umožňuje aktivovat všechny lidské smysly, a být zkušeností jak pro samotného autora, tak pro diváky.⁷⁵

Vedle fotografie a video-záznamu se ústní výpověď autora stává jednou z dalších stěžejních podob dokumentace, které je v posledních letech věnovaná pozornost jak ze strany kurátorů současného umění, tak muzeí a archivů.⁷⁶ Důvodem k tomu může být skutečnost, že je sama o sobě performativním aktem. Probíhá v čase a každé její provedení je na základě podoby místa, rozpoložení autora a otázek z publika odlišné.

Je zásadní také v tom, že prověřuje krajní bod performance art, protože dokládá existenci akcí, které nebyly žádným jiným způsobem zdokumentovány.

Ve výstavním projektu Vyprávění tak tuto polohu uvažování zpřítomnil Tomáš Ruller. Jako jediný z autorů podal zprávu o akci Pytel listí (1978), která je zpětně dostupná pouze prostřednictvím autorovy vzpomínky a nedochovala se žádným jiným způsobem. Slovní popis zároveň přes svou subjektivní zbarvenost

⁷² Allan Kaprow, *Art is Life*, MoCA, Los Angeles; Haus der Künste, Munich, Van Abbemuseum, Bern, 2008, kurátoři: Stephanie Rosenthal and Eva Meyer-Hermann, Philipp Kaiser, Paul Schimmel, koordinace s Andrew Perchukem z Getty institutu.

⁷³ Allan Kaprow, *Art is life*, <http://www.rotoark.com/projects/art-installations/allan-kaprow-art-as-life>, vyhledáno 19. 6. 2016.

⁷⁴ Re-doing Kaprow, in *Metropolis M*, vy<http://metropolism.com/magazine/2006-no6/re-doing-kaprow/english> vyhledáno 19. 6. 2016.

⁷⁵ Jan Krtička, *Vyprávění (katalog výstavy)*, Karlin Studios, 11. 12. – 11. 1. 2015, Ústí nad Labem, 2015.

⁷⁶ Paul Clarke, *Performing the Archives: The Future of the Past*, In: *Performing Archives/Archives of Performance*, Copenhagen, 2013.

odhalují jevy, které fotografie, rekvizita ani video nejsou schopny zachytit. Umělcem, který s formou ústního svědectví pracuje nejradikálnějším způsobem, je pravděpodobně Tino Seghal. U svých delegovaných performancí odmítá jakoukoliv dokumentaci a jeho tvorba je tak bezprostředně vázána na přítomnost publika podobně jako její prodej. V roce 2009 se tak jeho Polibek stal vůbec první zcela imateriální součástí sbírky nových médií a performance v Muzeu současného umění v New Yorku, kam byl prodán formou ústní dohody za přítomnosti kurátora, notáře a dalšího personálu galerie.

Umělecká praxe Tino Seghala podobně jako kurátorský projekt Jana Krtičky tak dokládají, že performance art i navzdory své pomíjivosti a časovosti může cirkulovat v kulturním oběhu a být součástí institucionalizovaného provozu umění i jinak než ve formě hmotného artefaktu. Ačkoliv Krtička se podobně jako Kaprow ve svém projektu orientoval na textové a ústní popisy akcí, jeho přístup zároveň ilustruje obrovský dobový posun performativního umění od umělecké formy unikající moci muzea do podoby umělecké disciplíny, která s muzeální institucí spolupracuje a posouvá její mantinely.

2.3. Lze inscenovat zkušenost?

Přibližně od roku 2000 jsme svědky toho, jak se performativní praxe⁷⁷ posouvá z periferie do centra uměleckého provozu. V roce 2003 londýnská Tate modern zorganizovala první přehlídku Live Art, Museum of Modern Art v New Yorku přejmenovala své oddělení médií na oddělení médií a performance art v roce 2006. The Tanks: první muzeum permanentně dedikované živému umění, performance art a instalaci se pro své návštěvníky otevřelo v roce 2012. V České republice je performativní praxe od roku 2016 akcentována například v projektu Klementinum 190 – Živé umění v Národní knihovně, nebo také prostřednictvím ostravské galerie Plato, která pravidelně zařazuje performance do svého programu. V obecném slova smyslu došlo také k nárůstu projektů, které prezentují typ performativní praxe lákající své diváky na jedinečnou zkušenost. Jako extrémní

⁷⁷ Zastoupená živými rekonstrukcemi historických performancí, delegovanými performancemi, projekty na pomezí divadla a performance případně participativními projekty, které vyžadují zapojení publika.

příklad můžeme zmínit například spektakulární výstavu *Psycho Building* v London Hayward Gallery (2008), ve které byli návštěvníci vybízeni k tomu, aby si vyzkoušeli různé typy *immerse* a interakce s architekturou - od projížďky po rybníce na střeše galerie až po zážitek exploze.

Kurátor festivalu *Live Art* z roku 2003 – Adrian Heathfield tento performativní obrat v rámci galerií a muzeí současného umění vysvětluje na základě přirozené touhy západní společnosti po znovu-objevení bezprostředního prožitku a přímé zkušenosti. Philip Auslander – autor studie *Liveness: Performance in Mediatized Culture* (1999) prožitek nevidí jako bezprostřední gesto, ale jako pečlivě inscenovanou zkušenost tvořící základ současné kultury od umění přes mediální produkci až po gastronomické služby.⁷⁸ Dorothea von Hantelmannová v knize *How to do things with Art* (2010) potom tento příklon k inscenování zkušenosti vnímá ve spojitosti s diváckým obratem. Souvisí totiž s tvorbou, jejíž existence je bezprostředně napojená na fyzickou přítomnost, případně na participaci diváka. Na příkladu delegovaných performancí Tino Seghala potom hovoří o symbolické výzvě k překonání avantgardního paradigmatu performativního umění s jeho důrazem na dichotomické čtení této umělecké formy ve vztahu k umělecké komoditě, možnosti opakovaného provedení a ve vztahu k překonání premis institucionální kritiky.⁷⁹ Tento apel je v galeriích realizován na základě nakupování efemérních děl nejen ve formě dokumentace, ale také návodů na jejich znovu-provedení, které kladou zcela nové požadavky na zaměstnance galerií a muzeí. Jak se na příklad galerie může vyrovnat s provedením performance, jejíž součástí je skutečná střelba ze zbraně? Pokud bude jen simulovaná – je to ještě performance a její bezprostřední zkušenost, nebo se stává divadlem

⁷⁸ Ve stejnou dobu jako Auslanderova studie vychází také článek *Welcome to the Experience Economy* Jamese Gilmora a Josepha Pineho publikovaný v *Harvard Business Review*. Polemizují v něm nad posunem zájmu směrem od produktů a služeb k ekonomii zkušenosti. V jejich pojetí je zkušenost komerčním produktem, který se odlišuje od ostatních produktů v mnoha ohledech: 1. od pouhého doručení produktu se pozornost posouvá na jeho předvádění; 2. samotná spotřeba produktu – zážitku se popisuje a prezentuje jako paměťihodná (zůstávající v naší paměti po dlouhou dobu od bezprostřední zkušenosti); 3. produkt a jeho vnímání probíhá v čase – což znamená, že je zákazníkovi postupně odhalován. 4. je konzumován hosty, nikoliv pořizován kupci.

⁷⁹ Jakub Stejskal, Dorothea Von Hantelmann, *How to do things with art. What performativity means in art*, in: *Sesit pro teorii umění a příbuzné zóny*, přístupné z: <http://vvp.avu.cz/wp-content/uploads/2014/08/sesit9-stejskal.pdf>, vyhledáno 3. 5. 2016.

a inscenováním? Jak zajistit srozumitelnost performance poté, když se změní dobový kontext jejího vzniku – lze v takovém případě pracovat s její dokumentací na podobném principu, jakým dramaturg pracuje s dramatickým textem? V souvislosti s kritickým postojem k textu Hantelmannové je zajímavé zmínit i doslov, který Amelia Jonesová dopsala s patnáctiletým odstupem ke své vlivné esejí „Presence” in *Absentia: Experiencing Performance as Documentation* (1997) nazvaném *Temporal Anxiety/Presence in Absentia. Experiencing Performance as Documentation* (2012). Prohlašuje v něm, že zkušenost a její prožitek nelze nikdy plánovat prostřednictvím galerijní produkce. Na místo opakovaného provádění performancí a jejich spektakularizace prosazuje jejich historické čtení pomocí dokumentace. V mezeře mezi tím, co bylo a co zůstalo zachováno, potom spočívá kreativní síla performancí. Zbytek performativní praxe pak označuje za současnou snahu institucí přilákat pozornost různorodějšího publika. Podle Jonesové je to ovšem současná politika galerií, nikoliv změna paradigmatu performativního umění. Kritická poznámka Jonesové byla přitom zaměřena i proti projektům Mariny Abramovičové, která přibližně od roku 2000 usiluje prostřednictvím své praxe rozvíjet strategie zpřístupnění performativního díla jdoucí za samotné hranice pouhého čtení jeho dokumentace.

2.4. Marina Abramovič Institute

Myšlenka založení tohoto institutu souvisí s událostmi *Seven Easy Pieces* (2005, Guggenheim muzeum, New York) a specifická retrospektiva Abramovičové: *Artists is Present* (Muzeum of Modern Art, New York, 2010). V *Seven Easy Pieces* Marina Abramovičová (*1946, Bělehrad) chtěla na základě dokumentárních fotografií re-performovat akce Vito Acconciho, Chrise Burdena, Bruce Naumana, Valie Exportové a Gina Paneové. Jejím cílem bylo prosadit, aby se performance stala autorsky chráněnou produkcí. Každému z umělců, jehož díla opakovala, vyplatila autorský honorář, který by měl být vyplácen pokaždé, když se jejich akce bude v budoucnu znovu provádět. Chtěla tak vytvořit trvale platný precedent, který by mohl vézt k novému typu historické udržitelnosti performativních děl. Z vybraných performerů jí k realizaci své akce nedal souhlas pouze Chris Burden. Z toho důvodu se obrátila na dědice autorských práv na díla Josepha Beuyse, kteří

ji dali souhlas k realizaci jeho akce „Jak se mrtvému zajíci vysvětlují obrazy“ (26. listopad 1965). Ovšem měli přitom jednu zásadní podmínku. Abramovičová směla tuto akci provést pouze v MoMA a již se vzdát její realizace na území Německa. V knize *After the Act* (2005) ve svém rozhovoru Joan Jonas a Babette Mangolte hovoří o *Seven Easy Pieces* v kontextu historie umění 90. let, kdy podle nich existovala poměrně živá teoretická diskuze, ale performance, kterých se týkala, se odehrály před více než dvaceti lety.⁸⁰ Rozmach uměleckých re-enactments tak údajně reagoval na potřebu fyzického zpřítomnění performancí a měl zaplnit mezeru mezi teorií a živým prováděním performance art.

Svoji retrospektivu *Artist is Present* Abramovičová pojala jako radikální dlouhotrvající akci, ve které po dobu konání výstavy šest dnů v týdnu, sedm hodin každý den seděla potichu na židli v muzeu a svým pohledem sledovala přítomného návštěvníka, který se směl posadit ke stolu naproti umělkyni. Obě tyto události tak vlastně byly odmítnutím klasické formy dokumentace a uměleckého artefaktu, u obou se stala klíčovou fyzická přítomnost umělce. Z teoretického hlediska se zde samotné umělcovo tělo stává skrze re-performování zprostředkovatelem historie, určité historické zkušenosti, která není dokládána skrze hmotné artefakty, jak jsme na to zvyklí v prostorách muzeí a galerií, ale skrze gesta, pohyb či mluvené slovo. Stejnou pozici přístupu k performanci ve své podstatě zastává i Peggy Phelan – v závěru svého článku o *The ontology of performance: representation without reproduction* vybízí současné muzejní a galerijní instituce k tomu, aby se pokusily vypořádat s mizením uměleckého díla jako součástí tvůrčího procesu a našli ve svých strukturách nové přístupy k takovému typu děl. Obě tyto realizace Abramovičové lze považovat za průlomové události, které se těšily obrovské návštěvnosti. Na *Seven easy pieces* údajně přišlo až 1450 lidí za večer.⁸¹ Zároveň si ovšem díky těmto rekonstrukcím vysloužila i kritiku poukazující na to, že se její

⁸⁰ Barbara Clausen, *After the act- the (re)presentation of performance art*, in: *After the Act*, Wien, 2005, s. 7 – 21.

⁸¹ Roberta Smith, *Turning Back the Clock to the Days of Crotchless Pants and a Deceased Rabbit*, NY Arts, přístupné z: http://theater2.nytimes.com/2005/11/17/arts/design/17abra.html?_r=2&oref=slogin&oref=slogin. C2005, vyhledáno 19. 6. 2016.

tvorba posunula směrem k divadelnosti.⁸² Abramovičová prostřednictvím těchto dvou svých akcí uvěřila, že za dobu své umělecké praxe vytvořila specifickou metodu performativní práce, která má obecnou platnost a může se jí naučit jakýkoliv člověk.

Tato metoda vychází ze série dlouhotrvajících úkonů majících povahu minimalistických akcí založených na práci s koncentrací energie, soustředěním se, na technikách správného dýchání a pomalého pohybu, které vedou k vyčištění mysli a psychické koncentraci. Za konkrétní příklady této metody lze potom považovat na příklad plavání v mrazivě studené vodě, vyjádření vlastního strachu stromu, nebo kontinuální pití jedné sklenice vody po dobu jedné hodiny, případně chůze čtyři hodiny jedním směrem a další čtyři hodiny druhým směrem.⁸³

Základy této své metody potom Abramovičová prezentovala na příklad v rámci své participativní akce 512 hours v Serpentine Gallery v Londýně (11. června – 25. srpna 2014. Po otevírací dobu galerie v ní společně s několika delegovanými performery prováděla minimalistické činnosti (třídění hrachu a písku, pomalá chůze se zavřenýma očima apod.), ke kterým se volně mohli přidávat návštěvníci. Prostor galerie se po dobu této výstavy změnil v experimentální a de facto sterilní laboratoř se striktně danými pravidly. Každý z návštěvníků musel před vstupem do performativního prostoru odevzdat svůj telefon, kameru, a další osobní věci. V samotném výstavním prostoru pak bylo zakázáno mluvit a pořizovat jakoukoliv dokumentaci. Samotný průběh performance tak existoval jen po dobu svého konání a zpětně se stal dostupný jen formou zápisků umělkyně šířených prostřednictvím blogu galerie a dále také díky zanechaným komentářům návštěvníků.

⁸² Sarah Lyall, For her Next Piece Performance Artis will build an Institute, http://www.nytimes.com/2013/10/20/arts/design/marina-abramovic-is-putting-her-name-on-a-center-in-hudson-ny.html?_r=0, vyhledáno 21. 3. 2016.

⁸³ Examples include swimming naked in a freezing river, expressing your anger to a tree, spending an hour drinking a glass of water, or walking for four hours in one direction and four hours in another. Sarah Lyall, Ibidem.

2.5. Jak udržet archiv při životě: do muzea přes laboratoř k trenážeru

Princip práce s výstavním prostorem galerie, který předvedla v rámci Serpentine Galleries a prostřednictvím svých výstav v MoMA a v Guggenheim Muzeu, potom nadále rozvíjí prostřednictvím Institutu Mariny Abramovičové (dále jen MAI). Od roku 2010 se snaží pro jeho otevření v malém městě Hudson ve státu New York získat potřebné finanční prostředky. V současné době institut existuje v podobně nomadické platformy. Jejím prostřednictvím prezentuje své metody performativní práce po celém světě, organizuje kurzy, workshopy, zabývá se fenoménem rekonstrukce performancí. Institut by podle Abramovičové měl fungovat jako místo, ve kterém dochází k archivaci performance art, a zároveň se v něm akceleruje vývoj této umělecké disciplíny v napojení na kreativní hub, ve kterém dochází k propojování vědy a umění na bázi pořádání workshopů, živých performancí, hudebních a tanečních představení. V rozhovorech potom ideu svého institutu neurčitě přirovnává k umělecké škole Bauhaus a hovoří o tom, že jeho prostřednictvím chce přispět k proměně lidského vědomí. V praxi by potom tento institut měl fungovat tak, že po zaplacení vstupného (75 dolarů na osobu) se návštěvník vzdá na minimální dobu 6 hodin a maximální dobu dvou dnů všech svých osobních věcí, včetně vlastního oblečení. Po vstupu do institutu by měly následovat tři hodiny praktikování metody Mariny Abramovič následované možností nahlédnout do archivu shromažďující tvorbu této autorky a reflektující disciplínu performance art od jejích počátků v 60. a 70. letech. Ačkoliv Abramovičová otevření svého institutu plánovala již na rok 2014, doposud se tak nestalo. Otevřenou a problematickou zůstává otázka životnosti tohoto projektu. Do jaké míry bude její metoda přenositelná v okamžiku, kdy pozbyde na přítomnosti své zakladatelky? Zatím se přikláním spíše k názoru, že se jedná o autorský umělecký projekt, který díky svému vnitřnímu akcentu na osobnost Abramovičové má spíše povahu utopie, nebo povahu dlouhodobé performance, která srostla a je neoddělitelná od autorčina osobního a profesního života. Co je na myšlence tohoto institutu zajímavé, je jeho snaha o propojení archivní činnosti s fyzickým prožitkem, s nutností tělesně prožít principy času, pomíjivosti, koncentrace energie, které jsou s uměním performance obecně spojované a mohou tak přispět

k pochopení této disciplíny. Archiv se v takovém pojetí přibližuje k laboratoři k testování podmínek živého umění a jeho přesahů k dalším formám uměleckých a vědeckých činností. Zajímavým atributem projektu, kterým se odlišuje od galerijní praxe s jejich snahou o inscenování zkušenosti, je nutnost osobního nasazení diváka, který do něj vstoupí, a který je konfrontován s tělesnou a duchovní praxí performance art. Tím se laboratorní podmínky tohoto institutu přibližují k trenažéru, k platformě pro experimentální testování podmínek rozvoje a archivní percepce performance art.

Se scénou performativního umění v New Yorku je za posledních 15 let neodvratně spojen festival Performa; zaštitěný stejnojmenným institutem. V roce 2001 jej založila teoretička performance art a vizuální kultury Roselee Goldbergová, autorka legendární publikace *Performance Art: From Futurism to the Present* (1979 & 2000). Jedná se o multidisciplinární a neziskovou organizaci věnovanou rozvoji a kritické reflexi živého umění. Institut se zaměřuje jak na mapování a podporu současných umělců, tak na historickou analýzu role této umělecké formy napříč uměním 20. století. Podobně jako Institut Mariny Abramovičové také usiluje o nové přístupy archivace živého umění formou rekonstrukce historických akcí. V minulosti tak na příklad realizoval rekonstrukce děl Oskara Schlemmera a dlouhodobě se prostřednictvím svého magazínu, rádia a publikační činnosti věnuje k rozvoji fenoménu uměleckých rekonstrukcí. Domnívám se, že díky záštitě v osobnosti teoretika si tento institut zachovává větší kritický odstup. K rekonstrukci performancí tak přistupuje spíše jako k praktické analýze původního díla, která tolik nenese nánosy autorského rukopisu jako v případě *Seven easy pieces* od Mariny Abramovičové.

2.6. Mezi archivem a repertoárem

Archiv⁸⁴, případně muzeální sbírka, jsou zpravidla spojovány s vynětím vybraných dokumentů a předmětů z neúprosného toku času za účelem jejich spolehlivého uchování v neměnném stavu. Na rozdíl od toho proměnlivá performance bývá zasazená do prostoru a času svého konání, spojována s pomíjivým okamžikem a skutečností, že právě v něm se také ztrácí originál díla zpětně zástupný jen ve formě své dokumentace. Rebecca Schneiderová ovšem toto opoziční vnímání archivu a performance ve své esejí *Performance Remains*⁸⁵ vyvrací. Poukazuje na to, že archiv ve své počáteční podobě neodkazoval ke sbírce dokumentů a hmotných artefaktů, naopak v původním významu slova byla jeho role především spojovaná s mnemotechnickými pomůckami, s činností a službou. S osvícenstvím, racionalizací a orientací na psané záznamy se pojmání archivu přeformulovalo tak, aby odpovídalo koncepci nadřazenosti a originality hmotného artefaktu.⁸⁶ Podle Rebeccky Schneiderové potom akční umění není protikladem archivu, ale jeho konstruktivní silou. Svou pomíjivostí totiž poznamenává a vymezuje statut hodnoty dokumentů a artefaktů. Navíc performance art se samo o sobě stalo druhem archivní praxe, která rozšiřuje možnosti jak předávat kulturní a historické znalosti. Diana Taylorová zabývající se výzkumem kultury původních jihoamerických etnik tento druh performativní archivní praxe nazvala repertoárem. Na rozdíl od archivu s jeho hmotnými objekty se v něm znalost předává formou

⁸⁴ Slovo „archiv“ pochází z francouzského *archive*, které má původ v latinském *archivum* či *archium*, jež má zase kořeny v řeckém slově *archeion* označujícím „dům vlády“. Ve starověkém Řecku představoval *archeion* místo, kde byly shromažďovány úřední listiny a kde pracovali *archons*, nejvyšší úředníci pověřeni jejich správou. Slovo *archon* pochází z *arche*, což znamená „počátek“, „první místo“, „vláda“, „původ“ či „řád“. Sama etymologie slova tak naznačuje jeho úzkou souvislost s politikou, mocí, vládou a řádem, což jsou všechno pojmy, jimž byla v průběhu několika posledních desetiletí věnována značná pozornost. Podle definice ustálené v současném kontextu představuje archiv službu či zařízení, jež shromažďuje, třídí, uchovává a zpřístupňuje určité dokumenty. Označuje rovněž fyzické místo a stavbu, budovu tohoto zaměření, ať už se jedná o zařízení, v němž jsou archivovány veřejné či institucionální záznamy (kupř. protokoly, korespondence, zprávy či jiné záznamy), anebo o sklad jakýchkoli dokumentů či materiálů, jež jsou považovány za historicky cenné (např. deníky, fotografie a soukromá korespondence). Karl Lydén, *Archiv*, in: *Atlas transformance*, přístupné z: <http://www.monumenttotransformation.org/atlas-transformance/html/a/archiv/2-archiv.html>, vyhledáno 15. 6. 2015.

⁸⁵ Rebecca Schneider, *Performance remains*, in: Amelia Jones, Adrian Heathfield, *Perform repeat record*, Bristol, 2012.

⁸⁶ Rebecca Schneider, *Performance remains*, in: *Performing Research*, č. 6, 2001, s. 100-108.

fyzické a kolektivní transmise, která nezůstává v diachronním čase stejnou, ale přirozeně se proměňuje v každém svém provedení, a tím transformuje a aktualizuje choreografii významu předávaného sdělení. Metodou repertoáru jsou tak na místo statického uchování dat a hmotných artefaktů gesta, orální historie, tanec, zpěv, tradování a vyprávění příběhů.⁸⁷

Téma repertoáru se výraznou měrou uplatňuje i v rámci oboru kulturní historie. Od 70. let zkoumá záznamy a narativní popisy minulých vědomostí, zvyků, nehmotných uměleckých projevů, které byly sdíleny určitou komunitou lidí, a zabývá se způsobem, jakým trvají doposud, v jaké formě se objevují v současné kultuře.⁸⁸ Výchozím poznatkem zde pak je přesvědčení, že, veškeré zvyky a děje jsou společensky a kolektivně konstruované – toto mínění umožňuje zkoumat jako druh historické evidence a jako zdroj širší společenské transformace sny, tělesná gesta, pohyby, folklórní tradice. Ve vztahu k re-performance a orálnímu výzkumu performance je pak důležité zejména to, že kulturní historie uvažuje o těle jako o společensky a historicky konstruované entitě, která představuje zdroj kolektivní a historické zkušenosti významu a paměti.⁸⁹

U Mariny Abramovičové, podobně jako u Barbory Klímové, Vladimíra Havlíka a Jana Krtičky je pohyb archivem sám o sobě, aktem spojeným s tělesností a konkrétní časo-prostorovou dimenzí, jenž se nachází na samotném přechodu mezi archivem a repertoárem. Historie se při něm konstruuje formou kolektivní události, která v ideálním případě probíhá za účasti participujících účastníků, odborného i laického publika, umělce a jeho archivu. Historické vědění o performancích, které nám zpravidla zprostředkovává ve více či méně okleštěné podobě teorie a historie

⁸⁷ The repertoire requires presence: people participate in the production and reproduction of knowledge by being there, being a part of the transmission. As opposed to the supposedly stable objects in the archive, the actions that are the repertoire do not remain the same. The repertoire both keeps and trans-forms choreographies of meaning. Diana Taylor, *The Archive and The Repertoire: performing Cultural Memory in the Americas*, Londýn, 2003, s. 15.

⁸⁸ V České republice je pravděpodobně nejznámější kniha Mikhaila Bakhtina zabývající se výzkumem středověkého karnevalu a způsobu jak symbolika tělesného pohybu iniciovala přechod k renesančnímu věku.

⁸⁹ Na příklad kniha *Techniques of the body* (1934, Marcel Mauss) se svou strukturalistickou teorií konceptuálního těla v kultuře; dále texty Michaela Foucaulta, Léviho -Strausse, Emila Durkheima věnované religiózním ceremoniím a rituálům jako nositelům skutečné a mýtické historie; Maurice Halbwachs a jeho výzkum kolektivní paměti jako sdílené zkušenosti vyrůstající z minulých událostí, kterých se člověk neučastnil, a přitom je jeho paměť obsahuje apod.

umění se tím obohacuje o rovinu subjektivizujícího prožitku. Vědění o něčem se tak prostřednictvím práce těchto a dalších autorů proměňuje na bytí u něčeho.

3. Archivy v současném umění a archivy performance art

Domnívám se, že téma archivace performance art vzniklo na průsečíku archivního a performativního obratu. Jejich setkáním se vytvořil prostor pro nové způsoby čtení historických událostí ve formě znovu provádění performancí nebo prostřednictvím tzv. non-reprezentační teorie. Současně s tím tento jejich průnik umožnil skrze uměleckou praxi předdefinovat významy a funkce archivu.

Archiv, ke kterému současné umělecké tendence kriticky odkazují, představuje myšlenkový model vzniklý v 19. století jako souhrnný název pro systematizaci každodenního života prostřednictvím administrativního aparátu a jeho výkonných instrumentů. Vizuální jazyk tohoto archivu se poprvé výrazně uplatnil v přírodních vědách – v jejich pozitivistické víře v komplexní utřídění lidských poznatků. Odkazoval k vizuálnímu jazyku kabinetů kuriozit, atlasům, encyklopediím, indexovým kartám, popisným heslům a počátkům fotografie.

Sven Spieker poznamenává, že zatímco předválečná avantgarda se proti archivům s jejich důrazem na objektivizaci, časovou linearitu a historismus vymezila na příklad skrze výtvarnou techniku koláže⁹⁰, současné umění si archivy přisvojilo ve smyslu historického a priori Michaela Foucalta.

*„Historické a priori existují uvnitř archivu, zakládají možnost, aby něco mohlo být řečeno tak a tak.“*⁹¹ Jejich prostřednictvím není archiv jen pasivním souhrnem vyslovených výpovědí, ale i souborem pravidel, které je konstituují, rozhodují o tom, co bude uchováno/řečeno a co zůstane zapomenuto/nevysloveno. Archiv je dle Foucalta prvotním hybatelem, stanovuje podobu našeho současného diskurzu. Tvůrci, kteří si přivlastňují principy archivu a historického a priori, tak činí s touhou zviditelnit způsoby formulace, selekce a anulace výpovědí. Zároveň tuto moc archivu – jako nástroj historizace na místo objektivního přístupu k historii

⁹⁰ Koláž konfrontuje archivní postupy s nepředvídatelností a náhodou, narušuje konvence rozdílu mezi obrazem a textem, časovou linearitu nahrazuje technikou vrstvení a časové synchronicity. Sven Spieker, *The Big Archive: Art From Bureacracy*, Massachussets, 2008, s. 6.

⁹¹ Karel Císař, Antologie, archiv a historické a priori, in: Ševčík, Jiří (ed.), (A)symetrické historie - zamlčené rámce a vytěsněné problémy. Praha, 2008, s. 212-222.

– využívají pro potvrzení vlastních vizí a manifestací. Vyplývá z toho, že není důležité, jen co bylo v archivu uchováno, ale i co bylo záměrně nebo podvědomě anulováno.

Další filosofická teze, která výrazně ovlivnila současnou umělecké praxi, pochází od Jacquese Derridy. Zkoumá, jak každý archiv formuje svůj obsah, a zároveň jak je možné archiv popsat pomocí psychoanalytické terminologie v návaznosti na diskurz paměti. Odkazuje se přitom k textu Sigmuna Freuda: *Beyond the Pleasure Principle* (1929), ve kterém paměť přirovnává k tzv. Wunderblock – k dětské hračce, zápisníku vyhotoveného z plochy stále připravené přijímat nové informace a uchovávat trvalé stopy již utvořených na sebe vrstvených záznamů. Archiv podle Derridy funguje podobně jako paměť. Je schopen v jediném okamžiku ukrývat, stejně jako vyjevovat, sbírat nové poznatky, stejně tak dobře jako zapomínat již ty získané. Podle Derridy pak tento model archivu lze rozdělit do kategorie interního, neviditelného, jenž představuje přirozenou lidskou paměť, a archivu, který externalizuje mechanismus vzpomínání do podoby technického média, a tím oslabuje moc smrti a zapomínání. Jinými slovy, k této externalizaci archivu jsme nuceni vědomím své vlastní pomíjivosti a díky své touze mít svůj podíl na budoucnosti. Derridovo užití pojmu archiv spíše jako metafory než jasně ohraničeného konceptu vede k rozrušení hranic mezi pamětí a historií, mezi privátním a veřejným. Opět tak přispívá k vnímání archivu jako místa, které více vytváří, než mechanicky schraňuje, které je náchylné na vědomé a nevědomé transformace původních významů v nové celky.

Performativní umění se mi potom jeví jako prostředek, díky kterému se naše pozornost obrací směrem k temným okrajům archivu. K fenoménům, které by běžná archivní praxe nepovažovala za vhodné nebo možné objekty archivace. V návaznosti na filosofické texty a uměleckou praxi, více než na archivní vědu a muzeologii, vytváří nové způsoby čtení historie a s ní souvisejících pojmů paměti a dokumentu.

3.1. Kategorie archivního umění

V textu Karla Lydény publikovaném v rámci *Atlasu transformace* zaznívá odkaz k přístupu německého kritika Jan Verwoerta.⁹² Ve svém eseji *Research and Display* rozděluje archivní umění na kategorie *sublimní archiv a pragmatismus osobního*.⁹³

První představuje archiv, jehož náplň bychom nebyli schopni obsáhnout ani do konce svého života. Je nanejvýš pravděpodobné, že nás přežije, a my zde tak stojíme přemoženi sublimním pocitem ze setkání s dějinami v celé jejich totalitě. Zjevuje se nám tu jako metafora, která neusiluje o zvěstování konkrétního tématu, ale o vyvolání pocitu komplexního zážitku.

3.1.1. Sublimní archiv

Verwoert ji spojuje s prací Christiana Boltanského charakteristickou vytvářením monumentálních instalací pracujících s předměty každodenní potřeby a historickými objekty. Na jejich základě se odvolává k velkým dějinným událostem a tomu, jak ovlivnili život běžných, v historii bezejmenných lidí. Svou touhu po totálním archivu každodennosti konfrontoval na příklad i s tématem archivace záznamů života.

V roce 2010 v londýnské Serpentine Gallery představil instalaci něčeho tak „dočasného a imateriálního jako je tlukot lidského srdce.“⁹⁴ Tento archiv cestující po celém světě a mající své stálé stanoviště na pobřeží neobydleného japonského ostrova Teshima vznikl v roce 2005 a do současné chvíle sesbíral více než 35 000 nahrávek. Paradoxně k tomu sám autor tento projekt nakonec spojuje více se smrtí než se životem.

„Představte si, že se po letech vypravíte na tento pustý ostrov vyhledat záznam srdce vaší matky. Výsledkem bude jen prohloubení vašeho vědomí o absenci blízkého člověka. Stejně je tomu se starými fotografiemi. To, co v nás

⁹² Karl Lydén, Archiv Dostupné z <http://www.monumenttotransformation.org/atlas-transformace/html/a/archiv/2-archiv.html>, vyhledáno 15. 2. 2014.

⁹³ Ibidem.

⁹⁴ Christian Boltanski, Les Archives du coeur, The Serpentine Gallery, přístupné z: "<http://www.serpentinegalleries.org/exhibitions-events/christian-boltanski-les-archives-du-coeur>"<http://www.serpentinegalleries.org/exhibitions-events/christian-boltanski-les-archives-du-coeur>, vyhledáno 15. 6. 2016.

vyvolávají, není pocit přítomnosti něčeho nebo někoho pro nás důležitého, ale naopak pocit postrádání dané osoby, atmosféry nebo objektu.”⁹⁵

V Boltanského *‘les archives du coeur’* se akcentuje skutečnost, že archiv není nástrojem, který nás zachraňuje před pomíjivostí, naopak pomíjivost a naše marná snaha o vymanění se z ní opodstatňuje jeho existenci. Boltanského přístup zároveň evokuje jednu ze základních otázek této studie ptající se po možnostech znovu-zpřítomnění pomíjivého se životem spojeného procesu.

3.1.2. Umělec jako archivář a badatel

Druhá Verwoertova kategorie definuje model uživatelsky přátelského archivu. Role umělce se zde překrývá s pozicí archiváře nebo badatele. Umělec – archivář vytváří vlastní archiv, umělec – badatel vstupuje do již existujícího archivu s cílem interpretovat jeho obsah. První pozice se do značné míry překrývá s definicí archivního umění, které pro tvorbu instalací a objektů využívá dnes hojně rozšířený vizuální jazyk archivu s jeho důrazem na encyklopedickou kategorizaci poznatků, vystavování artefaktů ve vitrínách apod.

Za zajímavý příklad této archivní umělecké praxe považuji dílo Atlas Group Archive Walida Raada (1989 – 2004). Jedná se o imaginární neziskovou organizaci vytvářející soubory zvukových, vizuálních, psaných a performativní materiálů souvisejících s průběhem občanské války z let 1975 až 1990 v Libanonu. Fiktivní povahou projektu se snaží poukázat na to, že pro historii nejsou důležité jen fakta v podobě chronologického výčtu masakrů, atentátů a válek, ale i příběhy, mystifikace a utopie, kterým lidé v průběhu těchto konfliktů věřili a které ovlivnili jejich chování.

Akcentuje se tak přístup poukazující na roli archivu jako místa a moci, jenž vepisuje existenci té či oné události do dějin, a tím jim propůjčuje životní trvání v budoucnosti, bez ohledu na to, zda daná událost v minulosti skutečně proběhla či nikoliv.⁹⁶

⁹⁵ Ibidem.

⁹⁶ Kaelen Wilson - Goldie, Walid Raad and Atlas Group Archive, <http://www.bidoun.org/magazine/02-we-are-old/profile-walid-raad-the-atlas-group-opens-its-archives-by-kaelen-wilson-goldie/>, vyhledáno 13. 2. 2013.

Pokud bych tuto interpretaci projektu Atlas Group Archive měla opět stáhnout k celkovému tématu práce, potom bych odkazovala ke způsobu, jakým se archiv, potažmo jeho dílčí části, stávají „biopolitickým aktem“ – uměním jako dokumentovaným životem.

„Je třeba vytvořit texty, popisky, komentáře, svědectví – krátce literární, narativní alternativu, která popisuje průběh, eventuálně konstruuje jeho původ a vytváří jeho genealogii. Obsahuje interpretaci živého aktu novým typem „uměleckého dokumentu“, doloženého archivem.“⁹⁷

Kategorii umělce archiváře bychom zase mohli stáhnout k fenoménu umělecké sebe-historizace spočívající v průběžném vytváření archivu, který mapuje činnost svého autora a oblasti tematicky a sociálně blízké jeho tvorbě.

3.1.3. Umělec archivář

Fenomén umělce, který systematicky vytváří svůj soukromý archiv, nebo obsesivně hromadí věci každodenní potřeby i jakoukoliv dokumentaci děl, bývá často nahlížen jako klasický symptom umění v zemích s totalitními režimy. Podle Nataši Petrešin – Bachelez můžeme umělci archiváři a hromaditeli rozumět jako nástroji nepřímé institucionální kritiky.⁹⁸ V zemích, kde selhala struktura oficiálních institucí, se vytvořila společenství vzájemně komunikujících autorů, přičemž mnozí z nich si potom vytvářeli své osobní archivy jako alternativu a kontra-pozici k oficiálním sbírkotvorným institucím, které o práci konceptuálně uvažujících autorů z politických důvodů nejevily zájem. Toto pojetí uměleckých archivů je tak jedním z nejpřitažlivějších a hojně diskutovaných jevů, nacházejícím se v samotných základech narativu východoevropského umění jako svébytného a od svého západního souseda odlišného projevu.

V rámci maďarské konceptuální scény je příkladem takového archivu Artpool založený Györgym Galántaiem a Júlií Klaniczay v roce 1979.⁹⁹ V Polsku obdobnou roli archivářů konceptuální scény sehrálo autorské duo KwieKulik (Zofia

⁹⁷ Jiří ŠEVČÍK, (a)symetrické historie – zamlčené rámce a vytěsňené problémy, Praha: AVU, 2008, s. 16.

⁹⁸ Nataša Peteršin-Bachelez, Innovative Forms of Archives, Part One. Exhibitions, Events, Books, Museums, and Lia Perjovschi's Contemporary Art Archive“, *e-flux journal*, <http://www.e-flux.com/journal/view/111>, vyhledáno 1. 5. 2013.

⁹⁹ *Artpool*, <http://www.artpool.hu/Artpool.html>, vyhledáno 4. 4. 2016.

Kulik a Przemysław Kwiek) se svým centrem aktivit, dokumentace a distribuce (v polštině nazývaný zkratkou PDDiU).¹⁰⁰ Na Slovensku by ztělesněním umělce – archiváře mohl být Julius Koller. Daniel Grůň jeho archiv charakterizoval jako autorsky komentovanou obrazovou zprávu o socialismu.¹⁰¹ Koller kumuloval ve svém bratislavském bytě nalezené informace z časopisů, reklam, kalendářů, jízdenek, zkrátka z běžně dostupného materiálu, jenž mu sloužil jako pracovní materiál při vzniku jeho konceptuálních děl. Vytvářel tak obrazovou zprávu, kterou lze vnímat jako subjektivní antitezi oficiálních archivů; jinými slovy technologií, které byly filtrem selektivní paměti a nástrojem kolektivní anamnézy.¹⁰²

3.1.4. Artpool

Základem aktivního archivu a výzkumného centra Artpool byla organizační a kurátorská činnost Györgiho Galántaie v prostoru odsvěcené kaple ve vesnici Balatonboglár v letech 1970 – 1973. Poté, co mu je provozování galerie v ruině starého kostela policejní represí znemožněno, rozhodne se ve své činnosti pokračovat v soukromí společně se svou partnerkou Júlií Kalaniczay. Za samotným vznikem Artpoolu je potom poštovní výzva z roku 1978: Please send me information about your activity vytištěná na plakátě z jeho samostatné výstavy ve Fészek Klubu v Budapešti a rozeslána na stovku zahraničních adres. Tomuto gestu odpovídá i koncepční základ tohoto archivu. Podobně jako archiv J. H. Kocmana není primárně cílen na dokumentaci performance art, ale má mail-artová a konceptuální východiska. Dokumentace performance art je potom jednou z jeho mnoha složek. Tato skutečnost vychází z faktu, že poštovní medium bylo jedním z hlavních distribučních nástrojů dokumentace akčního umění 70. let. Tedy v dobách, kdy ještě nebyla pojímána jako umělecký artefakt.

Díky opakovaným výzvám se Galántaiovi pomocí poštovního kontaktu daří shromažďovat dokumentaci uměleckých aktivit z celého světa. Tento archiv tak

¹⁰⁰ Raster, Zofia Kulik a Premysl Kwiek, <http://raster.art.pl/galeria/artysci/kwiekulik/kwiekulik.htm>, vyhledáno 20. 4. 2016.

¹⁰¹ Daniel Grůň, Archiv umelca – paralelná inštitúcia alebo prostriedok seba-historizácie, *Sesit pro teorii, umění a příbuzné zóny*, <http://vvp.avu.cz/wp-content/uploads/2014/08/sesit11-grun.pdf>, vyhledáno 20. 4. 2016.

¹⁰² Ibidem.

funguje jako médium umění. Je místem, kam dokumentace nejenom přichází a je shromažďována, ale také sdílána. Galántai byl díky svému grafickému vzdělání schopen vyrábět vlastní magazíny a knihy, které signoval a odesílal s cílem informovat své poštovní přátele o maďarské konceptuální scéně. V roce 1992 se Artpool stal veřejně přístupnou službou vycházející z konceptu aktivního archivu jako místa, které nejenom shromažďuje dokumenty ale také je iniciátorem sociální a umělecké akce. V roce 2015 se Artpool stal součástí budapeštského Muzea krásných umění, kde tvoří platformu pro založení Institutu na výzkum umění ve Střední Evropě. Stále se rozrůstající fond Artpoolu v současné době zabírá délku 650 metrů, obsahuje 2.300 hodin digitalizovaného materiálu a umožňuje výzkum umělecké činnosti 7.500 umělců, uměleckých center a iniciativ.¹⁰³

3.1.4. Archiv J. H. Kocmana a sbírka Jiřího Valocha

S brněnskou konceptuální scénou je zase výrazně spojena osobnost Jiřího Valocha. Za padesát let své činnosti kurátora, umělce a teoretika proměnil svůj byt na archeologické naleziště primárních dokumentů a děl spojených s genezí experimentálních forem umění od poloviny 60. let. Pro Jiřího Valocha bylo totiž charakteristické, že mnohem více žil ve svých textech než ve vlastním bytě. Ten mu sloužil jako odkladiště archivního a sbírkotvorného materiálu, který činorodě shromažďoval během svých výprav do uměleckých ateliérů, na výstavy, nebo který mu byl věnován jako projev díky za napsané texty, případně jako předmět vzájemné výměny uměleckých děl. Velká část archivní dokumentace a díla drobnějšího charakteru pochází z Valochovy korespondence s podobně smýšlejícími kolegy a přáteli z celého světa. Pro Valochův byt bychom pak mohli použít metaforu archeologického naleziště. Jiří Valoch se nikdy příliš nevěnoval sebe-archivaci; získané umělecké artefakty, katalogy, dopisy, pozvánky jednoduše ve svém bytě odkládal všude, kde to bylo možné. Vrstvily se tak přirozeně na sebe a vytvářely sedimenty jednotlivých desetiletí. Ačkoliv ve Valochově archivu neexistovala žádná kategorizace, svému majiteli sloužil jako hmotný poznámkový aparát, který

¹⁰³ Museum of Fine Arts, The situation of Artpool is finally settled after many years
<http://www.szepmuveszeti.hu/news/the-situation-of-artpool-is-finally-settled-after-many-years-1727>, vyhledáno 26. 4. 2015.

využíval při své odborné práci teoretika a kurátora. V podstatě tak ani nelze mluvit o archivu jako spíše skrumáži různorodé dokumentace umění. Archiv z tohoto materiálu teprve vzniká prostřednictvím jeho třídění a kategorizace, která v současné době probíhá v Moravské galerii v Brně, kam Valoch svoji sbírku a “archív” poslední tři roky postupně předává.

Část již utříděného fondu potom utváří páteř nové stálé expozice *Art is Here: nové umění po roce 1945*.¹⁰⁴ Antipodem Valochovy chaotické archivní a umělecké sbírky je potom precizní a systematický archiv J. H. Kocmana.

Základní souřadnicí tvorby umělce J. H. Kocmana je jeho zájem o oblast papíru a knihy. Lze jej nepochybně považovat za osobnost, která tato dvě média v České republice kanonizovala jako samostatné umělecké disciplíny, a to nejen prostřednictvím své vlastní tvorby, ale i díky založení a vedení Ateliéru papír a kniha na brněnské FaVU VUT (1998 - 2011). Počátky J. H. Kocmanova zájmu o umění spadají do poloviny 60. let, kdy si začínal definovat svůj osobní vztah k vizuální tvorbě skrze práci v oblasti grafiky a kresby. V letech 1970 – 1976 vznikají díla, jež autor zaštiťuje společným názvem aktivity. Většina těchto aktivit je soustředěna na oblast komunikace, přičemž stěžejní je při ní vytvoření individuálního vztahu mezi autorem a adresátem, vztahu uskutečňovaného prostřednictvím Kocmanových prací, které někdy ani nemají charakter apriori uměleckého artefaktu, ale jsou pouhým oznámením, zprávou. [...] Podstatným znakem dalších je skutečnost, že odkazují k určité akci, po které zůstává oznámení z jejího průběhu, nebo druh často velmi subtilní dokumentace. Tento charakter jeho děl ze 70. let je dán i formou distribuce, která se uskutečňovala pomocí poštovní korespondence. Prostřednictvím poštovní komunikace také J. H. Kocman vstoupil do kontaktu s mezinárodní scénou. Jedním z oblíbených Kocmanových adresátů byl na příklad i fluxový autor Ben Vautier. Kromě korespondenčního kontaktu tyto dva autory spojovala též obdobná východiska jejich tvorby. V rámci svých konceptů se zabývali sebe-prezentací jako nástrojem uměleckého sdělení. Image umělce se tak sama o sobě stávala předmětem umělecké kreace. U Vautiera to byly na příklad

¹⁰⁴ *Art is Here: Nové umění po roce 1945*, stálá expozice Moravské galerie v Brně, Pražákův palác, kurátoři: Jana Písaříková, Ondřej Chrobák, Petr Ingerle.

manifestační texty o totálním umění nebo slogan Art is Ben. Kocman zase tematizoval vlastní signaturu, nebo se zabýval atributem pánského motýlku, který mu byl jak emblémem jeho autorské image, tak předmětem konceptuálních sdělení. Do mezinárodního kontextu Kocman vstoupil nejenom jako konceptuálně tvořící autor, ale také jako editor první stamp-artové antologie na světě; v roce 1972. [...] Ovšem v polovině 70. let autor pocítuje inflaci mail-artu, která jej přiměje k tomu, aby se zaměřil nikoliv na záměrné poselství obsahu, ale na jeho nosič – médium papíru.¹⁰⁵

Kocmanův zájem o vytváření archivů se překrývá se začátky jeho umělecké činnosti. Jak mi potvrdil sám autor v našem rozhovoru, své archivní sklony zdědil po otci, který, jak se říká, nic nevyhodil, neboť by se to mohlo někdy hodit.

„Ovšem jeho způsob ukládání neměl žádný systém, takže celý život něco hledal. Když potřebná skripta nemohl najít, tak si pořídil další. Tak to bylo i s náradím, takže po jeho odchodu jsem na různých místech objevoval např. 10 stejných kleští-kombinaček, 7 identických šroubováků, 15 svinovacích metrů ap. Jeho věčné hledání bylo pro mne odstrašujícím příkladem. Další významnou motivací k tomu, že jsem začal své různoformátové dokumenty (tedy katalogy, separáty, excerpta apod.) třídit, bylo také to, že jsem chtěl pracovat maximálně racionálně.“¹⁰⁶

Základ systému Kocmanova archivu tvořily zpočátku krabice od rentgenových filmů (formátu 27 x 33 x 5 cm), které bylo možno získat na chirurgii. Postupem času si ovšem zjistil, že velikost jednotlivých krabic neodpovídá potřebám archivace jednotlivých autorů, a tak si nechal od přítele knihaře zhotovit sérii krabic různých šířek ve formátu 25 x 35 cm. Samotné krabice jsou potom situované ve skříních v Kocmanově brněnském bydlišti.

Třídění Kocmanova archivu bylo původně předmětové – tedy dle technik (kresba, malba, grafika, akční umění, mail-art, stamp-art apod.), dle ismů (surrealismus, konstruktivismus apod.) nebo dílčích okruhů (knižní kultura, materiály). Když se postupem času obsah některých krabic začal příliš „nafukovat“, autor přistoupil k jejich dotřídování.

¹⁰⁵ Jana Písaříková, heslo J. H. Kocman, <http://www.artlist.cz/jiri-hynek-kocman-108641/>, vyhledáno 19. 5. 2016.

¹⁰⁶ E-mailová korespondence Jany Písaříkové s J. H. Kocmanem ve dnech: 12. 2. – 18. 4. 2016

„Např. z krabice „knižní kultura“ se osamostatnily ilustrace, typografie, knižní vazba, exlibris ap., a dnes jsou jich dvě skříně. Přibylo jmenné třídění dle umělců – zprvu skupinové např. A-E, F-J ap., později samostatné krabice pro jednotlivá písmena a nakonec krabice s příjmeními.¹⁰⁷ [...] Asi třikrát ročně krabice přetřídím takřikajíc nahrubo a jednou za rok je pak dotřídím. Když jsou časem krabice k prasknutí, nahradím je širšími nebo z nich vyselektuji nějakou podskupinu. V průběhu let jsem zjistil, že je rozumné třídící schéma upravovat s ohledem na to, jak je archiv používán. Tak přibyly i řada nesystémových krabic – např. Last not least, Kuriozity, ... Materiály, které nespádají do obzoru mých zájmů a duplikáty předávám do knihovny Moravské galerie nebo do Archivu H (dnes abART).“¹⁰⁸

Počáteční rozsah archivu, který autor považuje za ideální, byl tvořen šatníkovou skříní v předsíni o kapacitě 6 běžných metrů krabic, obsahující cca 180 krabic různých šířek. Postupem času se tento objem archiválií rozrostl na dnešních 70 běžných metrů krabic. Způsob získávání archivního materiálu Kocman nazval zákonem samospádu. Znamená to, že k získávání materiálu ze svého hlediska přistupuje pasivně.

„Co je mi darováno, resp. přijde poštou, prostě roztrídím. Nikdy jsem neměl lakonický shromažďovací pud, a tudíž jsem netrpěl tím, že musím mít všechno – navíc bych na eventuální skupování ani neměl prostředky.“¹⁰⁹

Kocmanův archiv se ovšem co do zastoupeného materiálu částečně překrývá s uměleckou sbírkou - a to z toho důvodu, že obsahuje dokumentaci mnoha performancí a malo-formátová díla konceptuálního charakteru.

Ve studii *Zpráva o archivu Jiřího Hynka Kocmana, o sbírkách a stopách Jiřího Valocha* v rámci publikace *Navzájem*¹¹⁰ Barbora Klímová Kocmanův archiv vnímá zejména jako subjektivní systém.

„Archiv J. H. Kocmana představuje komplex systematicky tříděných dat, vymezených osobností autora, a to nejen po obsahové stránce, ale i formou. Zahrnuje prostředí, personu tvůrce, jím utvářené situace, komunikace. Jakkoli se může na první pohled jevit pragmatický, objektivizující, je myslím motivován zcela subjektivní energií, v pozitivním smyslu posedlostí uměním, evidencí, systematizací. Odráží autorovu potřebu

¹⁰⁷E-mailová korespondence s J. H. Kocmanem ve dnech: 12. 2. – 18. 4. 2016.

¹⁰⁸ Ibidem.

¹⁰⁹ Ibidem.

¹¹⁰ Klímová, Barbora. *Navzájem. Umělci a společenství na Moravě 70.–80. let 20. Století, Praha – Brno, 2013.*

*sdílet jeho zájem, ale ve svém řádu i ovlivňovat, formovat prostředí, v němž se pohybuje.*¹¹¹

Na jednu stranu tak můžeme vycházet z názoru Klímové, že archivní činnost J. H. Kocmana představuje celek s hodnotou uměleckého díla. Ovšem zároveň se domnívám, že především je tento archiv i místem, které v rámci autorem pořádaných domácích seminářů, případně osobních konzultací, nabízí řadu primárních jinak nedostupných materiálů, bez kterých by podstatná část historie konceptuálního umění zůstala ztracena.

Archivy, často vznikající v prostředí domovů samotných umělců, představovaly nejen místa uchovávání dokumentů, uměleckých děl a dalších artefaktů, ale i setkávání a tvorby v rámci uměleckých komunit. Později v devadesátých letech, s rozšířením a demokratizací nových technologií a internetu, se možnosti archivace a distribuce informací značně rozšířily. Online databáze a archivy, ať už vytvářené a rozšiřované v rámci určité instituce týmem odborníků či komunitou internetových uživatelů, v současnosti představují důležitou součást udržování a vytváření dějin umění postkomunistických zemí.¹¹²

Je ovšem pozice těchto archivů skutečně výjimečná z hlediska jejich geopolitické lokace v kontextu východní a střední Evropy? Bezesporu v ní hrají roli důležitého příběhu o takřka romantizující postavě umělce archiváře/kronikáře, který navzdory nepřízni doby vytrvale schraňuje svědectví o činnosti své a svých přátel, aby mohlo jako časová kapsle doputovat k budoucímu bodu, kde bude jejich tvorba oceněna. Tuto představu ovšem nabeuráává skutečnost, že obdobné archivy vznikaly v obou táborech studenou válkou rozděleného světa.

Navíc, ve většině z nich nacházíme kromě archivního materiálu také totožná umělecká díla totožných autorů svědčící o vzájemné propojenosti těchto archivů. Tyto archivy totiž nebyly pouze příznakem specifické geo-politické lokality a jejich nevyhovujících institucionálních podmínek, ale především představovaly důležité aktéry a svědky globálního nástupu mail-artového hnutí a podílely se na akceleraci vývoje performance art a konceptuálního umění, tedy umělecké praxe, která vsázela

¹¹¹ Ibidem, s. 195.

¹¹² Barbora Linková, *Archivy a sbírky: od uměleckého archivu k internetové databázi* (diplomová práce), vedoucí práce Jan Zálešák, Brno, Masarykova univerzita, 2014, s. 24.

na materiální nenáročnost, multiplikací namísto originality, a přirozeně si hledala distribuční kanály mimo prostor galerijního provozu.

3.2. Od archivu k monumentu: několik poznámek nad dokonalým muzeem performerera

V úvodní kapitole knihy *The Object of Performance Art: the American avantgarde since 1970* (1989) se její autor Henry M. Sayre pokusil definovat proměnu umění 70. let jako obrat k publiku, kterému autor svým prostřednictvím neprezentuje objekt, ale zkušenost.¹¹³ Zaměření na přítomnost autora a nabízení zážitku prostřednictvím umělecké praxe zpětně změnilo způsob prezentace díla i postavení autora ve společnosti. Jako příklad bychom mohli použít proces realizace akčních maleb Jacksona Pollocka zachycené objektivem fotokamery Hanse Namutha. Téměř jedno desetiletí od jejich realizace je kritické analýze ve vztahu k mytizaci autora podrobila Barbara Roseová.¹¹⁴ Fotografie Pollocka v procesu realizace jeho maleb se dostaly do širšího povědomí v květnu roku 1951, kdy v *Artnews* vyšel článek „Pollock paints picture“ ilustrovanými černo-bílými fotografiemi od Hanse Namutha. V červnu stejného roku MoMA odvysílala barevný film zachycující Pollocka při práci. Od toho momentu dokumentace Pollocka v akci začala výrazně ovlivňovat způsob přijímání jeho maleb. Barbara Roseová na rozboru článku, který o Pollockovi napsal Kaprow, dále argumentovala, že tato fotografická dokumentace se ve svém důsledku stala hlavním přístupovým bodem k „malířově“ práci. Navíc větší pozornost je v ní věnovaná samotnému autorovi, než jeho obrazům.

¹¹³ Characterized more by a change in attitude toward the audience than by a change in actual forms, or event. content., Henry M. Sayre, *The object of Performance art: the american avangarde since 1970*, Chicago, The University of Chicago Press, 1989, s. 5.

¹¹⁴ Barbara Rose, Hans Namuth Photographs and the Jackson Pollock Myth: part one, *Media Impact and the Failure of Criticism*, *Arts Magazine* 53, no. 7 (March, 1979) : s. 12, citováno z Paul Schimmel, *Out of Action: between performance and the object 1949 – 1979*, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 1998, s. 20.

„The photographs of artist, which are ideally reproduced, had a fullness of informational content which reproductions of the work lacked, and it was through reproduction that most people experienced Pollock.“¹¹⁵

V rámci kritiky obsesivního nárůstu performativních děl dvě dekády po Pollockově smrti Roseová svůj esej uzavřela konstatováním, že v důsledku popularity Namuthovy dokumentace se Pollock stal slavnější než jeho vlastní tvorba. To se negativně odrazilo v tvorbě generace autorů nastupujících na výtvarnou scénu v pozdních šedesátých a na počátku let sedmdesátých, pro kterou se umění stalo vizuálním rozhráním pro projektování a propagaci vlastní osobnosti.¹¹⁶ Navzdory negativním konotacím závěru Roseové se tak narůstající funkce dokumentace a s ní spojená sebe-prezentace umělce staly výrazným a nosným tématem performancí osmdesátých a devadesátých let zaměřených na zkoumání identity autora a ohledávání polarit mezi veřejnou a intimní sférou života. Na příkladu Namuthových fotografií a filmů je zajímavá skutečnost, že se staly obsažnější než samotné malby. Namuthova dokumentace zároveň plnila roli autenticity díla a měla navodit prezenci autora.¹¹⁷

„Document / object wreaked upon the museum, transforming it into a mausoleum, is countered through an audience in whom the dead past is seemingly „brought into the life.“¹¹⁸

Dokumentace performancí tak z tohoto úhlu pohledu nejsou jen způsobem, jak prožít dílo.¹¹⁹ ale - jak jsem již zmínila u příkladu Beuysovy expozice - aspirují skrze svou autenticitu na zpřítomnění autora. Evokuje mi to esej ruského konstruktivisty Alexandra Rodčenko.¹²⁰ Čtyři roky po smrti Lenina v něm přichází s návrhem na atypické řešení Leninova pomníku v podobě tzv. Papky: kancelářské

¹¹⁵ Ibidem, s. 21.

¹¹⁶ Ibidem, s. 21

¹¹⁷ Ibidem, s. 5.

¹¹⁸ Ibidem, s. 5

¹¹⁹ Henry M. Sayre, *The object of Performance art: the american avangarde sicne 1970*, Chicago, The University of Chicago Press, 1989, s. 5.

¹²⁰ Against the Synthetic Portrait, for the Snapshot (1928) cit. z. Sven Spieker, Big Archive, *The Big Archive: Art From Bureacracy*, Massachussets, 2008, S 135.

složky naplněné fotografickými momentkami a dalšími záznamy z Leninova života: „because there is a file (papka) with documents, and this file does not allow anyone to idealize or manipulate Lenin. Tell me frankly, what should remain of Lenin: a bronze sculpture, paintings in oil, engravings, water colors, or files that show him at work and in his free time, archives of his books, notebooks, stenographic reports, films.“¹²¹ Zkusme nyní odhlédnout od faktu, že se tato Rodčenkova manifestace dotýká zvěčnění jednoho z největších diktátorů dvacátého století a analyzujme ji z hlediska důvěry v autentičnost dokumentace a její role při konstrukci mýtu.

Papka ztělesňovala zobrazovací rozhraní pro pokud možno co největší množství indexiálních stop. Byla obranou proti vymazání dané osoby z kolektivní paměti a měla sloužit jako stvrzenka k její nesmrtelnosti. Samotný život v ní byl nahrazen možností akumulovat další a další dokumenty. V paradoxním a – vzhledem k tomu, že mluvíme o Leninovi - také v děsivém důsledku by nikdy tento diktátor nebyl tolik „přítomný“ jako v okamžiku svého vzkříšení přes archivní portfolio.¹²² Nastalo by to nehlučně, s eliminací jakékoliv redundance. Každý detail vložený do složky by disponoval silou přesvědčit nás o Leninově mocné a věčné přítomnosti tím, jak by ve složce přibývaly další a další dokumenty - jako jsou novinové články a fotografie, vědecké studie a další svědectví a analýzy Leninova života a činů vstupujících a cirkulujících v kulturním oběhu. Tato Papka, toto archivní portfolium by tak zajišťovalo nejenom trvalou přítomnost, ale zároveň i pomyslný posmrtný život spočívající v kontinuální akumulaci dokumentů o Leninovi. Sven Spieker potom tento Rodčenkův přístup přirovnává k tvorbě mýtu v tom smyslu, že nashromážděné dokumenty zde vedou k řetězení

¹²¹ Ibidem, s. 132

¹²² Blízkého (etymologického) vztahu mezi archiválií/dokumentem a monumentem si ve svém textu *Archive Documents and Traces* (1978) všiml Paul Ricour: Jak konstatuje J. Le Goff v zásadním článku publikovaném v *Encyclopedia Einaudi*, archivní práce byly dlouho označovány výrazem „monument“ (tak na příklad *Monumenta Germaniae historica*, procházející z roku 1826). Rozvoj pozitivistické historie na konci 19. století a na počátku 20. století znamená triumf dokumentu nad monumentem. Monument se stal podezřelým kvůli své na odiv stavěné účelovosti, připomínce událostí, jež mocní považovali za hodné toho, aby byly začleněny do kolektivní paměti. Naopak dokument, a to i přesto, že byl nalezen, a nikoli přímo zděděn z minulostí, měl být nadán objektivitou, která byla protikladem záměrnosti monumentu. Paul Ricoeur. *Čas a vyprávění III.*, Praha. 2007, s. 168.

jednotlivých pojmů o Leninovi, jejichž prostřednictvím vzniká mýtus, který je vlastně konceptualizací individuální osoby do podoby monumentu. Dokumenty o Leninovi v tomto směru nahrazují samotného Lenina, činí z něj univerzální znak, a přitom neztrácí schopnost zprostředkovat nám zkušenost jeho pomyslné věčné přítomnosti.¹²³

Domnívám se, že tento Rodčenkův model Leninova monumentu v mnoha ohledech představuje ideální verzi performerova muzea jako místa, ve kterém akumulace dokumentů věrně nahrazuje samotný život umělce, a zároveň má tu moc své návštěvníky přesvědčit o tom, že představuje autentickou zkušenost setkání s umělcem samotným. Jednalo by se o jakési totální muzeum, které by na sebe přebralo performativní roli, již umělec sehrával během svého života a ve kterém by zároveň tento umělec byl konstantně přítomný. Svou strukturou a posláním se takovému totálnímu muzeu přibližují na příklad projekty Mariny Abramovic Institute a Schwarze Lade Borise Nieslonyho.

3.3. Schwarze Lade

Archiv průkopníka německé performance, Borise Nieslonyho (*1945)¹²⁴, je situován v suterénních prostorách jeho domu na Kyllburgerstrasse v Kolíně nad Rýnem a částečně také v prostorách bývalého nemocničního areálu ve čtvrti Ehrenfeld. Jeho návštěva je možná po osobní domluvě prostřednictvím e-mailu na organizaci ASA, kterou Nieslony založil v roce 1986 a jejímž posláním je průběžná dokumentace, propagace a organizace akcí v oblasti performance art.¹²⁵ V tomto archivu jsem měla možnost v rámci svého výzkumu strávit čas po dobu jednoho týdne. Archiv se po tuto dobu stal nejenom místem pro realizaci mého badatelského záměru, ale i prostorem, ve kterém mi bylo umožněno nerušeně žít. Nieslony mi za poplatek, jehož výši jsem si měla dle svých finančních možností stanovit sama,

¹²³ Sven Spieker. *The Big Archive: art from bureaucracy*. Massachusetts. MIT Press, 2008, s. 135.

¹²⁴ Více o umělecké činnosti tohoto autora v: Jana Písaříková, *Black Market: historie a současnost uměleckého hnutí a skupiny 1985 – 2011*, vedoucí práce Tomáš Ruller, Masarykova univerzita, Brno, 2011, s. 44 – 46.

¹²⁵ Art Service Association. V roce 1990 přejmenováno na ASA European. Dostupné z: Art Service Association, <http://www.asa.de/>, vyhledáno 12. 3. 2014.

umožnil v jedné z místností archivu - vybavené pro účely spánku a skromného občerstvení - bydlet.

Pro Borise Nieslonyho bylo charakteristické, že za dobu své umělecké činnosti vytvořil vlastní soustavu uměleckého provozu. Během svého angažování v politice si jasně uvědomil klasické principy hierarchie, moci, organizace. V rámci svého života se vůči nim bytostně vymezoval a hledal druh alternativního systému fungování čerpající z komunity, z principu sítě, setkání a svobodného sdílení informací. V tomto byl jako většina jeho generačních vrstevníků ovlivněn společenskými utopiemi šedesátých let. Organizace sama, stejně jako tvorba alternativních systémů na principu společenské sítě, se pro něj staly předmětem uměleckého zájmu. Systémovost, procesualnost a kontinuita jsou také jedním ze základních znaků jeho archivu.

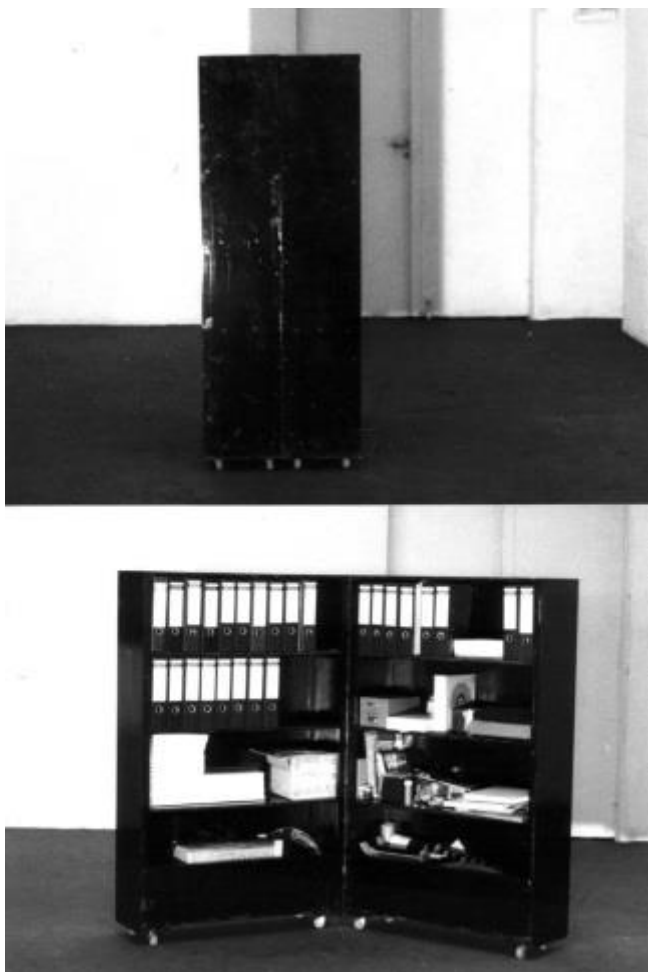


Obr. 1: Pohled do archivu Schwarze Lade, Kylburgerstrasse, foto: archiv autora

3.3.1. Z historie archivu Schwarze Lade

Jeho počátky spadají do roku 1981, kdy společně s Carallou Reis a ve spolupráci s Domem umění ve Stuttgartu zorganizovali das Konzil, během kterého 70 umělců společně diskutovalo a často také bydlelo pod jednou střechou v délce čtyř týdnů. Byl to vlastně sněm s cílem podpořit vznikání uměleckých projevů zaměřených na komunikaci a interakci. Jednou z myšlenek, která v průběhu Konzilu vykrystalizovaly, bylo založení archivu Schwarze Lade. Pro zachování interdisciplinární, ve své podstatě otevřené a neukončené události, jako byl Konzil, se jevil jako vhodnější způsob dokumentace než klasický katalog či jinak umělecky zaměřená publikace. Schwarze Lade byl ve svém počátku definován jako Skulptura veřejného zájmu, která ze své definice měla představovat základní platformu, nebo lépe řečeno materiální podklad podporující utváření mezinárodní umělecké komunikační struktury na shromažďování dokumentace v oblasti živého umění od roku 1975. Svým důrazem na sociální interakci tak především reagoval na Beyusovu koncepci sociální plastiky. Jeho počáteční prioritou bylo dokumentovat zejména umělecké projekty zaměřené na předmět komunikace a interakce.

Ve svém počátku byl archiv Schwarze Lade vnímán jako přenosná instalace, čemuž odkazuje i jeho název znamenající v překladu černou skříňku. V ohnisku její pozornosti bylo dobové téma přehodnocující koncept informace: její hodnotu, rychlost a způsob přenosu. Ústřední ideou nebylo vytvoření materiálního neměnného archivu jako sbírky dokumentů, ale spíše vytvoření proměnlivého prostoru pro uchování, sdílení, šíření a přehodnocování informací. S cílem tuto informaci učinit co nejvíce svobodnou, nezávislou na osobním vlastnictví a fixní geografické lokaci.



Obr. 2: Schwarze Lade jako skulptura veřejného zájmu, 1982, foto: archiv autora

3.3.2. Obsah archivu Schwarze Lade

Kromě dokumentace realizovaných uměleckých projektů, festivalů, individuálních umělců a teoretických termínů z oblasti definice slova performance a významu performance art obsahuje i nikdy nerealizované koncepty. Představuje tak zdvojenou vrstvu reality, ve které realizované a zamýšlené nabývá stejné hodnoty a mohou stejně působit na konstituování budoucnosti. K archivu je řazena i rozsáhlá knihovna.

Archiv obsahuje jak analogový materiál, tak digitální materiál uložený v paměti počítače. Schwarze Lade se z materiálního úložiště dokumentů mění na proměnlivou a otevřenou platformu zejména skrze realizované kurátorské

projekty¹²⁶ a kontinuálně probíhající výzkum, který generuje jak synchronní (současné tendence), tak diachronní (historický vývoj) poznatky v oblasti pojmu performance. Jedním z výsledků výzkumu je tvorba diagramu (tvůrce Gerhard Dirmoser), kde performance art vytváří podmnožinu v širším poli užití pojmu performance. Při jeho tvorbě se pravděpodobně inspiroval fluxovými diagramy.¹²⁷

Celkově zatím obsahuje přibližně 250 podmnožin odkazujících k různým významovým a lingvistickým kontextům performance. Způsob získávání materiálu je v archivu Schwarze Lade spojen s výzkumnou činností svého tvůrce, který systematicky vyhledává všechny dostupné informace z oblasti performance art a příbuzných zón. Část materiálu se k němu dostává i samospádem prostřednictvím pošty a v posledních letech také v podobě e-mailové korespondence, kterou zrovna tak pečlivě Nieslony shromažďuje.

Třídění archivu je potom trojího charakteru. Uplatňuje se princip geografického třídění dle jednotlivých zemí z celého světa, dále archiv obsahuje část věnovanou skupinám a jednotlivým autorům, přičemž v rámci sekce skupin zabírá nejrozsáhlejší prostor aktivita hnutí a skupiny Black Market International, již je Nieslony jedním ze zakladatelů.

Právě odnož archivu věnovaná Black Market International mě přesvědčila o totální komplexnosti Nieslonyho archivního projektu. Součástí sekce Black Market International totiž kromě katalogů, pozvánek, autorských textů, video dokumentace a fotografií byla také urna s popelem Norberta Klassena, člena skupiny, který před několika lety zemřel. Jak jsem se později dozvěděla, Nieslonyho idealizovaným přáním bylo v prostorách archivu postupně shromáždit popel všech členů, kteří v rámci Black Market International kdy participovali.

¹²⁶Büscher v návaznosti na Peggy Phelan hovoří o transformaci (transformation) médií – převedení performance art do podoby dokumentace, v Nieslonyho textu se pak diskutuje nad zpětným převedením archivního materiálu do jeho performativní podoby pomocí tzv. překladu (translation). *Translation here means the active use, the compatibility of the stored materials as performance, or as a performative presentation of historical facts, relics and theses. Reference should be made to the turbulent expansion of Re-Enactment Performances and Performative Lectures in recent years. The current ‚zeitgeist‘ in the Performance Art. (Nieslony, 2010)*

¹²⁷ Například: George Maciunas, Diagram of Historical Development of Fluxus and Other Dimensional, Aural, Optic, Olfactory, Epithelial and Tactile Art Forms (Nedokončeno), 1973.

Ovšem toto i toto poněkud morbidní uvažování mělo svá koncepční východiska dotýkající se Nieslonyho pojmání performance art. V našem osobním rozhovoru mi sdělil, že je to pro něj jediná forma umění, která zaniká se svým tvůrcem. Nieslony v tomto zůstal věrný pojmání performance art jako neopakovatelné zkušenosti a události. Skrze archiv a v něm uloženou dokumentaci se o ní můžeme poučit, ovšem nikoliv ji znovu-prožít. I z tohoto důvodu tento autor v posledních letech ostře vystupoval proti fenoménu rekonstrukce performancí. V roce 2010 například reagoval na založení Performance Re-enactment Society vytvořením Performance Anti Re-Enactment Organisation. Diskuze, která mezi těmito dvěma subjekty proběhla na facebooku v létě roku 2010, se potom dochovala jako součást eseje Paula Clarka.¹²⁸

Dle Nieslonyho slov je Schwarze Lade místem veřejného zájmu a paměti, žijícím archivem. Samotný výzkum v tomto archivu a jeho tvorbu pak považuje za performativní akci spočívající v získávání, zapamatování a zpřístupnění informací. Hlavním cílem je potom zhodnotit potenciál „archivovaného“. Považuje přitom za žádoucí vyhnout se hierarchickým soudům a s nimi spojených parametrů důležitosti, hodnoty a vlastnictví. Pro Nieslonyho je tak jeho archiv také zároveň rámcem pro generování nové tvůrčí aktivity.

¹²⁸Performer, člen performativní skupiny The Uninvited Guests, výzkumný pracovník v Live Art Archives.



Obr. 3: Pohled do současné podoby archivu Schwarze Lade na Kylburgerstrasse, 2012, foto: archiv autora.

3.3.3. Diagram Schwarze lade

Diagramy¹²⁹ představují vedle archivů jeden z dalších možných přístupů k historiografii a teorii performance art. Je zajímavé uvažovat nad tím, čím je tato snaha o jejich vytváření ze strany samotných tvůrců motivována. Prvním univerzálním důvodem je současné prolínání vědy a umění způsobené sdílením stejných nástrojů a postupů tvorby. Abstraktní a částečně unifikující jazyk grafů

¹²⁹ Z řec. Diagramma, znamenající kresbu, obrazec. Odvozeno ze slovesa diagrafo (kreslím, přepisuji). Přibližným synonymem slova diagram je graf – strukturované grafické znázornění (reprezentace pojmů, vztahů, myšlenek, matematických nebo statických údajů, prostorových nebo anatomických vztahů a podobně, sloužící názornému objasnění nebo jako pomůcka v myšlenkových postupech.

a diagramů se tak stal běžnou součástí umělecké praxe. V případě performance art je snaha o grafické, diagramatické zachycení způsobené samotnou efemérní povahou živé akce. Zpětně je dostupná jen v podobě své dokumentace. Samotná neexistence uměleckého objektu pak může být motivem pro snahu uchopit performance v podobě grafů, diagramů, pojednání, které se k uskutečněným akcím vztahují odlišným způsobem než přímá dokumentace. Diagram, který Nieslony vytvořil na mentálním půdoryse svého archivu ve spolupráci s Gerhardem Dirmoserem, plní roli taxonomie performance v tom smyslu, že osvětluje roli, kterou sehraává nejen v dějinách vizuálního umění a divadla, ale také v antropologii, případně dalších oblastech lidského poznání. Mezi roky 2011 a 2012 potom Nieslony samotnou vizuální podobu diagramu prezentoval formou instalací, nebo také přednášek.¹³⁰

¹³⁰ Galerie: Paragon studies, Belfast. Mapping Performance Art in Kontext; a map work by Boris Nieslony and Bernard Dirmoser. Curator Sínead O'Donnel. 17.2. – 3.3. 2012

PERFORMANCE-ART CONTEXT

In the last years, Gerhard Dirmoser and ASA-European developed the Performance-Art-Context. The research include material since 1948 with some views back to Futurism, DADA, etc. The form of this context is a diagram in the size of a poster (ca. 240cm x 180cm), split in 4 parts. Included in this diagram are ca. 32 views in context of live, social relations, society, arts of humanities, philosophical relations, personal identities, body examinations, and so on; 90 definitions of performance art and performing arts, hundred of names from artists and literature, titles from exemplary books in this 32 views.



Obr. 4: Náhled na diagram Borise Nieslonyho a Gerharda Dirmosera dostupný ze stránek ASA.de¹³¹

Samotný diagram pak v našem společném rozhovoru popsal následovně: od středu ke svému okraji se skládá ze čtyř okruhů. První pole v centru diagramu je prázdné – představuje tak skutečnost. To znamená, že v první řadě je jakýkoliv akt jen aktem - nic víc. Je to celek, universum, otevřenost, která nepotřebuje žádnou interpretaci.

Na hranici této prázdnoty počíná intelektuální zvědavost – hledání rozumného vysvětlení. Z pohledu myšlenkového přijímání a chápání performativity lze pak vstoupit do struktury diagramu, do jakéhokoliv z jeho třiceti dvou polí a volit z různorodých úhlů pohledu. Všech těchto 32 polí (vizuálně zobrazené formou trianglu) je užíváno jako metoda, způsob myšlení, zrcadlí způsob formulace významů performance a úvah o performance.¹³²

Za první krok k pochopení toho, co je a může být performance art, Boris

¹³¹

¹³² Z rozhovoru Jany Písařikové s Borisem Nieslonym, Kolín nad Rýnem, 10. říjen 2012.

Nieslony označuje psychologický, emocionální přístup. Druhý krok je mnohem abstraktnější, ale stále založený na intelektuálně-intuitivní rovině. A poslední způsob otevření diagramu – třetí okruh, je tvořen – dle jeho názoru - ryze odborným, akademickým pohledem. V tomto okruhu je potom prezentována literatura a teorie.

Souhrnně vzato tento diagram v plakátové velikosti (240 x 180 cm) obsahuje 4 sekce rozdělené do 32 kategorií interdisciplinárních významů performance art. K ilustrování těchto kategorií Nieslony doplnil 90 definicí performance art a divadla obsahujících při nejmenším 900 jmen umělců, 400 jmen teoretiků a titulů jejich knih.

3.3.4. Umělecké projekty související s archivem Schwarze Lade

Zatímco v suterénu svého bydliště na Kyllburgerstrasse je situována část archivu věnovaná systematickému a racionálnímu sběru dokumentace primárních a sekundárních zdrojů z oblasti performativního umění, v autorově ateliéru v Boltenstrasse je situována část archivu, kterou bychom mohli v jeho celku charakterizovat jako komplexní neustále se rozrůstající instalaci složenou z vlastní Nieslonyho umělecké činnosti.

3.3.5. Das Anthropognostische Tafelgeschirr / Antropognostické nádobí

Sběratelství různých předmětů a novinových výstřížků doprovází Nieslonyho od počátku jeho umělecké kariéry v roce 1969. Rád na příklad mluví o nálezů buddhistických knih, které mu na konci 60. let umožnily proměnit jeho pohled na skutečnost. Instalace Antropognostické nádobí je pro svého autora spojena s otázkou Jak lze otevřít obraz? Instalace je tvořena různými výtvarnými technikami - od koláží, přes grafiky až po malby, a obsahuje nesčetné množství novinových výstřížků a objektů z různých oblastí lidského poznání. Dle Nieslonyho tato instalace usiluje o zkoumání nalezeného materiálu ve vztahu k zachycení okamžiku a analyzování esence přítomnosti těla a jeho různých socio-kulturních a fyzických aspektů. Vizuálně se jedná přibližně o 20 regálů o výšce 6 metrů, které jsou zaskládané krabicemi, přičemž každá z nich je opatřena specifickým názvem – jako je na příklad pád, historie, ruka, oko, krach, vědomí, uchopení, nošení,

oblékání apod. Samotné krabice potom obsahují výše zmíněný různorodý materiál. V rámci instalace potom není tolik důležitý obsah jednotlivých krabic, ale podobně jako u diagramu způsob jejich kategorizace a popisu, a také samotné principy rozložení instalace. V antropognoistickém nádobí si tak Nieslony vytvořil svůj poetický systém archivu. Metodou instalace je pro Nieslonyho Mapování: *Představuje metodu zkoumání – demonstraci termínů a slov v jejich četných polohách vzájemné přitažlivosti, a to ve vyobrazení jejich mentální a fyzické formy. Jak lze otevřít základní skryté (underlying)? Jak lze ukázat rozdíl mezi vyobrazením zjevením (Appearance) a představou (Image)?*¹³³ Mapování je tak metodou zkoumání vztahu mezi obrazem a jeho významem, který přirovnává ke vztahu termínu a slova, vyobrazení a obrazu. Tento vztah je proměnlivý na základě vytvořeného kontextu. Mapování je pak v postmoderním uvažování populární metoda, která nevytváří hierarchii, ale ptá se po topografii různorodých vztahů.

¹³³*The examination to be provided, the descriptive demonstration of term and word in their manifold gravitations and thus appearance of their mental and physical forms. How does one open the underlying images, and how does one show the difference between appearance and image?*
Europäisches Performance Institut ; ASA-European (Ed.) , *Die Schwarze Lade / The Black Kit : das Archiv für Performance art, Performing arts, Aktionen und Intermedia Kunst*,
http://www.asa.de/asa_broschure.pdf, vyhledáno 11. 10. 2011.



Obr. 5: Pohled do Anthropognostische Tafelgeschirr, archiv osobní umělecké činnosti, Boltenstrasse, foto: archiv autora

S instalací potom autor spojuje také pojmy obrazu a sochy. Zatímco obraz se vztahuje k jednotlivostem a vztahům v instalaci obsažených, socha definuje její celek: Obraz popisuje následovně: obrazy, slova, symboly vytváří mezi sebou gravitační pole. Jako každé gravitační pole, i toto se vyznačuje svými protipóly Severu a Jihu, potenciálem vzájemně proměnlivé + přitažlivosti a – odpudivosti. Uvnitř tohoto pole vibrují v prostoru svých významů, svých konfigurací v obraze a slovu. Poznání (ohraňené dobovým časoprostorem, ve kterém leží termíny, definice, obrazy) rozvíjí stupně a vrstvy, které mohou být popsány jako vlastnosti

manifestované, nebo naopak odcizující se v dané kultuře a umění.¹³⁴ Pomocí termínu *Obraz* (picture) Nieslony popisuje proces poznávání, určování a hledání různorodých a proměnlivých významů obrazu. Je to vlastně poetizující osobitě pojatá demonstrace toho, čím se zabývá studium vizuální kultury. Pojem *Socha* souvisí s fyzickou podobou instalace. V souhrnu bychom ji mohli označit za kabinet. Uzavřený dle autora představuje hermetický box, otevřený má charakter svatyně, dvoukřídlého svatostánku, přičemž levé křídlo představuje denní stranu a pravé křídlo noční stranu.

Noční strana je spojená s otázkou: „Jak otevřít představu“? Samotná otázka je pak zachycena v různorodých uměleckých dílech představujících systém třídění a návrhů z Nieslonyho dosavadní tvorby a každodenní praxe. Mezi prezentovanými médii jsou diáře, výstřižky, malby, koláže, montáže, fotografie, copy-art (obsahující historii copy-artu v souvislosti s rozvojem technologií), autorské umělecké knihy, objekty, nalezené objekty a dokumentace.

Denní strana se skládá z kolekce materiálů (novinové fotografie, text, knihy – tříděných podle tematických celků), které primárně nesledují žádný umělecký výraz, ale raději reflexi a vědeckou a předvědeckou analýzu (z oblasti etnologie, antropologie, lingvistiky a dějin umění). Systém třídění pak obsahuje kolekce, skupiny, encyklopedie, kontexty, scénáře, rámcové materiály, které úzce korespondují s obrazy akce v performance art. Tato část instalace představuje encyklopedickou část *Schwarze Lade*, která popisuje význam akcí. Je vizuálním a editorským průvodcem pro teorii Performance art.¹³⁵

Das Anthropognostische Tafelgeschirr svým záměrem evokuje dílo německého historika a teoretika kultury Abyho Warburga, který po dobu svého

¹³⁴ *Pictures, words, symbols, etc. have a gravitational field (...) The gravitational field has the power poles N. and S., in which the poles sometimes have + or - potential. Within this they vibrate in a space of meaning and configure words and pictures.(quantum specifically scheduled observations). The knowledge (of the space and the times bound within, in which lie the terms and definitions and images) develops the levels and layers that can be described as qualities that manifest and alienate themselves in art and culture.* Europäisches Performance Institut ; ASA-European (Ed.) , *Die Schwarze Lade / The Black Kit : das Archiv für Performance art, Performing arts, Aktions und Intermedia Kunst*, http://www.asa.de/asa_broschure.pdf, vyhledáno 11. 10. 2011.

¹³⁵ Z rozhovoru Jany Písařikové s Borisem Nieslonym, 15. Října 2012.

života budoval rozsáhlou knihovnu a sbírku. Jeho cílem bylo sestavit kolekci vizuálních reprezentací odkazu antického světa skrze další historické epochy od renesance až po současnost. Pro tuto sbírku byl příznačný originální systém třídění a vytváření vztahů mezi jednotlivými dokumenty, díky kterému se vliv Warburgova díla zpětně více projevil v tvorbě konceptuálních a novomediálních umělců, než v badatelské činnosti humanitních vědců. Warburgova knihovna se také stala častým citačním zdrojem ve studiích vizuální kultury svým důrazem na různé dobové interpretace obrazu, což koresponduje s Nieslonovým sloganu: Otevřít obraz.

V roce 2000 se Nieslony rozhodl svůj archiv věnovat švýcarské neziskové organizaci Perforum, která stála za zrodem projektu Digital Archive of Swiss Performance Art 1990+ a která byla v 90. letech organizátorem pravidelného festivalu Performance art Index.¹³⁶ Cílem této organizace měla být kompletní digitalizace archivu, kterou se ovšem ani po čtyřech letech nepodařilo naplnit. Z toho důvodu se Nieslony rozhodl svůj dar zrušit. V současné chvíli je tak aktuální otázka budoucnosti archivu Schwarze Lade, který se stále nachází v soukromém vlastnictví svého zakladatele.

3.4. Institucionalizované archivy performance art

Institucionalizovaný archiv performance art je spíše raritou. Zpravidla se jedná o kolekci archivních dokumentů, případně sbírku uměleckých artefaktů, která je součástí sbírkotvorné nebo archivní instituce širšího tematického záběru.

Často tak nelze ani hovořit o samostatné archivní kolekci, případně sbírce, jako spíše o množině dokumentů věnovaných performance art, uložených ovšem v jiné sbírce a pod jinou uměleckou kategorií. Další z problematických oblastí těchto sbírek/archivů je jejich úzce vymezená orientace na média záznamu jako jsou fotografie, případně video. Jen v ojedinělých variantách obsahují i rekvizity užívané během performancí, případně další artefakty spojené s průběhem nebo výsledkem akce.

¹³⁶Archive Review: learning performance by archiving performance.
http://www.sommerakademie.zpk.org/fileadmin/user_upload/2011/pdf/Reader/Pascale_Grau/cas_sens_stoian_pdf_1.pdf, vyhledáno 12. 3. 2014.

V České republice je tak performance art hojně zastoupená na příklad v rámci fotografické sbírky Moravské galerie v Brně. Fotografie z happeningů a akcí různorodé kvality se do této sbírky dostávaly díky činnosti dnes již emeritního kurátora Antonína Dufka od raných 70. let. Jak zmínil v našem společném rozhovoru, koncepce fotosbírky sice již od roku 1970 zdůraznila (v souladu s dobou) odlišnost estetických kritérií fotografie a volného i užitého umění, nákupní komise však dbala na autorství a na řemeslnou a estetickou úroveň přijímaných děl.

„Ovšem estetické kategorie uplatňované na fotografii šly jen stěží stáhnout na dokumentace performancí. Fotografie z happeningů a akcí měly velmi různou úroveň. Jednou byly profesionální fotografie (Hana Hamplová, Dušan Klimeš, Marie Kratochvílová, Jan Ságl, Helena Wilsonová), jednou velmi neumělé kusy, z rukou laiků. Fotograf někdy ani nebyl znám, případně chtěl zůstat anonymní. Umělec si někdy fotografiu nevíšim, jindy si fotografa objednal již s představou výsledků a svůj „piece“ přizpůsoboval třeba i ve spolupráci s fotografem.

Řešení se však našlo. Fotografická sbírka našťastí měla od roku 1974 svůj archiv, do něhož bylo možné začlenit dokumenty a fotografie na základě doporučení kurátora a schválení jeho nadřízenými. Pro dokumentaci akcí byl archiv často využit a roku 2002 byl kromě několika nefotografických dokladů včleněn do sbírky.“¹³⁷

Fotografická sbírka Moravské galerie v Brně zároveň plní roli exemplárního příkladu v zacházení s dokumentací performancí v České republice. Kromě osobních archivů umělců zde v podstatě neexistuje institucionalizovaný archiv a případně sbírka, která by schraňovala dokumentaci performance art komplexním způsobem od videí přes fotografie, textové popisy, až po relikty. Fotosbírka Moravské galerie se tak soustředí pouze na fotografickou dokumentaci a ke kategorii performance art, případně akčního umění, přistupuje převážně z pozice fotografického artefaktu, jeho estetických měřítek a témat. O systematictější sledování fenoménu akčního umění se tak v českém prostředí dlouhodobě zaslouhuje na příklad Vědecko-výzkumné pracoviště Akademie výtvarných umění. Za událost minulého roku bychom z hlediska této instituce a námi sledovaného tématu mohli považovat vydání DVD České akční umění. Filmy a videa 1956 – 1989.¹³⁸ Avšak

¹³⁷Z rozhovoru Jany Písařkové s Antonín Dufkem, 12. 4. 2016.

¹³⁸Edice Vída, Vědecko-výzkumné pracoviště Akademie výtvarných umění v Praze, <http://vvp.avu.cz/publikace/edice-vida/>, dostupné z 18. 9. 2015.

i toto pracoviště se ve své dlouhodobé misi soustředí na komplexní mapování a reflexi současného umění a není jeho cílem budování systematického a samostatného archivu ani sbírky performance art.¹³⁹

V zahraničí je kategorie performance art součástí sbírek a archivů věnovaných novým médiím¹⁴⁰, případně jejich specifické odnože video-artu.¹⁴¹ Toto začlenění je ve své podstatě výsledkem historické provázanosti performance art a nových médií. Obě kategorie se zrodily v průběhu 60. let a obě jsou ze své vnitřní povahy náchylné na vlastní pomíjivost; ve smyslu dlouhodobé udržitelnosti fyzického nosiče záznamu, i z hlediska samotné koncepce díla, která je často pojímána jako událost v ohraničeném časovém horizontu, případně dočasná instalace apod. Následující kapitola se potom věnuje několika vybraným archivům, které ve svých kolekcích a sbírkách schraňují díla a dokumentace performance art.

Záměrně potom uvádím pojmy dokumentace a umělecké dílo. Archivy performance art jsou totiž příkladem syntézy sbírky a archivu, jelikož hranice v nich uložených materiálů se často nachází na samotném rozhraní díla a dokumentace, a často při nich dochází k postupné proměně dokumentace do statutu uměleckého artefaktu. Při výběru mnou sledovaných archivů byl stěžejní parametr osobní zkušenosti. Záměrně jsem vybrala ty archivy, na jejichž chodu jsem měla možnost se podílet (Rewind archive), nebo které jsem alespoň osobně navštívila (Live Art Archives, Bristol, Franklin Furnace, New York) v rámci svých studijních a rezidenčních pobytů. Výjimkou je Asia Art Archive, který jsem se do práce rozhodla zařadit z hlediska analýzy struktury jeho webových stránek.

Výzkum vybraných archivů se soustředil jak na obecný popis archivu a jeho činnosti, tak na výchozí charakteristiku zahrnutých materiálů. Přičemž stěžejní pozornost byla věnována archivu Live Art Archives v anglickém Bristolu. Lze jej

¹³⁹ Dosavadní praxe VVP AVU byla doposud taková, že usilovala převážně o schraňování video dokumentace. Podílela se tak na digitalizaci osobních archivů mnoha českých performerů, na základě čehož se docílilo vybudování celkem rozsáhlého video-archivu. Ten je na stránkách VVP AVU dostupný ve formě rejstříku děl, jejichž shlédnutí je možné po předchozí domluvě přímo v sídle pracoviště. Část těchto videí je potom se svolením svých autorů průběžně zpřístupňována v rámci video archivu VVP AVU.

¹⁴⁰ Na příklad Muzeum moderního umění v New Yorku přejmenovalo svoji sbírku nových médií na sbírku nových médií a performance art v roce 2006.

¹⁴¹ Např. v této práci sledovaný archiv Rewind situovaný v Dundee ve Skotsku.

považovat za mezinárodní unikum ve smyslu jeho komplexní práce s fyzickou sbírkou a online databází obsahující různorodé typy dokumentace a artefakty spojené s výkonem performance art. Z výzkumu získané poznatky jsem se následně snažila aplikovat na možná budoucí řešení media archivu MAP: media archive presents.

3.5. Live Art Archives

The Live Art Archives (dále jen *LAA*) se nachází na západním pobřeží Anglie, v *Bristolu*. Město, které proslulo svou hudební scénou a post-spotřebním stylem života, představuje jedno z důležitých center prezentace a výzkumu v oblasti Živého umění.¹⁴²

LAA je součástí divadelního archivu fakulty divadelní tvorby na bristolské univerzitě. Svým sepětím s archivem divadelních forem vybočuje od ostatních v této práci zahrnutých archivů. Nabízí se tak obava, že na archivování performance, možnosti její re-prezentace a výzkumu budou užité myšlenkové modely využívané u divadla, že pojem performance art se bude překrývat s performing arts, že specifická povaha umění performance zůstane indiferentní v celku zvaném až příliš obecně jako Živé umění.

Od začátku se také nabízí otázka, jaké může být vymezení performance vůči divadelním formám uvnitř archivu? Čím těsná blízkost umělecké formy divadla a performance může být zajímavá pro výzkum a archivářskou činnost? LAA byl založen v roce 2006. Jeho fond je tvořen několika kolekcemi: Record of Live Art Practice, the National Review of Live Art Archive, the Digital Performance Archive, the Arts Council England Live Art and Performance Archive, the Franko B Archive, Performance Magazin Archive, the David Hughes Live Art Archive, the Alastair Snow Archive, the greenroom Archive and the Bodies in Flight Archive.

Materiál z těchto sbírek zahrnuje zálohovaná data na serverech, záznamy na

¹⁴² Kromě LAA zde například sídlí i centrum současného umění Arnofilni, které ve svém dramaturgickém plánu dlouhodobě zohledňuje performativní aspekty vizuálního umění a jeho průsečíky s oblastí taneční, scénografické a divadelní tvorby. S LAA je Arnofilni propojeno skrze způsob katalogizace svých archivních sbírek. Kromě LAA.

původních médiích, DVD kopie, tištěné dokumenty, umělecké rekvizity užívané během akcí a příruční knihovnu. Celkem je to pět místností archivu, skrytého v přízemí budovy divadelní fakulty, která svou architekturou úzkých chodeb, učeben, kanceláří, divadelního sálu, ateliérů a mnoha slepých uliček připomíná nepřehledný labyrint.

3.5.1. Kolekce: Record of Live Art Practice

Historie fondu Record of Live Art Practice začíná mimo *Bristol*; na univerzitě v *Nottinghamu*. Tamější profesor *Barry Smith* dlouhodobě budoval univerzitní sbírku věnovanou mapování aktivit v oblasti živého umění. *Record of Live Art Practice* představuje co do médií různorodý materiál¹⁴³ v rozsahu 200.000 záznamů dokumentující scénu britského Živého umění od roku 1960. Původně byl materiál této sbírky zkatologizován pomocí Arts and Humanities Data Service. Doposud ovšem není zpřístupněný na internetu.

Předběžnou představu o této sbírce můžeme získat na základě jednoduché databáze informující nás o zastoupených umělcích a festival, na kterých byla jejich tvorba prezentovaná. Výraznou součástí tohoto fondu je archiv irského performerera *Alastaira MacLennana* tvořený převážně tiskovými zprávami z výstav, ohlasy na jeho uměleckou činnost a video dokumentací jeho práce z festivalů.

3.5.2. Kolekce: National Review of Live Art

Činnost *Barryho Smithse* si mezi odbornou komunitou získala úctyhodný respekt, který na počátku 90. let přiměl *Nikki Milican* k tomu, aby Univerzita v *Nottinghamu* věnovala rozsáhlou video-dokumentaci festivalu *The National Review of Live Art*. Od svého počátku v roce 1979 tento nomádský festival prezentoval aktivity v oblasti performance, experimentálního divadla, instalace, shromažďoval rozhovory se zúčastněnými umělci. První nahrávka z tohoto festivalu byla pořízena v roce 1986 na analogovém médiu U-matic. Představovala druh experimentu s živým mixováním videa a se snímáním živé akce z různých

¹⁴³ Jedná se převážně o archivní materiál na papíře, ačkoliv v malém množství jsou v této kolekci zastoupené i videa na DVD nosičích, audio-pásky a diapozitivy.

úhlů pohledu.

Způsob, jakým byl záznam zpracován, tak do jisté míry předznamenal budoucí směřování samotného archivu LAA, kde video a performance jsou vnímané jako totožně důležitá a vzájemně propojená média. Pozornost se tolik neupírá na otázky pomíjivosti, neopakovatelnosti performance, ale na praktickou problematiku zachycení živého aktu, následného zpracování, prezentace záznamu a jeho případné umělecké re-interpretace; opět formou živé performance a re-enactmentu.

V roce 2006 se univerzita v Nottinghamu rozhodne věnovat sbírku Barry Smithse a dokumentaci festivalu the National Review of Live Art do Bristolu. Barry Smithsovi jsem pak při našem setkání položila otázku, proč tak učinili. Přišlo mi zvláštní, že se vzdali tak jedinečného archivního materiálu. Dostalo se mi jednoznačné odpovědi. Chtěli tak zajistit budoucí existenci a správu této sbírky v rámci instituce mající oficiální statut muzea a výzkumného centra. Samozřejmě začlenění tak různorodého materiálu do klasické divadelní sbírky okamžitě vyvolalo mnoho problémů.

I z tohoto důvodu bylo rozhodnuto v rámci divadelního archivu vytvořit jeho speciální větev: LAA.

3.5.3. Kolekce: Franco B Archive

Nutnost vymezit LAA vůči zbytku divadelní kolekce pak potvrdila během našeho rozhovoru i archivářka Heather Romaine:

„LAA je od divadelní sbírky výrazně odlišný. Snad nejpatrnější je to v případě archivu vizuálního umělce a performeru Franca B, který se nám podařilo získat teprve nedávno. Jeho archiv sčítá materiál, který se dotýká jak jeho umělecké činnosti, tak každodenního života. Možná vám toto spojení performance a každodennosti přijde jako klišé, ale Franco od začátku trval na tom, že svůj archiv nám svěří jedině v okamžiku, kdy budeme schopni od něj přijmout vše. Z tohoto důvodu, se jeho archiv také ocitnul u nás a ne v Tate Gallery, která vyjednávala o získání fotografické dokumentace, nebo v centru současného umění: Arnofilni, kde měli zájem jen o video záznamy. V praxi to vypadalo tak, že se k nám dostalo asi 40 beden přeplněných, co do obsahu a povahy nosiče, různorodým materiálem. Od záznamů běžných byrokratických dokumentů souvisejících s praktickou stránkou příprav umělcových prezentací, přes výpisy z deníků, neoznačené fotografie, fragmenty instalací, zastaralý nefunkční laptop

s dokumentací z 90. let, nebo například plátna z jeho performancí a ampulky obsahující krev. Co do obsahu jen tento archiv značně problematický, z hlediska britské legislativy obsahuje mnoho sexuálně explicitního obsahu a snad největší výzvou je samotná archivace biologického materiálu, pro život zásadního média: krve. S tím si zatím nevíme příliš rady. Je zapotřebí nalézt nové standardy uchování, které by vyhovovaly přísným hygienickým normám. Z hlediska vědeckých otázek samotného uchování krve pak spolupracujeme například s fakultou medicíny.¹⁴⁴

Výpověď této archivářky je plná nefalšovaného zájmu. Na mé naléhání se nakonec rozhodne ukázat mi část Francova fyzicky doposud nepřístupného archivu. Nachází se v potměnlém profesionálně zařízeném depozitáři. Náhlý pokles teploty pro archiv vyhovujících 15 °C jen umocňuje můj pocit sestupu do katakomb se “svatou relikvií“. Rozbaluje plátno plné zaschlých kapek krve.

„Víte, v případě divadelního archivu je to jiné v tom, že divadlo je odlišitelné od života. Skutečná krev v něm nikdy neteče.“ Divadelní kolekce obsahuje záznamy her, dokumentaci jejich provedení, odlišná dramaturgická pojetí. Z toho je pak snadné rozumět, o čem hra byla. Pro porozumění Francovým instalacím a performancím potřebujete ale znát jeho vlastní život, proto jsme jeho archiv přijali celý. Navíc na rozdíl od muzeí současného umění pro nás není rozhodující umělecká hodnota děl, ale archiv jako zdroj materiálu určeného k dalšímu výzkumu.“¹⁴⁵

Jak podotýká v našem rozhovoru jeden z výzkumných pracovníků archivu a umělec Paul Clarke: „jednou z nejzajímavějších výzev je nyní nacházení různých způsobů užití archivního materiálu. Hledáme způsoby jak „performovat archiv.“¹⁴⁶ Jinými slovy, jak jej aktivovat v rámci současných uměleckých projektů, jak jej využívat jako specifický model myšlení, který může inspirovat nejen badatele z uměnovědného prostředí, ale i širší obec výzkumníků z oblasti společenských věd, medicíny, interaktivního designu, informatiky apod. LAA tak funguje jako akcelerátor badatelské činnosti napříč všemi fakultami univerzity.

¹⁴⁴ Z rozhovoru Jany Písařikové s Heather Romaine, Bristol, 15. 8. 2014,

¹⁴⁵ Ibidem.

¹⁴⁶ Z rozhovoru Jany Písařikové s Paul Clarkem, 18. 8. 2014.

3.5.4. Kolekce: The Digital Performance Archive

Fond tohoto archivu se zformoval jako výstup výzkumu Barryho Smithse (Univerzita Nottingham) a Steva Dixona (Univerzita Salford), ve kterém se zaměřili na zmapování kreativního využití počítačových technologií v kontextu živého umění – od divadla, přes taneční produkci, až po performance v živých internetových přenosech. Jedním z dílčích výsledků bylo také vydání knihy *Digital performance: A history of New Media in Theater, Dance, Performance Art and Installation* (MIT Press, 2007). Kolekce obsahuje videa uložená na datových serverech archivu a na cd-romech. Dále obsahuje tištěný materiál s tiskovými zprávami z výstav a odbornými studii. Obsah kolekce ovšem není doposud zpřístupněný online, přehled o jejím obsahu si lze vytvořit na základě soupisů videí a odborné literatury.

V archivu je přístupný na základě předchozího objednání.

3.5.5. Kolekce: The Arts Council England Live Art and Performance Archive

V 80. letech byla anglickým kulturním koncilem zřízena odborná komora pověřená systematickým sledováním a podporou umělecké performativní praxe. Od 90. let potom plnila roli instrumentu na etablování termínu Live Art. Byla pověřena tím, aby vytvořila portfolio umělců pracujících performativním způsobem, a aby jejich tvorbu finančně podporovala prostřednictvím grantů a odkupu jejich děl nyní zastoupených v archivní kolekci. Mimoto se tato odborná komise zabývala i propagací živého umění a podnícením jeho kritické reflexe. Jednou ze stěžejních postav této aktivity byla teoretička Los Keidanová, která společně s Catherine Ugwuovou založila v roce 1999 Live Art Development Agency¹⁴⁷; neziskovou organizaci plnící roli hlavního promotéra živého umění ve Velké Británii.

Co je na této archivní sbírce pozoruhodné je skutečnost, že odhaluje genezi termínu Live Art. Zdá se, že tento pojem nevznikl jako reakce na rozvoj specifické umělecké praxe, ale jako umělce vytvořený konstrukt skrze kulturní politiku Velké Británie. Tuto část LLA tak lze vnímat jako pozoruhodný praktický příklad

¹⁴⁷ Deirdre Heddon, Jennie Klein (ed.). *Histories and Practices of Live Art*, London, 2010, s. 15.

foucaultovského pojetí archivu, ve kterém se pod rouškou objektivitě skrývá struktura moci určující podobu výpovědi. Fond této archivní sbírky tak skrývá rozmanité spektrum umělecké praxe od experimentálního divadla, přes tanec, až po performance art ovšem tyto kategorie jsou v něm potlačeny ve prospěch obecného pojetí Live Artu. Domnívám se, že částečně je to dáno právě existencí LAA pod hlavičkou divadelního archivu. Zvolit obecnou kategorii Live Art umožnilo stanovit totožnou metodiku výzkumu uplatnitelnou na odlišné typy performativní tvorby.

3.5.6. Kolekce: Performance magazine archive

V době svého vzniku, v roce 1979, byl Performance Magazine (editoři: Rob La Frenais, Gray Watson and Chrissie Illesová) jediným britským periodikem, které se zaměřovalo na oblast hraničních divadelních forem a performance art. Podobně jako časopis High Performance založený v roce 1978 Lindou Frey Burnhamovou v Los Angeles se soustředil především na publikování uměleckých statementů, pozvánek a reportů z festivalů soustředících se na oblast živého umění (LIFT, National Review of Live Art, Edge). Plnil tak roli informační buňky uvnitř komunity performativně tvořících autorů, umožňoval jim sdílet jejich postoje, textové dokumentace děl, uveřejňoval grantové příležitosti a pozvánky k účasti na festivalech. Éra tohoto magazínu skončila na počátku 90. let, kdy byl nahrazen magazínem Hybrid (editoři: David Hughes, Andrea Phillips) jenž se záhy transformoval do LiveArtMagazine, jenž svou existenci ukončil v roce 2004 a nyní je podobně jako Performance Magazine součástí kolekce LAA pod názvem David Hughes Live Art Archive.¹⁴⁸ Archivní fond Performance magazine se skládá z kompletního setu sedmdesáti publikovaných čísel, která jsou nyní dostupná prostřednictvím databáze divadelní kolekce.¹⁴⁹ Fond archivu Davida Hughese je ovšem doposud nezpracovaný. Existence periodik Hybrid a LiveArtMagazine na rozdíl od Performance Magazine nespolehlala na financování z veřejných zdrojů, jednalo se o iniciativy podporované prostřednictvím inzerce a předplatného. Další

¹⁴⁸ David Hughes Live Art Archives, přístupné z: <http://www.bristol.ac.uk/theatre-collection/explore/live-art/david-hughes-live-art-archive/>, vyhledáno 15. 8. 2014.

¹⁴⁹ Live Art Archives, přístupné z: http://www.bris.ac.uk/theatre-collection/search/theatre-collection/liveart/liveart_PMAG.html, vyhledáno 15. 4. 2014.

zdroje financování pocházeli z vydávání uměleckých edicí multiplů, audio pásek a po roce 2000 také DVD kolekcí s dokumentací performativního umění.

Fond archivu je tak nyní tvořen různorodým materiálem od uměleckých děl, přes pozvánky, plakáty a umělecké dokumentace. Rozmanitost tohoto materiálu komplikuje jeho katalogizaci. K nahlédnutí je fond tohoto archivu jenom po osobní domluvě přímo v archivní kolekci LAA.

Na archivní fond magazínu High Performance potom také navazuje projekt Emergency index postavený na myšlence textové dokumentace performancí samotnými autory.

3.5.7. Emergency Index

Název odkazuje k jedné z edic amerického nakladatelství Ugly Duckling Press orientující se na oblast poesie a beletristické literatury. Cílem této edice bylo archivovat jednotlivé performance pomocí slovního popisu zprostředkovaného samotnými performery. Performance je zde vnímána z dosti všeobecného, interdisciplinárního hlediska jako jedna z předních praktik 20 století, pocházející z oblasti divadla a zábavního průmyslu, expandující do mimo-uměleckých oblastí humanitních věd, jako jsou sociologie nebo antropologie. Díky této všeobecnosti a interdisciplinárnosti je problematické performanci analyzovat a zpětně hodnotit. Edice hned v úvodu uznává, že dokumentace tohoto žánru je složitou, nicméně běžnou praxí – důvody k tomu jsou ve většině případů pragmatického rázu. Dokumentace umožňuje, aby se performance zapojila do ekonomického oběhu jako předmět určený k distribuci a obchodování.

Rozhodnutí archivovat akce pomocí slovního popisu je pak dle tvůrců edice jedním ze způsobů, jak postihnout samotnou interní podstatu této disciplíny, a zároveň jen nevyházet vstříc konzumentské poptávce, tak jak to dělají jiné vizuální formy dokumentace.

Tento přístup k dokumentování byl inspirován okruhem editorů shromážděných okolo rané podoby magazínu High Performance, ve kterém byli umělci vybízeni k tomu, aby zasílali slovní dokumentace svých akcí s cílem pokusit se definovat tehdy nový typ této umělecké disciplíny. Tímto způsobem byli umělci-performeři vůbec poprvé přizváni ke společnému definování a vymezení terminologie pojmů

performance a performativita, k postihnutí jejich pravé podstaty, která v té době ještě nebyla interpretována kurátory, kritiky a sběrateli umění.

Performance art se tak stala nejlepším způsobem dokumentace performance a performativních praktik - tyto pojmy tak skrze oblast umění získaly na jasnějších obrysech. Mimo uměleckou oblast pak performativita dokumentována nebyla, díky tomu zevšedněla, postupně se stala nerozeznatelnou a neodmyslitelnou součástí všech humanitních disciplín. Jinými slovy: performance art je podle Emergency indexu oblastí, kde se performativita zachovala v rozeznatelné a dejme tomu v popsitelné podobě. Ovšem díky všudypřítomnosti performance¹⁵⁰ je oblast performance art v jistém druhu krize.

Přístup Emergency Index je odvozen od metody aplikované v magazínu High Performance. Popis jednotlivých performance by se pak neměl orientovat na samotnou autentickou zkušenost performerů – (ta je vnímána jako nesdělitelná), ale na zachycení specifických operativních taktik jednotlivých performerů. Tyto taktiky pak skrze performance konstruují a zprostředkovávají svoje vlastní pravidla, materiál, gramatiku, historii, kulturu, konvence. Příspěvky vydané v této edici jsou pak opatřeny indexem slov – aby si čtenář mohl vyhledat jednotlivá slova – pojmy v souvislosti se samotným textem, ve kterém byla tato slova použita. Je potom jen na čtenáři, aby posoudil, jakým způsobem byly tyto pojmy v průběhu performance uplatněny (na příklad jak lze performovat pojem gender).

Tento způsob indexace měl samotným tvůrcům a příspěvovatelům umožnit vyhledat podobně uvažující performery – lépe řečeno tvůrce, kteří se mohou zabývat stejným tematickým okruhem, ale ze zcela jiné perspektivy.

¹⁵⁰ Emergency Index, <http://www.emergencyindex.com/project.html>, vyhledáno 15. 6. 2016.

3.5.8. Kolekce: Alastair Snow Archive

V archivní sbírce vizuálního umělce, performerera a kurátora se soustředí sbírkotvorný a archivní materiál, který jeho majitel nashromáždil během své odborné praxe od roku 1978.

Kromě jeho vlastní umělecké dokumentace tvořené převážně fotografickými záznamy jeho performancí obsahuje bohaté množství video materiálu z festivalu Performance Art (South Hills Park Art Centre), který Snow kurátoroval v průběhu 80. let. Tento archiv LLA získal v roce 2007. Materiál z festivalu je nyní dostupný v rámci archivu NRLA festivalu. Podobně jako archiv Franca B je i tento charakteristický tím, že v něm dochází k prolínání materiálu spojeného s každodenním životem, pracovní administrativou a předměty sbírkotvorného charakteru. V okamžiku, kdy se dostal do sbírek LAA, postrádal jakýkoliv systém třídění, který vzniká až dodatečně; v procesu zpracování tohoto archivního materiálu.

Zbývající kolekce LAA jsou tvořeny dokumentací uměleckého centra Greenroom, které fungovalo v letech 1983 – 2011 v Manchesteru, a umělecké skupiny Bodies in the Flight fungující na rozhraní performance a experimentálního divadla. Oba tyto fondy jsou prozatím přístupné jen po předchozí domluvě. Při procházení archivních sbírek LAA záhy zjišťujeme, že mnoho prezentovaných autorů je z dnešního hlediska polozapomenutých. Neselektivnost a komplexnost tohoto fondu ovšem představuje obrovskou výzvu pro výzkum a vývoj vhodných nástrojů třídění a katalogizace.

3.5.9. Výzkumné projekty LAA a tvorba videodatabáze

Široký záběr sbírek LAA přirozeně vyžadoval vývoj příhodných nástrojů třídění a katalogizace archivního materiálu. LAA se v první fázi zaměřil především na zpřístupnění rychle zastarávajícího nosiče videa. Většina děl původně zálohovaná ve formátech DVD, VHS a Umatic se nyní nachází po bezplatné registraci veřejně přístupná prostřednictvím webových stránek The National

Review of Live Art video archive.¹⁵¹

V rámci projektů na digitalizaci¹⁵² a zpřístupnění¹⁵³ fondu NRLA tak vzniklo i několik studií, které se pokusily o navržení obecně platného přístupu k archivaci performance art, jenž by nebyl v rozporu s povahou média performance. Nejrozsáhlejší byl *projekt PADS (Performance Art Data Structure, 2008)* a s ním spojená případová studie *I have Never Done Enough Weird Stuff (ve spolupráci s Richardem Layzellem)*.

3.5.10. PADS

PADS je struktura metadat, jejichž prostřednictvím lze jednotným způsobem popsat různorodé typy dokumentace, která se dochovala z provedení akce. Nesnaží se o nahrazení původní performance, ale o vytvoření pomyslného zápisu – nebo chceme-li partitury, která nás informuje o různorodých částech (atributech) díla a samotném provedení performance. Kromě identifikace jednotlivých atributů také pracuje s principem jejich provenance v tom smyslu, že objasňuje datum a místo jejich vzniku, případně opakovaného provedení či vystavení, identifikuje osobu jejich tvůrce – zda se na příklad jednalo o dokumentaci vytvořenou autorem, kurátorem, náhodným divákem nebo profesionálním dokumentátorem, nebo zda byli tyto atributy vytvořené již během performance, případně před jejím provedením nebo skončením.

Jednotlivé části díla jsou pak v rámci archivu propojeny s tím, že PADS zároveň informuje o tom, kdo je původcem tohoto prolinkování (autor díla, archivář, uživatel archivu prostřednictvím komentáře). Důležitou kategorií v rámci struktury tohoto datového nástroje je také strukturovaný rozhovor s autorem.

PADS byl vyvinut archivářem Stephenem Grayem a představoval praktický výstup jeho dizertační práce. Jeho podoba a provedení ovšem vychází z projektu *Media Art Notation System*, který byl vytvořen Richardem Rinehartem, kurátorem

¹⁵¹ Natinal Review of Live Art, <https://dedefi.ilrt.bris.ac.uk/help/what-performance-arts-data-structure-pads>, vyhledáno 15. 8. 2014.

¹⁵² Pojekt *Capturing the Past, Preserving the Future* byl zaměřen na digitalizaci archivního video materiálu.

¹⁵³ Projekt *Into the Future: Sustainable Access to the National Review of Live Art Digital Archive* se soustředil na zpřístupnění archivního materiálu prostřednictvím webové databáze NRLA.

oddělení nových médií v Berkeley Art muzeu a filmovém archivu. Oba projekty pracují s popisem a zpřístupněním časově nestabilního díla na základě koncepce hudební partitury. Ta nás na straně jedné informuje o originální integritě díla a na straně druhé umožňuje jeho opakované provedení v aktuálním kontextu a za užití odlišných nástrojů. Tento přístup k performanci není jednoznačným odmítnutím její neopakovatelnosti. Naopak s ní pracuje jako s přirozenou vlastností akce. S vědomím, že se jedná o formu díla, jež se manifestuje prostřednictvím různorodých forem projevu a postrádá pevnou materiální fixaci v jednom médiu.

Což ovšem nebrání tomu, aby nemohlo být takové dílo v budoucnu aktualizováno, aby se jeho dokumentace a různorodé formy jeho dochovaných atributů nestaly zástupnými zdroji evidence o existenci dané performance.

Takový přístup k performanci - přítomný v PADS - připomíná vedle hudebních partitur také záznamy šachových partií, které si hráči po celém světě totožně podle daných principů značení jednotlivých tahů s oblibou přehrávají, aby z nich pochopili strategie a principy šachové hry a zároveň je mohli dále rozvinout.

3.5.11. MANS versus PADS.

Projekt MANS byl součástí mezinárodního projektu The Variable Media Network¹⁵⁴, který odstartovalo Guggenheimovo muzeum současného umění s cílem zajistit dlouhodobou udržitelnost svých sbírek soustředěných na oblast video-artu a konceptuálního umění.

Do projektu se zároveň zapojila celá řada dalších institucí. Mezi těmi, které se věnují umění performance, to byli na příklad Franklin Furnace nebo festival a archiv performance art v Clevelandu (Performance Art Festival + Archives, Cleveland).¹⁵⁵

MANS je uplatnitelný zejména v rámci databázi ve sbírkách a archivech pracujících s mediálním uměním, instalací a pohyblivým obrazem, tedy na oblast umělecké praxe, která je podobně jako performance art časově nestálá, postavená na procesuálních a generativních principech. PADS se soustředí výhradně na oblast

¹⁵⁴ Více info: Alisa Zakablukovskaya, *Umění nových médií a proměny, které přineslo do muzeí* (diplomová práce), vedoucí: Milan Kreuzzieger, Univerzita Karlova, 2013.

¹⁵⁵ Variable media net, <http://variablemedia.net/e/welcome.html>, vyhledáno 25. 7. 2013.

archivace performativního umění. MANS popisuje povahu a umístění jednotlivých elementů díla, mapuje jejich chování, interakce a možnosti variability. Umožňuje umělci determinovat limity díla, vlastnosti jeho částí a kontext pomocí dotazníku, který se potom stává integrální součástí databáze.

Praktickým příkladem ujasnění si takových limitů byly praktické studie realizované v rámci implementace MANS do sbírek muzeí současného umění, jako jsou Tate Gallery, americká MoMA nebo Guggenheim Museum. Přičemž tyto studie byly vybrány tak, aby každá představila metodu archivace díla odlišného chování¹⁵⁶, ke kterému vznikl návrh specifické archivní strategie.¹⁵⁷ Jako základní strategie byly potom označeny následující přístupy:

1. Uchování (Storage)

Nejkonzervativnější a nejrozšířenější strategie uchování spočívající v udržování díla v jeho původním stavu - ať už fyzicky; tedy ve smyslu zakonzervování jeho částí, nebo ve smyslu archivace digitálních souborů na disku.

2. Emulace (Emulation)

Části nebo celek díla jsou napodobeny vhodnou dobovou technologií, která vizuálně připomíná vzhled a chování té původní. Negativem emulace může být její finanční náročnost a možnost odklonu od původního záměru autora.

3. Migrace (Migration)

Zahrnuje modernizaci stávající podoby díla. Příkladem mohou být světelné instalace Dana Flavina, ve kterých jsou původní fluorescentní zářivky nahrazeny halogenovými podobného jasu a světla. Archivace pomocí migrace se také uplatňuje v rámci video-artových archivů, které svá data převádí jednou za tři roky na nové datové uložení.

4. Reinterpretace (Reinterpretation)

Nejradikálnější strategie spočívající v interpretaci díla při každém jeho novém uveřejnění, vystavení, nebo chceme-li - v případě performancí - předvedení.

¹⁵⁶ Typy na médiu nezávislého chování, přístupné z: [Variable media network, http://variablemedia.net/e/welcome.html](http://variablemedia.net/e/welcome.html), vyhledáno 25. 4. 2013. Chováním je zde myšlena manifestace díla, zda-li se jedná o dílo instalované, performované, imerzivní, virtuální apod.

¹⁵⁷ Typy archivních strategií zde: [Variable media network, přístupné z: http://variablemedia.net/e/welcome.html](http://variablemedia.net/e/welcome.html), vyhledáno 28. 4. 2013.

Interpretovat Flavinovy zářivky by tak na příklad znamenalo ptát se na vyjádření metaforické hodnoty fluorescentního světla v 60. letech. Je to archivní strategie primárně nezávislá na rozhodnutí původního autora. Často ovšem symbolizuje jedinou možnost záchrany děl performativního, instalačního a net-artového charakteru, které se mění s aktuálním kontextem.

Jednou z praktických studií v rámci MANS byla na příklad archivace video skulptury Garryho Hilla: *Cinema and Hard Place* (1991). Součástí tohoto díla - nacházejícího se ve sbírkách londýnského muzea současného umění Tate Gallery - jsou zastaralé typy televizorů, jejichž výroba se blíží ke konci. V rámci dotazníků MANS byly tyto televizory kurátorkou sbírky *time-based media*, Pip Laurensonovou,¹⁵⁸ vyhodnoceny jako integrální součást díla s tím, že v případě jejich nahrazení současnými LCD obrazovkami by bylo samotné dílo nevhodně změněno. Je nutno podotknout, že Laurensonová připouští, že „umělec má na rozdíl od muzea možnost nezajímat se o historické vazby uvnitř svého díla“, a je tedy na konzervátorovi, aby „pochopil, co činí konkrétní instalaci autentickou a pokusil se vytvořit podmínky pro její realizaci“.¹⁵⁹ Historické vazby, respektive vazby na historii, dílům mediálního umění „poskytují společenský a kulturní kontext, čímž i usnadňují jejich srozumitelnost.“¹⁶⁰ V případě instalace Garryho Hilla tak přicházela do úvahy strategie uchování (udržení dosavadního stavu díla nebo vhodné emulace (nahrazení televizorů jiným, pokud možno co nejvíce podobným typem).

Tate nakonec nakoupila do zásoby požadovaný typ televizorů, aby tím prodloužila vystavitelnost originálu. Z pohledu strategií MANS se tak jednalo o strategii uchování díla. MANS tímto způsobem uvažuje nad mediálním uměním jako nad fenoménem, který je paradoxně na médiu nezávislý, metadata struktury MANS se potom snaží popsat chování díla tak, aby bylo do budoucna zajištěno

¹⁵⁸ Pip Laurensonová je ředitelka sekce „Time-Based Media Conservation“ v Londýnské Tate, pečuje tedy o „umění závislé na technologiích a mající časovou dimenzi“. Laurensonová se podílela na mnoha inter-institucionálních projektech věnujících se uchovávání mediálního, elektronického nebo současného umění (*Matters in Media Art, Inside Installations, Modern Art: Who Cares*).

¹⁵⁹ Matěj Strnad, *Autenticita a paměť: poznámky k proměně pojmu autenticita v současné praxi pamětových institucí*, (diplomová práce), vedoucí práce Tomáš Pospiszyl, Praha, 2015, s. 45.

¹⁶⁰ *Ibidem*, s. 46.

jeho fungování i za cenu změny jeho jednotlivých částí, tedy i za cenu jeho případné interpretace.

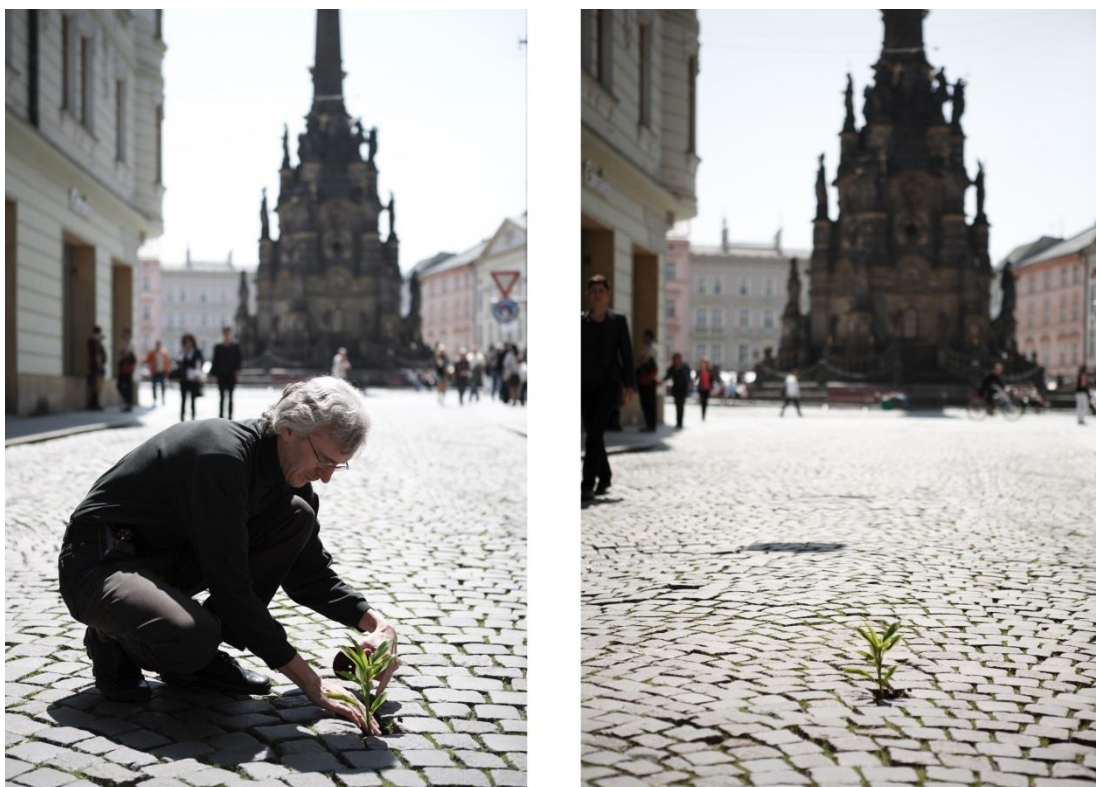
“Laurensonová připodobňuje audiovizuální instalace k hudebním dílům v tom ohledu, že jde o alografické, dvoustupňové práce. Jako takové jsou – podobně jako performance art zakoušené až při svém reálném ztvárnění (manifestaci, performanci), přičemž ale vycházejí z více či méně detailních specifikací. V čem se strategie archivování performance art a mediálního umění liší je skutečnost, že mediální umění nepočítá na rozdíl od notových zápisů nebo performance s vykonavateli (myšleno performery, hudebníky).

Projekt MANS, stejně jako PADS, usiluje o vytvoření unifikovaného návodu k popisu dokumentace zbylé z akcí, aby tak do budoucna mohlo dojít k jejich znovu-provedení. Paul Clarke přirovnává archivaci umění performance v rámci strategií MANS k emulaci původního díla: *Emulation is the imitation of a past artwork's by contemporary technologies. A software emulator enables a new computer to impersonate old hardware. Perhaps performance reenactment can be likened to emulation [...] reenactor's body is a new medium, material and subject, which emulates and personifies the past work differently.*¹⁶¹

Ovšem osobně se domnívám, že v případě archivace performance je velmi složité určit dělicí čáru mezi emulací a interpretací. Zatímco emulace usiluje o věrné přiblížení se původnímu dílu, archivní strategie interpretace nahrazuje původní verzi verzi novou, vycházející z aktuálního dobového kontextu. V případě interpretace pojem originál díla ustupuje do pozadí ve prospěch volného pole tvorby metafor a asociací s dílem spojených. Zatímco emulace se mi jeví být jako metoda vhodná pro výzkum performance, interpretace je bližší tvůrčí činnosti. V rámci scény v České republice bych tak se strategií interpretace spojila uměleckou činnost Barbory Klímové a to zejména její projekt Replaced, ve kterém došlo k převedení historických performance do aktuálního tematického kontextu.

¹⁶¹ Emulace je imitací minulých děl prostřednictvím současné technologie. Počítačový emulátor tak například umožňuje novému počítači přivlastnit si starý hardware. Možná že reperformanci původní akce lze přirovnat k emulaci [...] tělo, toho kdo ji re-performuje se chová jako nové médium zosobňující minulé práce jiným způsobem. Paul Clarke. *Performing the Archive: The Future of the Past*, in *Performing Archives/Archives of Performance*. Gunhild Borggreen, Rune Gade (eds.), Museum Tusulanum Press, Copenhagen, 2013, s. 373 – 374.

Princip emulace byl zase vlastní na příklad projektu rekonstrukce akce I never Done Enough Weird Stuff od Richarda Layzella, ve kterém byla původní akce zrekonstruována pro potřeby video-dokumentace. Podobnou emulací byla v České republice na příklad také rekonstrukce akce Vladimíra Havlíka provedená záměrně pro účely fotografické reprodukce.



Obr. 6: Vladimír Havlík, pokusná květina, remake pro foto, 2010, foto: Tomáš Jakubec.

3.5.12. PADS: případová studie: Richard Layzell: I Never Done Enough Weird Stuff

Ačkoliv PADS jsou nyní univerzální strukturou metadat pro ukládání a vyhledávání děl v databázi NRLA, při jejím zavádění do praxe, byla její pomocí primárně popsána performance Richarda Layzella I Never Done Enough Weird Stuff.

Layzell ji realizoval na festivalu NRLA v roce 1996. Svým tématem se jednalo o performanci, která sama o sobě představovala druh archivní praxe v tom smyslu, že v ní její autor promítal záznamy svých předchozích akcí, které paralelně

s video-projekcí znovu reperformoval ve snaze s odstupem času rekapitulovat a zhodnotit význam v minulosti realizovaných děl.

Případové studie pracující s touto performancí se na místo zkoumání různorodých typů dokumentace zaměřila na detailní rozbor jednoho videa.

Dle řešitelského týmu bylo důvodem k tomuto rozhodnutí vědomí, že ve většině případů jsme při zkoumání performance odkázáni právě na video-záznamy. Ty se v posledních letech staly dominantním zdrojem informací o průběhu performance.

Video, které bylo řešitelským týmem vybráno, trpělo mnoha technickými a významovými nedostatky. Nekvalitní obraz statické kamery podtrhovaly ještě mezery v ději v okamžicích, kdy performer vystoupil mimo snímaný rámeček scény. Dále chyběly informace o původci videa, jeho vztahu k performerovi a snímané akci.

V koordinaci s autorem bylo rozhodnuto o tom, že performance *I Never Done Enough Weird Stuff* bude znovu-realizovaná a zdokumentovaná pomocí videa pro účely archivace ve sbírkách NRLA. Tento přístup tak odpovídal přístupu archivace v rámci MANS, kdy se vyznačí způsoby chování díla nezávislé na médiu zobrazení/předvádění. Výsledné video pak bylo dekonstruované na základě kategorií metadat v PADS. Současně s tímto nově vzniklým videem Richard Layzell do NRLA věnoval také videa, která byla součástí promítání v původní performanci v roce 1996. Dále do sbírek NRLA věnoval použité objekty a oblečení.

Všechny tyto pozůstatky z akce byly nafotografovány a staly se součástí digitálního archivu, včetně svého detailního popisu autorem v rámci PADS.

3.5.13. Navigace v PADS

Při vývoji databázového systému NRLA a struktury jeho metadat PADS byly nadefinovány následující požadavky:

1. Systém má sloužit badatelům zabývajícím se sbírkami performance v držení LAA.
2. Systém neusiluje o nahrazení performativního díla, namísto toho nabízí způsob popisu jeho jednotlivých částí a vztahů mezi nimi.
3. Systém klade důraz na rozhovory s autorem. Ovšem záznam o performanci může být komentován ze strany dalších uživatelů databáze (kurátoři,

technická podpora, uživatelé archivů LAA). Každý komentář se přitom stává nedílnou součástí záznamu o performanci.

4. Systém musí pracovat s jednotnou strukturou metadat, která by bylo možné uplatnit napříč všemi sbírkami NRLA
5. Každý záznam v systému musí být opatřen detailním popisem.

V praxi to potom znamená, že záznam každého díla je pojímán jako partitura, v rámci které je nadefinovaná obecná kategorie: dílo; která se dále dělí na podkategorie, části, verze a zdroj. Kategorie dílo obsahuje pojmový popis záznamu. Na příklad určuje, zda se jedná o performanci nebo přednášku. Podle této kategorie je vedle tvůrce nebo spolutvůrců díla po bezplatném a komukoliv otevřeném zaregistrování do systému umožněno základní uživatelské vyhledávání na webových stránkách NRLA. V rámci podkategorie části jsou přístupné detailní informace o částech díla, jako popis použitých gest, výčet použitých objektů, kostýmů a rekvizit, dále prostorové a lokační podmínky performance a role přítomných aktérů (v rámci těchto rolí lze dokumentaci vztáhnout k jejímu původci (performer, fotograf, kameraman, náhodný dokumentátor z publika). Každá z těchto částí je popsána na základě detailního autorského komentáře, který vychází ze struktury Variable media Questionnaire. Každá z těchto částí zároveň umožňuje i komentáře registrovaného uživatele databáze. Kategorii části uzavírá kolonka technických a audiovizuálních komponentů z performance.

Podkategorie verze potom dává možnost popsat opakovaná provedení a variace totožné performance s vyznačením míst konání i jejich názvů (v případě, že je název odlišný od původní verze). Podkategorie zdroje obsahuje popis a odkazy na video-dokumentaci, která je zastoupena ve sbírkách NRLA.

3.5.14. Zhodnocení LAA

Pokud jsem na začátku tohoto textu vynesla pochybnosti nad schopností LAA odlišit sbírky performance art od sbírek divadelního charakteru, nyní v jeho závěru se od tohoto podezření odkláním.

Archivy LAA plně pracují s vědomím odlišnosti performance art od uměleckých forem divadelního charakteru. Archivy LAA usilují o komplexní shromažďování pozůstatků z performancí a jejich vyčerpávající popis v rámci

PADS za účelem budoucího znovu-provedení akce. LAA v tomto směru vnímají performance – paralelně s divadelními formami – jako způsob uměleckého projevu, který se realizuje především v časoprostorové dimenzi živé akce. Dokumentace performancí v archivu obsažená tak má především zajistit úspěšné znovu-provedení akce. Princip znovu-provedení performance ztotožňují s archivním principem emulace.

S tím, že každé znovu-provedené dílo se zároveň stává součástí databáze a doplněním díla původního, které je často dostupné jen díky ne zrovna kvalitní video-dokumentaci, případně rozhovoru s autorem. Znovu-provedení akce ovšem pro LAA není novou uměleckou interpretací performance – kterou bychom mohli přirovnat k novému nastudování divadelní hry – mnohem více je to nástroj pro badatele a archiváře umožňující přiblížení původní performance, potažmo původního originálu díla.

Za nejdůmyslněji vyřešenou kolekci z LAA, lze považovat pomocí webové databáze zpřístupněný archiv NRLA. Mezi jeho silné stránky patří důraz na včasnou archivaci video dokumentace a jejího propojení s dalšími typy dokumentačního materiálu (fotografie, rekvizity, technické a audiovizuální řešení performance, komentáře autora, diváka, archiváře, případně kurátora).

Z archivů performance art, na které se selektivně zaměřuji v této práci, můžeme LAA považovat za skutečně výjimečnou instituci. Na rozdíl od sbírek současného umění je schopna do svých fondů neselektivně zahrnovat jakoukoliv dostupnou dokumentaci od video záznamů, přes textové a úřední zprávy, až po rekvizity a dokumentaci spojenou s autorovým osobním životem. Materiál, který se v jejích sbírkách nachází, zároveň nepředstavuje pasivní fond; namísto toho se stává podkladem pro badatelskou činnost a interdisciplinární případové studie. Archivy LAA jsou tak živoucím organismem úzce napojeným na tvůrčí a vědecké prostředí bristolské univerzity.

3.6. Rewind archive

Archiv Rewind vznikl ve skotském Dundee v roce 2004 pod záštitou tamější umělecké univerzity Duncan Jordstone College of Art and Design. Fyzicky je situován v samotném centru města v suterénních prostorách multikulturního centra DCA (Dundee Contemporary Arts). Jeho původní misí byla záchrana historie prvních dvou dekád britského video-artu. V době, kdy tento projekt začínal, to byla stále ještě neprozkoumaná část historie umění. Jacke Heathfieldová to ve své eseji *Resisting Definition* vystihla následovně: *Imagine images that are not images or objects or things; that happen in a single moment, never to repeated. Imagine a place which is not a place, and artworks whose completed forms resonate only through the memory of the audience that experienced them; or changed from its moving original, a photo fixed in stasis.*¹⁶²

Rewind je ukázkou projektu, který se z původního lokálního prostředí rozrostl do mezinárodního kontextu. V roce 2004 – 2010 tak v jeho rámci na příklad probíhal výzkum a archivní pokrytí italského video-artu a v roce 2015 byl zahájen projekt na mapování počátků ženského video-artu v celoevropském rozsahu. Výraznou měrou se také podílel na digitalizaci fotografického fondu archivu Richarda DeMarco, který se jako sběratel umění a galerista v Edinburghu od počátku 70. let soustředil na představování mnoha dnes již etablovaných autorů z východní a západní Evropy ve Skotsku. Jako první tak na příklad na britské ostrovy pozval umělce, jako jsou Marina Abramovič, Joseph Beuys, Tadeusz Kantor a mnohé další.

Ačkoliv se Rewind nespécifikuje primárně na oblast performance art, do této studie jsem se ho rozhodla zahrnout kvůli své praktické zkušenosti, kterou jsem s provozem tohoto archivu získala v průběhu své roční výzkumné stáže.

¹⁶² Představte si obrazy, které nejsou obrazy ani objekty a ani věci. Představte si místa, která nejsou místy a podobu děl, která ve své komplexní formě rezonuje jen prostřednictvím vzpomínek diváků, kteří ji zažili, nebo které změnil formu z pohyblivého obrazu svého originálu do podoby statické fotografie. Jackie Heathfieldová, *Resisting Definition*, in: *Rewind: british artists' Video in the 1970s and 1980s*, Sean Cubitt, Stephen Partridge (eds.). New Barnet, 2012, s. 17 – 30.

3.6.1. Fungování archivu Rewind

Jako výzkumný pracovník jsem měla možnost se do projektu mapování britského video-artu zapojit prostřednictvím zpracování materiálů irské grafičky Elaine Shemilt, která se v 80. letech soustředila na oblast instalace, performance art a videa. V následujícím popisu se zaměřím nikoliv na popis autorčiny tvorby, ale na samotný proces jejího zpracování.

Rewind má v současné době tři zaměstnance, archiváře Adama Lockharta, garanta projektu Stephena Partridge a vědeckou pracovníci Lauru Leuzzi. Ta se po skončení svého doktorského studia zaměřeného na video archivy nejdříve zapojila do projektu Italský videoart a nyní se podílí na výzkumu ženského videoartu v zemích východní a západní Evropy. Kromě těchto stálých zaměstnanců Rewind současně spolupracuje s rozsáhlým okruhem dobrovolníků a stážistů z celého světa.

V tomto týmu je Rewind schopen zpracovat ročně archivy dvanácti umělců, přičemž spolupráce se samotným umělcem je v samotném procesu klíčová. Na počátku je pozvání autora do Dundee a transport jeho archivu. Rewind netvoří fyzickou kolekci děl na originálních nosičích, ale pořizuje jejich kopie v adekvátním formátu. V praxi to vypadá tak, že jsou ve svém prezervačním studiu schopni zpracovat následující typy analogových formátů: *1/2' CV open reel b/w, 1/2" EIAJ open reel b/w & colour, VHS, SVHS, Betacam SP, Betamax, Video 8, Hi8, MII, Umatic, Umatic SP. V případě digitálních formátů jsou potom vybavení na pokrytí formátů: DV, DVCAM, HDV, DVCPRO25/50, Digital Betacam/SX/IMX. Analogue Audio and digital formats that we have are: 1/4" reel to reel stereo and 4 track, 8 track 1/2" reel to reel, cassette, minidisc, DAT*¹⁶³.

Poté, co je dílo zdigitalizováno a optimalizováno, se originál vrací autorovi nebo organizaci, která je jeho vlastníkem. Dvě z pořízených kopií jsou uchovávány na pevném disku a LTO6 pásce. Další dvě kopie jsou nahrány na digitální Betacam pásce s tím, že jedna z nich zůstává v Rewindu a druhá je zaslána do pobočky archivu pohyblivého obrazu, který je jednou z institucionálních větví Skotské

¹⁶³ Z e-mailové korespondence Jany Písařikové s archivářem Adamem Lockhertem ze dne 15. 5. 2016.

národní knihovny.¹⁶⁴ V Rewind je potom dílo v náhledové verzi společně s dalšími formami dokumentace (korespondence, pozvánky, katalogy, novinové články) zapsané a zpřístupněné v databázi.

REWIND | Artists' Video in the 70s & 80s
METADATA SHEET for MEDIA

Catalogue No	RW58/1/1/1	Roll	1 of 1
Title of Media	The Long Road		
Artist or Organisation	Marion Urch		
Work	The Long Road		
Type of Media	Video		
Format	Digital Betacam		
Length	22'50		
Original Format	U-Matic SP		
Date of Creation	1991		
Source	Marion Urch		
Location of Media	REWIND Archive		
Culture/Language	English		
Description			
Rights Owner	Marion Urch		
Additional Notes	Colour Sound on channels 1&2, stereo, normalised to -12dB		

Obr. 7: Ukázka formuláře databáze rewind, poskytnuto s laskavým svolením Adama Lockharta, archiváře Rewind.

Nedílnou součástí archivace děl je také rozhovor s jejich autorem, který je v rámci databáze zpětně dostupný v podobě své videodokumentace. *These video interviews focus on the artists as the source of remembrance, bearing individual witness to the contextual events around their distinctive practices. It this way, we can uncover the*

¹⁶⁴ Bližší info dostupné z weboých stránek: <http://movingimage.nls.uk/>.

*under-explored aspects of the history, making visible the artists, their artworks, and the contemporaneous philosophies and processes.*¹⁶⁵ Délka rozhovoru v rozmezí dvou až čtyř hodin poskytuje vizuální a audiální záznam umělce. Forma rozhovoru je postavena na semi-strukturální bázi. Částečně se tak opírá o unifikovaný soubor otázek, které jsou pokládány všem autorům stejné. Zároveň umožňuje pokládat i okruh otázek individualizovaných, jenž se odvíjí od autorovy tvorby a dostupného dokumentačního materiálu i aktuální situace v průběhu rozhovoru.

Zakomponování orální historie do archivního projektu považují jeho organizátoři za stěžejní v tom, že umožňuje mnohem lépe než psaný text rozkrýt různorodé historické narativy a jejich vzájemné antinomie i prolínání, dále tím také dochází k odkrytí individualizovaných motivací autora.

V současné době se v archivu Rewind nachází přibližně 400 děl. Nedílnou součástí projektu je také uskutečňování výstav, publikování esejů a odborných knih.

3.7. Franklin Furnace

Organizace Franklin Furnace byla založena Marthou Wilsonovou v roce 1976. Od svého počátku se soustředila na tři aspekty umělecké tvorby, které zaštitila společným heslem: dělat svět bezpečným místem pro avantgardní umění.

1. Autorské knihy: toto demokratické a pomocí pošty snadno šířitelné umělecké médium v 70. letech ještě nemělo vybudovanou síť institucionální podpory. Organizace Franklin Furnace tak představovala vůbec jednu z prvních celosvětových platforem, která usilovala o jeho reflexi a archivaci s přihlédnutím k jeho širšímu tematickému kontextu jako bylo poštovní umění, stamp-art nebo fenomén samizdatu v zemích s totalitními režimy. Wilsonová tak vybudovala ve Spojených státech vůbec největší světovou sbírku autorských knih (celkem se jednalo o 13 500 autorských knih), která byla v roce 1993 odkoupena Muzeem moderního umění v New Yorku, a dnes v této instituci tvoří základní páteř sbírky tohoto uměleckého média.

¹⁶⁵ Ibidem, 145.

2. Platforma pro prezentaci performance art: na svém původní stanovišti ve Fort Green v Brooklynu se s měsíční periodicitou prezentovaly performance autorů jako byli na příklad Shirin Neshat, Krzysztof Wodiczko, Eric Bogosian, Guillermo Gomez-Peña, Karen Finley, Vito Acconci, Laurie Anderson, Joan Jonas a mnozí další. Pro většinu z nich byla tato organizace vůbec prvním místem, kde měli příležitost svoje akce veřejně prezentovat. Program performancí byl ukončen až v roce 1997. V tomto roce se Wilsonová rozhodla organizaci proměnit ve virtuální instituci s tím, že se zaměřila na archivaci dosavadní činnosti a budování stipendijního programu pro neetablované autory.
3. Platforma pro prezentaci druhé vlny avantgardního umění: se zaměřila na představení nově nastupujících forem uměleckých projevů od instalace pomíjivého charakteru, až po průkopnická díla v oblasti novomediální umělecké produkce.

3.7.1. Archiv Franklin Furnace

Mezi lety 1997 až 2014 byl archiv Franklin Furnace situován na ulici Hanson place 80 v Brooklynu. V roce 2012 se mi potom naskytla možnost jeho osobní návštěvy a rozhovoru s Marthou Wilsonovou. Archiv samotný byl lokalizován ve třetím patře domu z počátku 20. století. Skládal se z jedné obrovské místnosti o přibližné výměře 100 metrů čtverečních. Tato rozloha byla schopná pojmout fyzické uložení archivních materiálů, digitalizační pracoviště a otevřenou kancelář pro čtyři zaměstnance archivu včetně Marthy Wilsonové. Tato umělkyně a kurátorka svou snahu o založení archivu vysvětlila svou motivací o záchranu forem umění, které se v době svého vzniku v 60. a 70. letech vymykaly klasickým strategiím muzeální apropiace. Jednalo se o radikální, často politicky, feministicky a ekologicky angažované projevy, které buď neměly ani šanci získat tehdejší podporu oficiálních muzeí a galerií, nebo ji explicitně odmítaly. Organizace Franklin Furnace tak ve svém počátku fungovala jako alternativní galerie vedená umělcem, která si ovšem záhy uvědomila nutnost uchovávat zprávu o těchto nových a jen těžce dokumentovatelných formách umění.

Materiál obsažený v archivu Franklin Furnace se skládá z primárních a sekundárních zdrojů dokumentace. Mezi ty primární je řazena fotografická a video dokumentace, dále rozhovory s autory, případně jakákoliv forma jejich textových poznámek, partitur a náčrtů realizovaných performancí. Sekundární vrstva archivního materiálu referuje o pozvánkách, tiskových zprávách, dobových recenzích a katalogových textech.

Fyzicky je tato archivní kolekce tříděna podle jmen jednotlivých autorů. Na příklad práce Karen Finleyové je prezentována ve čtyřech složkách. První odkazuje k materiálům spojených s její první performancí v New Yorku, druhá schraňuje dokumentaci díla, které vytvořila za grantové podpory Franklin Furnace v roce 1983, třetí se týká její akce v rámci ceny Performance Art Award z roku 1985 a čtvrtá obsahuje dokumentaci instalace *A Woman's Life Isn't Worth Much* vytvořené ve Franklin Furnace v roce 1990.

Kromě správy fyzické sbírky dokumentace se archiv v letech 1997 až 2014 soustředil na katalogizaci a digitalizaci své kolekce v rámci projektu nazvaného *Unwritten History Project*. Činnost archivního centra v Brooklynu byla ukončena v roce 2014, kdy se přestěhovalo do areálu umělecké fakulty Pratt Institute a stalo se tam iniciačním bodem k založení nového studijního oboru zaměřeného na oblast performativního umění a teorie.¹⁶⁶

3.7.2. Databáze archivu Franklin Furnace

Databáze *Event Archives*¹⁶⁷ obsahuje informace o performancích, výstavách a dílech vytvořených v prostorách organizace Franklin Furnace nebo podpořených prostřednictvím jejího dotačního programu.

Umožňuje zobrazení zastoupených položek prostřednictvím jejich autora, názvu, data vzniku, typu díla, jeho stručného popisu a signatury informující o fyzickém uložení dokumentu. V rámci svých popisných dispozic tato databáze

¹⁶⁶Avant-Garde Arts Institute Franklin Furnace Moving to Pratt Institut's Brooklyn Campus, <https://www.pratt.edu/news/view/avant-garde-arts-organization-franklin-furnace-moving-to-pratt-institutes-b>, vyhledáno 21. 6. 2015.

¹⁶⁷Franklin Furnace: make the world safe for avant-garde, <http://www.franklinfurnace.org/>, vyhledáno 15. 3. 2016.

také informuje o charakteristice zastoupených vyobrazení a videí s odkazem k jejich fyzickému formátu a velikosti.

The screenshot shows the Franklin Furnace database interface. At the top, there are navigation buttons: 'Event Archives', 'Browse Event Records', 'Record Number 1', 'Found Set 1512', and 'Total Records 1512'. There are also buttons for 'SHOW ALL RECORDS', 'ADVANCED SEARCH', and 'SORT BY CREATOR'. A search field with a 'GO' button is on the right. Below the search bar, there is a 'back to search results' link and a table with three columns: 'Description', 'Thumbnails', and 'Press () & References ()'. The 'Description' column contains a table with the following data:

Creator(s)	Baron, Nikole Davidson-Hues, Janet Eilts, Rachel	artist ▲ artist ▲ artist ▼
Title	White Noise	
Date	October 27, 2000	
Work Type	performance art	
Description	The intermedia performance <i>White Noise</i> investigates perceptions of time and movement as found within the scientific laboratory of life. The piece examines sound as a measure of the passage of time, as a frequency band, and as a shapeless constant.	

The 'Thumbnails' column shows a poster for the performance 'White Noise' by 'a.k.a.' at 'HERE' on 145 0th Avenue. The poster includes the dates: Friday, Oct. 27 - 7 p.m., Saturday, Oct. 28 - 7 p.m., and Sunday, Oct. 29 - 2 p.m. The 'Press () & References ()' column is currently empty.

Obr. 8: Ukázka databázového vyhledávače Franklin Furnace

Kromě popisu díla také obsahuje informace o sekundárních zdrojích, jako jsou tiskové zprávy, katalogy a další typy informací odkazujících ke konkrétnímu záznamu díla. Kromě vyhledávání na základě autora, datace, názvu díla umožňuje i hledání pomocí klíčových slov a řízených slovníkových hesel, tzv. tezurů.

Jedním z důležitých kroků k vytvoření této databáze byla spolupráce tohoto archivu s dalšími archivními iniciativami na vytvoření kontrolovaných slovníkových hesel umožňujících detailní popisy experimentálních forem umění, které se začaly projevovat od 60. let 20. století.¹⁶⁸

¹⁶⁸ Franklin Furnace, http://franklinfurnace.org/research/texts_about_ff/ff_vocabulary_project.php, vyhledáno 15. 4. 2016.

Tvorba kontrolovaných slovníků se zaměřením na oblast performance art a intermédií začala v archivu Franklin Furnace v roce 2004, kdy se zapojil do iniciativy Conceptual and Intermedia Arts Online (CIAO).¹⁶⁹ V praxi to potom vypadalo tak, že pojmy a umělecké kategorie obsažené v archivu Franklin Furnace byly porovnávány s řízenými slovníky Getty Institutu v Los Angeles, asociace rhizome.org a nadace Daneil Langlois Foundation. Pokud nalezený termín nebyl v jejich rámci zastoupen, archiv Franklin Furnace zažádal o jeho zařazení nebo o jeho případné zpřesnění. Participace archivu Franklin Furnace na tomto projektu potom výraznou měrou přispěla k modernizaci řízeného slovníku Art and Architecture Thesaurus (AAT) v Getty Institutu¹⁷⁰, který byl do té doby zaměřen na popis objektového umění a postrádal taxonomii schopnou vyrovnat se s uměním, jež je ze své podstaty definováno jako událost probíhající v konkrétním čase a místě.

Tvorbu těchto kontrolovaných slovníků potom lze považovat za klíčový nástroj k propojení databází odlišných institucí podobného záběru, k lokalizaci a charakteristice jejich obsahů. Napomáhají tak k vytváření typologie umění, jež přispívá k jeho historizaci a srozumitelnosti v rámci současného teoretického diskurzu.

3.8. Live Art Development Agency

Tato agentura kladoucí za cíl podporu, rozvoj a archivaci živého umění, byla založena v roce 1999. S jejích prvních velkých výstupů potom byla organizace prvního festivalu živého v umění v Tate Modern v roce 2003 (kurátor Adrein Heathfield).

Její činnost bychom mohli rozdělit do tří stěžejních segmentů. Prvním je osvěta v oblasti živého umění. LADA dlouhodobě vytváří studijní knihovnu, archiv

¹⁶⁹ Jedná se o kolaborativní projekt usilující o vytvoření jednotného síťového přístupu k sbírkám experimentálních forem umění jako je koncept, instalace, autorské knihy, poštovní umění, performance art a další. Conceptual and Intermedia Arts Online, <https://www.incca.org/articles/conceptual-intermedia-arts-online>, vyhledáno 23. 3. 2016.

¹⁷⁰ AAT je řízený slovník obsahující a genericky vytvářející metadata k popisu umění, architektury, restaurování, archeologii a dalším formám kulturních památek.

a internetové knihkupectví a nakladatelství, jejichž prostřednictvím přispívá k šíření informací o teorii a praxi živého umění. Za druhé funguje jako produkční centrum, ve kterém dochází k podpoře a rozvoji performativní umělecké praxe prostřednictvím vlastního dramaturgického programu, externího kurátorství festivalů a výstav, i finanční podpory umělců formou stipendijních příležitostí.

Tým LADA je tvořen pěti zaměstnanci¹⁷¹, jež jsou za svoji práci zodpovědní představenstvu. V roce 2010 potom také došlo k ustanovení listu patronů¹⁷² z řad umělců pracujících v modu živého umění. Sídlo této agentury se nachází ve východním Londýně ve čtvrti Hackney Wick, kde kromě archivu, studijní knihovny a nakladatelství spravuje také výstavní prostor pro prezentaci živého umění.

Budování digitálního archivu a spolupráce na archivních projektech je tak v rámci LADA jen jednou z dílčích činností, která přispívá nejenom k mapování historie samotné agentury, ale zejména dopomáhá k vytváření hlubšího povědomí o performativní umělecké praxi v mezinárodním měřítku.

3.8.1. Archivní iniciativy v rámci LADA

Od svého počátku se LADA zaměřila na vytváření vlastní sbírky primárních a sekundárních materiálů souvisejících s dokumentací aktivit v oblasti živého umění od 70. let ve Velké Británii a dalších zemích v anglo-americkém regionu. Je tak možná nevýhodou této agentury, že doposud zcela opomíjí dění v zemích střední a východní Evropy a tamější narativ, v mnohém odlišná východiska praxe performativních forem umění. Výjimkou je spolupráce na projektu nomádického archivu *Re.act feminism : performance kunst der 60er Jahre und 70er Jahre Heute / Exhibition, video archive, live performances and conference*.

¹⁷¹ Informace o zaměstnancích dostupné zde: Live Art Development Agency: mission, <http://www.thisisliveart.co.uk/about/who-we-are/staff>, vyhledáno 15. 4. 2016.

¹⁷² Mezi patrony tak nacházíme například Marinu Abramovičovou, Tima Etchellse, Anne Beanovou, Guillermo Gómez Peňu, Tehching Hsiehe a mnohé další. Ibidem.

3.8.2. Re.act feminism : performance kunst der 60er Jahre und 70er Jahre Heute

Tento mezinárodní projekt probíhal v letech 2009 - 2013. Jeho cílem bylo zkoumat návrat queer, gender performancí ze 70. let 20. století z pohledu re-enactments, apropriace, nových formulací a archivního materiálu. Vzniklá výstava¹⁷³ a archiv¹⁷⁴ zastupují více než 70. umělkyně z celého světa. Archiv se skládá z náhledů na videa, krátkého životopisu umělce, z popisu archivovaného díla a základních témat, se kterými pracuje - ovšem samotná struktura archivu neumožňuje díla podle těchto témat vyhledávat, protože struktura archivu je založena pouze na abecedním řazení jmen tvůrců.

I přes proklamované zacílení archivu na performance 70. a 60. let jsou zde zastoupené různé generace tvůrců. Archivní sbírka tak obsahuje díla vzniklá i před samotným definováním termínu performance, stejně tak jako díla zcela současná, reflektující přístupy performance art ze 70. a 60. let. Projekt vznikl na Akademie der Künste v Berlíně z podpory nadace Erste Stiftung a ve své druhé fázi probíhající mezi roky 2011-2013 cestoval v podobě nomádického archivu po různých zemích světa. Jednotlivé prezentace archivu byly organizované v galeriích, doplněné o diskuze, performance a workshopy.

Projekt pak zastával stanovisko, že performativita dokumentu spočívá v jeho budoucím čtení a reinterpetaci. Důležitý přitom byl důraz na opozitní vztah mezi živou akcí a její dokumentací, mezi fragmentární povahou archivu a jeho živou percepcí, která umožňuje jeho pochopení a aktualizaci v současném diskurzu.

Role, kterou v rámci tohoto projektu sehrála LADA, spočívala v partnerství na základě sdílení tohoto archivu prostřednictvím své sbírkotvorné činnosti, čímž přispěla k jeho začlenění do mezinárodní sítě archivů orientovaných na tematiku živého umění.

¹⁷³ Reactfeminism : Ausstellung, přístupné z: http://www.reactfeminism.org/nr1/ausstellung_en.html, vyhledáno 20. 6. 2016.

¹⁷⁴ Reactfeminism, Archiv, přístupné z: <http://www.reactfeminism.de/>, vyhledáno 20. 6. 2016.

3.8.3. Live Art Collection

Tato sbírka Live je v LADA dlouhodobě vytvářena ve spolupráci s Národní britskou knihovnou, která projekt zastřešila svými katalogizačními standardy a v kooperaci s archivem LLA v Bristolu, se kterým sdílí archiv festivalu National Review of Live Art a archiv žurnálu Performance Magazine. Většina archivních kolekcí je dostupná přímo v sídle agentury po předchozí domluvě.

Za všechny archivní kolekce¹⁷⁵ bych jmenovitě zmínila alespoň The live Art Web Collection a Library of Performing Rights a Documentation Bank.

3.8.4. The Live Art Web Collection

reaguje na skutečnost, že performance art je ve své podstatě umělecké médium nomádického charakteru. V dnešní době stejně tak dobře prezentovatelné v galeriích a na festivalech umění, jako prostřednictvím živých přenosů na webu nebo formou své webové dokumentace. O tomto fenoménu se jako první zmínil ve svých textech Philip Auslander, který na příklad ve vztahu k fotografii Leap into the Void rozebírá teorii performativity samotné dokumentace ve smyslu jejího přechází mezi různými formami mediální reprezentace – od galerijní až po tu masmediální v podobně fotografie v novinovém článku, knize apod., kde se často prezentuje ve zcela jiném kontextu, než ke kterému byla původně určena.

Sbírka obsahuje dokumentace vybraných webových stránek performerů, iniciativ zaměřených na performance art a živé umění obecně, dále na kurátorské a produkční projekty související s tímto uměleckým oborem. V současné době je dostupná online ze stránek projektu archivace webových stránek Národní britské knihovny¹⁷⁶.

¹⁷⁵ Jejich přehled je dostupný ze stránek LADA: Live Art Development Agency, <http://www.thisisliveart.co.uk/resources/collections/art-of-change/>, vyhledáno 15. 4. 2016.

¹⁷⁶ <http://www.webarchive.org.uk/ukwa/collection/26312782/page/1>

3.8.5. Library of Performing Rights

Jedná se o unikátní zdroj informací zkoumající pojítka mezi lidskými právy a performancí. Fyzicky je tato knihovna na pomezí umělecké instalace a studovny s tím, že obsahuje přes 250 publikací, videí, DVD formátů, CD-romů, brožur, digitální materiál přihlášený umělci a mezinárodními iniciativami. Projekt byl rozvinut ve spolupráci LADA s dalšími subjekty pro festival Performance studies 12: Performing Rights v roce 2006.

3.8.6. Documentation Bank

Kolekce obsahuje - podobně jako část archivu Rewind - rozhovory s umělci aktivními v oblasti živého umění. Klíčovým pojmem je v ní pojem talking heads, který odkazuje k experimentálnímu ztvárnění těchto rozhovorů, kdy je samotný portrét autora a jeho díla pojat jako umělecké dílo. Obsah kolekce je možné shlédnout online ze stránek LADA¹⁷⁷ a jeho dělení je přitom kategorizované dle témat. (např. živé umění a trh s uměním, živé umění a dokumentace).

4. Zpráva o praktické části výzkumu:

K ověření a problematizaci tezí vznesených v první a druhé kapitole dizertační práce sloužilo uskutečnění tří kurátorských projektů a dále také návrh a realizace media archivu Fakulty výtvarných umění při Vysokém učení technickém v Brně (dále jen FaVU VUT). Kurátorské projekty se soustředily na otázky vztahu mezi živou akcí, formami její dokumentace a způsoby, jakými dílo performativně tvořícího autora vstupuje do kulturního oběhu. Dlouhodobý projekt media archivu zase usiluje o zmapování a zveřejnění novomediální tvorby s důrazem na místně specifický kontext Brna a jeho okolí.

Kurátorské projekty Alotrium a Bylo - Nebylo vycházely z teoretického diskurzu dokumentace performance art. Opíraly se zejména o teze Amelie Jonesové, která považuje dokumentaci performance za materiál rovnocenný živé akci v tom smyslu, že umožňuje zpětně pochopit a teoretizovat její smysl. Zároveň

¹⁷⁷ Live Art Development Agency, <http://www.thisisliveart.co.uk/resources/live-online>, vyhledáno 15. 4. 2016.

se ptaly po smyslu mezery, která zůstává mezi živou akcí a formami její dokumentace. Vnímaly ji jako zdroj imaginace, která nás skrze nedostupnost určitých momentů performance náležitě pouze do přítomného okamžiku nutí, abychom se k těmto akcím vraceli a pokoušeli se o jejich znovu-vyvolání; ať už formou výstavy nebo živých rekonstrukcí. Dále tyto projekty analyzovaly povahu jednotlivých typů dokumentace – od fotografie, přes video, psaný text, až po svědectví a relikty.

Kurátorský projekt Sonny Halas: Cestou¹⁷⁸ usiloval o pokud možno komplexní představení tvorby brněnského performerera a výtvarníka, o jehož činnosti máme z pohledu institucionálního provozu a teorie umění jen kusé zprávy. Zdá se, že jeho tvorba je ve veřejném povědomí přítomná zejména ve formě legend a individuálních příběhů jeho přátel a obdivovatelů.¹⁷⁹ Výstava se tak pokusila dát dohromady pozůstalost tohoto autora (obrazy, koláže, art protis, dokumentace performance a happening), která se z devadesáti procent nachází v soukromém držení jeho přátel a příznivců. Její nedílnou součástí byl také dokument o Společnosti přátel Sonnyho, což je neformální společenství přátel a ctitelů jeho tvorby, který se stará o to, aby Halasovo dílo a život neupadly v zapomnění. Činí tak z přesvědčení, že obojí bylo pozoruhodné, nadčasové a inspirující. Kromě výstav a dalších připomínkových akcí každoročně pořádají výlet do míst autorova bydliště (lesní samota pod vrchem Štamberk, Tišnovsko).

Dokument vzniklý ve spolupráci s Bedřichem Prokopem zaznamenával průběh cesty a způsob, jakým odkaz umělce a jeho práce nabývá rituální a mytizující hodnoty. Zdá se, že i po odchodu autora z tohoto světa, jeho dílo (z velké části postavené na performativních a participativních projektech) žije velmi autenticky i mimo institucionalizovaný prostor galerií. Tato společnost tak zcela podvědomě a mimo teoretický diskurz převzala model rekonstrukce performance jako jeden ze způsobů zpřítomnění Halasovy tvorby. Dokument – nyní

¹⁷⁸ Miloslav Sonny Halas: Cestou, Galerie města Blanska, 2015, kurátorka: Jana Písaříková

¹⁷⁹ Zejména okruh autorovy tvorby v médiu malby, koláže a art protis je komplexně v soukromém vlastnictví. V olomouckém muzeu umění je potom situována převážně fotografická dokumentace performancí.

přístupný ze stránek projektu media archivu MAP: media archive presents¹⁸⁰ – se zaměřuje na zaznamenání rituálů, legend a příběhů, jejichž prostřednictvím Halasova tvorba cirkuluje ve společnosti v podstatě jen s minimální podporou institucionalizovaného světa muzeí a galerií současného umění.

Cílem praktických výstupů výzkumu přitom nebylo podat jednoznačné odpovědi na otázky dokumentace a historizace performance art, jako poukázat na různorodé modely jejich uskutečňování.

4.1. Bylo-Nebylo aneb alotria s performancí: Kurátorské projekty Jany Písařikové a Tomáše Hodboďe.

Výstava nesoucí název Bylo – Nebylo uskutečněná v bratislavské Open gallery¹⁸¹ se zabývala možnostmi transformace performancí do podoby jejich dokumentace (video, text, audio nahrávka, fotografie, autorská kniha, instalace dočasného charakteru a socha). Její základní premisou bylo, že živá performance se ve většině svých případů stává výchozím bodem, prvotním impulsem k následné tvůrčí práci se zvoleným médiem záznamu. Performance tím funguje jako pohyblivý znak, jenž je možné svobodně přenášet do různorodých kontextů a médií. Jako kurátoři jsme usilovali o výběr děl, která představují odkaz ke konkrétní akci, a současně s tím tento odkaz potlačují formou svého zpracování.

Tomáš Hodboď v díle Sightseeing performance (2011) představil záznam kolektivní akce ze Staroměstského náměstí v Praze pořízený prostřednictvím nahrání živého přenosu bezpečností kamery. Neexistenci lidského rukopisu dokumentátora ještě umocnil hlas performerera zpětně popisující průběh akce, který byl transformován do robotického hlasu pomocí google překladače. Sightseeing performance tak pokládá otázku, co je to vlastně performativita díla? Je to pouze samotná performance se svým existováním v reálném čase a na konkrétním místě? Toto umělecké dílo se pokusilo doložit, že performativita je také vlastností samotného záznamu. Zde na příklad ve skutečnosti, že byl v reálném čase přenášén

¹⁸⁰ Jana Písařiková, Bedřich Prokop, Putování po stopách Sonnyho Halase, přístupné z: <http://media-archiv.ffa.vutbr.cz/artwork.php?id=144>, vyhledáno dne 31. 5. 2016.

¹⁸¹ Galerie U dobrého pastýře, Galier TIC, 19. 7. – 11. 8. 2013, vystavující autoři: Vladimír Havlík, Marek Hlaváč, Tomáš Hodboď, František Kowolowski, František Pavůček, Tomáš Ruller, Martina Růžicková, Pavel Sterec, Miloš Šejn, Martin Zet.

na internetový portál umožňující non-stop sledování Staroměstského náměstí.

Tomáš Ruller se v projektu „JE-LI DÁNO“, 2013 složeném z performancí autora VÁŽENÍ VÁHY ČEKÁNÍ, ALTER-PERFORMER, JE A NENÍ, DVEŘMI zabýval možností zinscenování různých performance do jedné instalace. Společným pojítkem v ní byla figurína performerů obklopená relikty, se kterými Ruller v jednotlivých akcích pracoval a které také dlouhodobě vytváří jeho autorskou image. Důležitou roli v této instalaci sehrával čas, jenž samozřejmě představuje jeden ze základních materiálů dlouhotrvajících performancí. Instalaci bylo možné sledovat skrze otvory v zavřených dveřích. Za nimi se záznamy z jednotlivých performance změnily v konstantní performance bez začátku a konce pozorované pomyslným alter egem svého tvůrce. Tato instalace tak otvírala otázku simulace přítomnosti performerů v konfrontaci se záznamy jeho performancí.

Autorská kniha Pavla Sterece, *From One to the Other* (2009) představila performance jako univerzální formu sdělení fungující na principu pohyblivého znaku volně se pohybujícího mezi různorodými významy. Performer v ní byl přítomen jako peripatetik (filosof přemýšlející za chůze), svobodně se pohybující napříč různými příběhy knih. Autor do vybraných knih zakomponoval různé výseče záznamu performerů přecházejícího přes silnici. Jednalo se o jazyk minimalistické performance charakteristický pro konceptuálně pojaté akce ze 70. let, které se v knize ocitly v novém kontextu a představovaly jen nepatrnou součást celku. Důležitá tak byla v této instalaci knih na polici postprodukce záznamu akce, která ve vedlejším plánu umožňuje hledání nových kontextů, skrze které je možné uvažovat o nebezpečí vyprázdňování fyzického gesta jako základního prvku performance. Byla to tak charakteristická ukázka Sterecova autorského uvažování, v němž procesuální práce funguje jako analytický nástroj sociologické studie.

Performerův životopis (1959 – 2013) od Vladimíra Havlíka pro změnu tematizoval prolínání záznamu z performancí se záznamy každodenního života, tedy s umělcovou autobiografií. Konfrontoval nás tak s otázkou, do jaké míry je performance odlišitelná od běžného jednání, a byl zaměřen na bod, ve kterém se osobní život prolíná s tvorbou. Ne/schopnost jejich odlišení byla ponechána divákovi.

Miloš Šejn se v audiovizuální instalaci Česká krajina s Milešovkou z hradu Krupky – Rosenbergu 1810 – 5. září 2011 zabýval performerem jako médiem subjektivního vizuálního a zvukového záznamu krajiny. Hlavní roli v něm sehrával autorův romantizující, poustevnický a veskrze intimní vztah k přírodě.

Ve formě více-vrstevnatého záznamu (audio, kresba, text) ji na sebe autor nechává působit a formou částečného automatismu (metoda vlastní surrealistickým autorům založená na bezprostředním záznamu myšlenek) zaznamenává její účinky.

František Kowolowski skrze svůj počín Dokumentace performance, diapozitivy, akce z let 1994 – 1998 zkoumal fragmenty vlastních performancí z počátků své umělecké tvorby. Skrze tuto mediální archeologii poukazyval na skutečnost ztráty interpretačního rámce ve vztahu k vlastní tvorbě a potažmo i pozbytí moci nad vlastním archivem. A právě skrze tuto svou neurčitost jeho záznamy akcí získávaly na vizuální působivosti. Jakoby nás dokumenty performancí oslovovaly právě tím, co nezachycují, jakoby jejich magie byla založená na auře mizení, na bytí skrze nepřítomnosti a nemožnost zpřítomnění. V druhém ze svých vystavených děl nazvaném Kniha, objekt, ruční vazba, 1991 (odosoběný název instalace není náhodný) vstupoval do dialogu s instalací Pavla Sterece. Zatímco Sterec vnímal sekvence z minimalistické a do sebe ponořené akce jen jako hrubý materiál k dalšímu zpracování, u Františka Kowolowského se jejich nezpracovanost stala ústředním bodem práce. Jeho kniha ukazovala na dobový způsob uvažování o performance art ve spojitosti s tématikou rituálu a ve vztahu ke způsobům dobové prezentace dokumentace.

Instalace Martina Zeta sv. Marcus Cooper (2013) byla postavená na dokumentaci fiktivní performance. Zabývala se tak otázkou body-artové performance jako mýtu. Pravděpodobně neznámější jsou v tomto smyslu akce Vídeňských akcionistů, a to zejména Naumanova domnělá amputace vlastního přirození z roku 1965. Martin Zet tuto tématiku zpracoval do podoby 3D sochy sv. Marcuse Coopera, kterou doplňoval Zetův rozhovor s kurátorkou výstavy.

“Martine, a proč sv. Marcus Cooper, to je podle toho sportovce?”

Ne, ale nejlépe jestli by ses na Markuse Coppere zeptala Lexy Peroutky- znáš ho?”

Zdravím ze Stockholmu, nebyl jsem během dne na netu, tak odpovídám až teď. Markus Cooper je finský sochař, kamarád, který momentálně žije a pracuje

v obrovské stodole nedaleko Malmo, kde byl dříve velkochov slepic, a dnes se v jeho nejbližším sousedství organizují hony (lov) mezinárodní aristokracie - elity.

Jako student si naplánoval amputaci levé ruky, kterou považoval za nepotřebnou.

Na finské akademii v Helsinkách si uřízl ruku na cirkulárce, kterou poté vložil do mikrovlnky, aby ji znehodnotil. Nepřál si, aby mu ji zpět přišli. Pro uřízlou ruku si připravil dřevěnou rakev. Při následovném pobytu v Berlíně tuto ruku rituálně spálil na dvoře před ateliérem, asfalt následkem ohně puknul a jeho obrovské díly letěly vzduchem. Na místě ohně se zachovala díra, která připomínala obrysy kremované ruky. Dnes má místo této amputované ruky ruku náhradní, kterou si svařil z nerezových dílů. Jako umělec a člověk je plně funkční."182

Rozhodnutí o tom, zda je tento příběh Marcuse Coopera skutečný či nikoliv, bylo přitom ponecháno na úsudku diváka. Samotné zpracování záznamu, nebo lépe řečeno performerova monumentu do podoby 3D sochy, také tematizovalo vztah mezi subjektivním příběhem a realistickou objektivitou 3D technologie.

Posledním z vystavujících autorů byla Martina Růžičková. V instalaci Flat life (2013) prolínala objektivizující diagramy představující myšlenkový background jejích akcí s fotografickou dokumentací a video-záznamem. V obecné rovině se tak v její práci vyjevovala otázka různorodých možností záznamů, ve kterých je performance samotná přítomná opět jen jako výchozí mentální konstrukt, hrubý bezprostřední materiál převáděný do různorodých forem.

Výstava Bylo – Nebylo chtěla zohlednit práci s pomyslnou mezerou; napětím mezi dokumentací a tím, co se uskutečnilo v rámci živé akce. Součástí projektu byl také katalog tematizující možnosti autorského textu. V grafickém řešení Barbory Trnkové v něm autorské popisy děl překrývaly fotografickou dokumentaci výstavy. Katalog tak zároveň problematizoval možnost zpětného textového popisu vizuálního zážitku výstavy jako efemérní události.

¹⁸² Z e-mailové korespondence Jany Písařikové s Martinem Zetem, 13. 1. 2013.

4.2. Výstava Alotrium

Bylo – Nebylo se dočkalo svého pokračování v brněnské Galerii U dobrého pastýře, TIC pod názvem Alotrium (Expanded Performance). V této výstavě se kurátoři zaměřili na performance art jako druh znalosti a způsobu poznávání. Skrze živé akce, nákresy, instruktážní a sebereflexivní videa se výstava pokusila zachytit performance art jako druh hermetické nauky, jako transfer znalosti, která se nedostavuje skrze intelektuální operace, ale spíše v úzkém napojení se na fyzickou a emocionální zkušenost. Zvolený formát výstavy se tak podobal teorii praxe. Jednotlivá díla nemusela mít za každou cenu procesuální charakter, měla spíše fungovat jako očití svědci, kteří kriticky a místy i vtipně glosují specifickou kulturu performance art.¹⁸³ Dalším výrazným tématem výstavy byly otázky vztahu mezi performance art a instalací. Od 90. let 20. století se v teorii umění objevuje pojem Performativního zvratu, v jehož rámci dochází k artikulacím vztahu mezi performance art, instalací a výstavní expozicí.



Obr. 9: uprostřed: Performance Accumulator, Tomáš Ruller, 2013, vlevo: Jan Krtička a Jan Prošek: Buď připraven, cast 2, foto: Michaela Dvořáková.

¹⁸³<http://galerie-tic.cz/2014/01/expanded-performans-alotrium/>

Objekty i místně-specifické instalace často pracují na scénografickém a procesuálním principu nebo také jako součást, případně výsledek živé performance. Důležitou roli sehrává vnímání a spoluúčast diváka, jeho kontakt s prostředím galerie a vystavenými objekty. Tento jev již na sklonku 50. let popsal teoretik umění Michael Fried ve svém eseji *Art and Objecthood*. Všiml si, že objekty a instalace pracují v performativním modu a více než jako objekty ke sledování fungují jako prostředí, do kterého vstupujeme. Tak v důsledku obrací pozornost nikoliv na vystavený exponát, ale k nám samotným.

Namazání si obličeje krémem. Vyjití na balkon. Zakopnutí. Odhrnutí záclony. Užmoulání kuličky z nosu. Probuzení. Vyhrnutí nohavice. Zakřičení na někoho. Ležení na zádech. Přepnutí programu. Vyběhnutí po schodech. Sáhnutí si do rozkroku. Sešlápnutí plastové láhve. Tlačení nákupního košíku. Zatnutí pěsti. Ustříhnutí si záděry. Zašklubnutí orgasmem. Polknutí sousta. Překřížení nohou. Průjem. Třes zimou. Podání ruky. Napsání tečky. Políbení. Usnutí. Bouchnutí dveřmi. Mrknutí víčka. Otočení hlavou. Povzdech. Zvednutí paty levé nohy. Zamyšlení se. Zapomenutí směru. Uhnutí pohledem. Ukázání prstem. Zamykání. Otevření okna. Ztlumení topení. Houpání se na židli. Zeptání se. Postávání. Zmuchlání papíru. Pomyšlení na sex. Otočení listu. Zapnutí si knoflíku. Odemknutí kláves u mobilu. Vysmrkání se. Nestihnutí metra. Ohrnutí rukávu. Nezapamatování si jména. Posun myši. Ukrojení chleba. Zapnutí propisky. Ochutnání. Zasunutí šuplíku. Navonění se. Pověšení kabátu na věšák. Prohrábnutí si vlasů. Čekání. Ucítění se. Zalití si kafe. Mačkání čudlíku u výtahu. Placení hotovostí. Připravování svačiny. Podtržení slova. Klepání na dveře. Mluvení pro sebe. Mazání sms. Prozvánění vlastního mobilu. Solení. Smetání drobků z kalhot. Držení sklenice. Močení ve vlaku. Skrčení čela. Chůze proti větru. Položení nohou na protější židli. Vyjití z pošty. Zaťukání na dřevo. Podívání se na igelitový sáček. Vydechnutí páry. Dívání se po směru jízdy.

Výběr z akcí, které jste za poslední rok udělali a málokdo je viděl...

Obr. 10: Tomáš Vaněk, Particip č. 176, Seznam představení 2014, foto: Michaela Dvořáková

Tomáš Ruller v instalaci PERFORMANCE ACCUMMULATOR homage - Wilhelm Reich TIC Brno 2014 vytvořil druh energetického akumulátoru. V ideálním případě měl omezit veškeré zvuky z okolního světa na minimum, nebo dokonce vynulovat signál mobilního telefonu. Po dobu 30 minut v něm bylo možné spočívat v absolutní tmě, soustředit se na vlastní dech, bojovat se strachem z klaustrofobie, odpočívat. Tímto se stal i druhem rituálu, přechodem do

koncentrovaného bytí sama se sebou.

Tomáš Hodboď se ve spolupráci s Michalem Rampulou představili se svým manifestem Bover Artu (2008). Video záznamy performancí Boverů fungují jako kronika jednoho přátelství, které v podstatě není v ničem přelomové, a které se od ostatních možná liší jen v tom, že se stalo předmětem uměleckého zkoumání. Tomáš Hodboď a Michal Rampula se setkali během studia v ateliéru performance. Pojem Bover měl odkazovat k faktu, že uměleckou školu začali studovat až ve věku, kdy se většina lidí snaží materiálně zajistit, zatímco oni se vydali na „pochybnou uměleckou dráhu“.

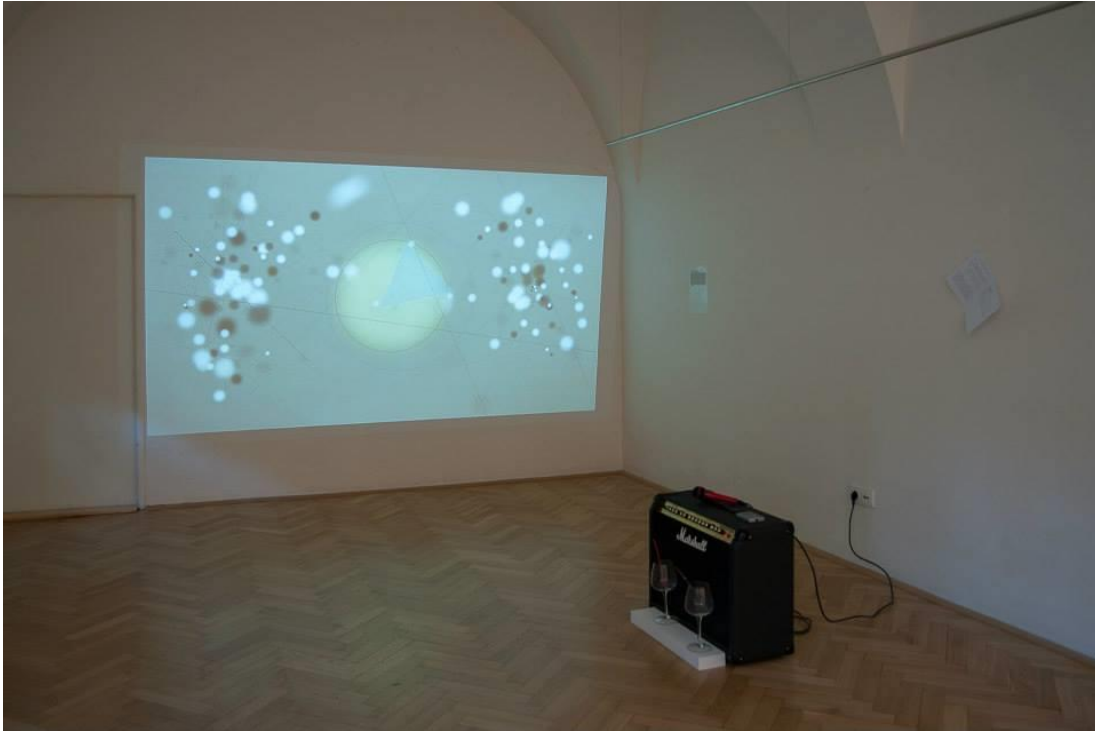


Obr. 11: celkový pohled do instalace, vitrína: Zygmunt Piotrowski, Groundwork Heritage 2000 – 2013, vpravo: Klarisa Kleinerová, Jan Kratochvíl, KonDom: konceptuální domácnost, 2013, čelní stěna: Tomáš Vaněk, Particip č. 176, Seznam představení 2014 Bover manifest, Bover art Tomáš Hodboď a Michael Rampula, foto: Michaela Dvořáková.

Jejich performance pracují s estetikou statické kamery, která je zároveň i druhem provokatéra a motivátora k dialogům často začínajících hravou nebo absurdní otázkou. Boverský manifest prezentuje 5 minut z každé hodiny po dobu dvou dnů, ve kterých se autoři snaží hovořit o umění. Záměrně tak dosahují opaku,

k umění se ve většině případů nedostanou, protože co lze říci v časovém limitu 5 minut? V tomto je manifest podobný jejich Pokusu o film, ve kterém vystříhali všechny použitelné scény a nechali jen ty nepoužitelné. Manifest poukazuje na roli mluveného slova v performance art. Obsah je často vedlejší, důležitý je způsob, kterým se hovoří, samotná performativita výpovědi, manifestace sama o sobě.

Karíma Al-Mukhtarová ve své instalaci DODATEK K 28X1509/2011/12 navazovala na svou předchozí sérii prací z let 2011 – 2012, ve které se zabývala analýzou legend, přísloví a Murphyho zákonů. Zajímalo ji, zda jsou ve společnosti ustálená a tradovaná tvrzení jen smyšlenkou, anebo odkazují k uskutečnitelné události. Jak zjistila, ve většině případů se tyto zdánlivě nesmyslné popisy a fámy zakládají na realizovatelné situaci. Součástí tohoto cyklu byla například performance Hledání jehly v kupce sena, kterou v podobě dokumentace vystavila v Essel Museum, Klosterneuburg (2013). Na výstavě Alotrium navázala prací, ve které se zabývá možností rozbití skleničky pomocí lidského hlasu. Dílo bylo prezentováno ve formě instalace a návodu, přičemž stále fungovalo na pomezí uskutečnitelnosti a fikce, a tím samo sebe stavělo do polohy legendy až do okamžiku, kdy se divák o rozbití skleničky skutečně pokusil. Performance jako fyzický akt na této bázi fungovala jako možnost, příslib, skrze který je možné mytizovanou legendu vrátit zpět do přítomnosti. Tento princip se vztahoval k pojmu Obnovené chování (restored behaviour).



Obr. 12: Tomáš Hodboď, Video kompozice: situace Berlín, pokus 88, 2014; Karíma Al-Mukhtarová, DODATEK K 28X1509/2011/12, Foto: Michaela Dvořáková.

Richard Schechner jím odkazoval k symbolickým gestům a performancím jako nástrojům, jež obnovují a znovu objasňují zapomenutou kolektivní zkušenost. Ta je ovšem jen torzem přežívajícím v našem vědomí.

Zahraničním hostem výstavy byl Zygmunt Piotrowski se svým projektem Groundwork Heritage 2000 – 2013. Tvorba tohoto polského performerera se pohybuje na pomezí filosofické nauky, vzdělávacího systému, mystiky a mystifikace. Zygmunt Piotrowski vystupuje pod několika různými přezdívkami (Stalker, Noah Warsaw), se kterými se vždy pojí širší socio-kulturní nebo náboženské souvislosti. Od roku 2000 pracuje pod značkami Heritage a Groundwork. Kvůli vlastnictví značky Heritage vedl několik právních sporů s obchodními korporacemi, které v roce 2010 nejprve vyústily v Piotrowského uvěznění, s následným odložením případu. V rámci projektu Groundwork usiloval o znovunavázání kontinuity se zapomenutou duchovní tradicí vycházející z počátků západní civilizace, přičemž napojení na tuto tradici je dle Piotrowského možné přes vlastní tělo, které je nositelem kolektivní a historické zkušenosti.

Na výstavě své teorie Piotrowski prezentoval pomocí grafických návrhů, které byly popisem dechových i jiných tělesných cvičení. Svým jazykem připomínaly básně, hádanky doplněné o filosofické a religiózní citáty. Jejich typografickým základem bylo písmeno CH, tak jak jej zobrazovala proto-sinajská abeceda (18-15. př.n.l). Toto písmeno bylo v abecedě na prvním místě a jeho vyslovování souviselo se speciální dechovou technikou a modlitbou. Sám autor tvrdí, že s vlastním dechem pracuje jako sochař, tedy tesá jej do toho správného tvaru. Piotrowského živé akce jsou minimalistické a statické. Vychází v nich ze svého teoretického postulátu, že většina důležitých uměleckých procesů, jako na příklad dech a stav pozornosti, zůstává neviditelná.

Martin Zet ve své živé akci, Halý hola od lodi k lodi (2014), pracoval s motivem autobiografičnosti a prostupnosti života a umění. Během zahájení výstavy recitoval básně, které mu utkvěly v paměti z jeho dětství a které volně prokládal s budovatelskými písněmi tvořícími v dobách autorova dětství povinnou součást výuky. Po skončení akce bylo jeho dílo zpřítomněné pomocí reprodukce jeho fotografie z dětství, která reprodukovala donekonečna to, co se stalo pouze jednou.

Kurátorskou intervencí do výstavy byla Relikvie Patrona všech performerů (2014). Jednalo se o předmět dřevěné hůlky k podpírání, která byla umístěna do vitríny, a měla polemizovat nad statutem objektu a jeho role v rámci živých akcí. Objekty, se kterými performeři opakovaně pracují, často bilancují mezi charakterem fetiše, rekvizity a v případě slavných performancí se jejich auratické vyzařování přibližuje k předmětu relikvie. Problém propriety ovšem spočívá v tom, že v okamžiku, kdy jsou vloženy do vitríny, se z nich stávají nebožky s omezenou výpovědní hodnotou o průběhu performance. Umístěním této instalace do výstavy záměrně kurátoři zvolili klasickou metodu prezentace těchto objektů.

Audio-vizuální instalace Jana Krtičky a Jana Proška (Duhoví kluci), Buď připraven! (2013) zpřístupňovala namluvené texty skautské kroniky. Vytvářela tak krásnou paralelu k textové dokumentaci performance art. Podobně jako tyto kroniky i ona je zápisem událostí a příhod, jež se dochovaly jen v mysli několika zúčastněných a které zároveň posouvá dál skrze pisatelovu interpretaci. Tím, že byly kroniky opět namluveny, dochází k performativnímu uchopení historie.

Příběhy náhle ožily v nové dimenzi a rozměr hnutí obecně zafungoval jako zasvěcení do určité znalosti a praxe. Umělci pohybující se v oboru performance art jsou s nadsázkou řečeno také součástí „hnutí“, které má svůj specifický jazyk a rituály.

Autorské duo Klarisa Klinerová & Jan Kratochvíla dlouhodobě pracuje s tématem tělesnosti, partnerské identity a intimity.



Obr. 13: Relikvie patrona všech performerů, kurátorská intervence, 2013, foto: Michaela Dvořáková

Jejich video-performance představující inscenované situace a oscilující na hranici komičnosti a existenciální tísně vizuálně odkazuje k estetice home made videí. Jejich práci *Kon.Dom: konceptuální domácnost* (2013) představovala ironický komentář k přílišné obecnosti a vyprázdněnosti pojmu konceptuální umění. Performance art se jako pojem ustálil v 70. letech 20. století. Tvorba autorů pracujících s tělesností, intimitou a každodenností byla kritickou reakcí na přeintelektualizovaný rozměr minimalismu a konceptuální tvorby. Nahota a organické látky (tělesné tekutiny, jídlo, potravinářské tekutiny různého typu) se staly oblíbeným nástrojem tohoto protestu. Pocit trapnosti, ostychu, touha šokovat a exhibovat či psychologičnost a zakoušení fyzické rozkoše a bolesti pak

představovaly formu politického a sociálního osvobození těla a jeho genderových rolí. Instalaci Kon.Dom: konceptuální domácnost se tak autoři přihlásili k odkazu performancí 70. a 80. let jako k nástroji útočícího na čistotu uměleckých forem i limity samotného umění.

Martina Růžičková ve své instalaci Podmienky Vzniku (2014) vystavila své vlastní portfolio, kde se na místo dokumentace jejích akcí nacházely jen webové odkazy. Součástí instalace byla také pracovní plocha autorčina počítače zahlcená různorodými vizuálními podněty jako pomyslné znázornění záminek k prokrastinaci. Růžičková tak pomocí této instalace vytvořila komentář k prolínání fyzického bytí s jeho online variantou.

Video o performance obohacené o téma vizuální komunikace pomocí obrazu bylo tématem projekce proměňujícího se diagramu Tomáše Hodbodě. Zabýval se v něm topografií události, kterou převedl do abstraktní roviny linií a kružnic. Čas videa přitom odpovídal času původní kolektivní performance.

Instalace Disco dort (2014) byla výsledkem spolupráce Jiřího Kovandy a kurátorů. Kovanda jim zaslal seznam ingrediencí na výrobu dortu, které vyčetl ze sledování legendárního příběhu O tom, jak pesek s kočičkou vařili dort. Kurátoři potom měli vybrat polovinu surovin, ze kterých by tento dort vyrobili.

4.3. Výstava Miloslava Sonny Halas: Cestou

Sonny Miloslav Halas - vyučený elektrikář silnoproudu; umělec - autodidakt - měl neuvěřitelně široký záběr uměleckých aktivit – od grafiky, přes malbu, až po participativní projekty a originální umělecké akce, které volně prorůstaly jeho životem. Ačkoliv se jeho tvorba postupně stává prostřednictvím výstav a sbírkotvorné činnosti součástí institucionalizovaného uměleckého provozu, její větší část stále zůstává ve vlastnictví Halasových přátel a příznivců. Výstava Cestou v Galerii města Blanska prezentovala výběr z Halasových děl, která se širší veřejnosti představila vůbec poprvé. Klíčem k jejich výběru bylo téma Halasova zájmu o oblast přírodních věd a autorův vztah ke geografické lokalitě Moravského krasu a okolí města Brna. Tedy místa, kde se Halas pohyboval na svých výletech a kde realizoval řadu svých participativních projektů a uměleckých akcí.

Při prezentaci jeho tvorby mě, jako kurátorku výstavy, zajímalo, do jaké míry je tato tvorba sama o sobě kvalitní, a do jaké míry naopak žije z pábitelské pověsti svého autora. I z toho důvodu jsem se rozhodla o takřka muzeální a velmi vyčištěný způsob instalace, který potlačoval odkaz tvorby k osobnosti autora. Druhá místnost galerie byla v rámci výstavy věnována neformální Společnosti přátel Sonnyho, a to prostřednictvím dokumentu Bedřicha Prokopa a Jany Písařikové. SPS si od roku 2008 připomíná odkaz tohoto autora formou putování na místa spojená s jeho životem, organizováním výstav, připomínáním a znovu-prováděním jeho uměleckých akcí. Na této společnosti je pozoruhodné, jak komplexním způsobem je schopná k Halasově tvorbě přistupovat. Nezajímá se jenom o evidenci jeho roztroušené pozůstalosti, ale také dohledává různorodé situace a místa spojená s jeho životem



Obr. 14: Pohled do instalace výstavy, vlevo foto-záznamy performance Miloslava Sonnyho Halase, čelní stěna: Dokument o Společnosti přátel Sonnyho, režie: Bedřich Prokop, foto: Michaela Dvořáková

Výstava Cestou tak kromě prezentace Halasovy práce nabídla pohled na dva různorodé modely distribuce jeho děl. Zdá se, že odkaz tohoto umělce žije ve

dvou rovinách – jako předmět uměleckých sbírek a historiografických výzkumů, ale i jako zdroj subjektivních vzpomínek a legend. Na výstavě se tak částečně zpřítomnila umělecká činnost tohoto zesnulého autora ve spolupráci s pamětníky a příznivci jeho tvorby. A zároveň se tento projekt stal prezentací různých typů vztahů, jež lze vytvořit mezi uměleckou dokumentací, díly, subjektivními příběhy a mýty prostřednictvím kurátorské činnosti a výstavní prezentace.

4.4. MAP: media archive presents: projekt Media Archivu Fakulty výtvarných umění při Vysokém učení technickém v Brně (dále jen FaVU VUT)

Projekt MAP: media archiv presents vznikl z potřeby digitalizace, zpřístupnění a odborné reflexe archivního fondu novomediálních děl s důrazem na tvorbu spojenou s historií existence FaVU VUT v Brně a s lokální historií novomediálního umění. Pojem novomediální umění označuje uměleckou produkci, která pro svůj vznik a prezentaci využívá počítačové a další elektronické technologie. Mark Tribe a Reeny Jana v knize *New media art* (2001) definují novomediální umění jako průsečík dvou samostatných oblastí – umění a techniky (Art and Technology) a mediálního umění (Media art). Přičemž první z nich zahrnuje podkategorie robotického a elektronického umění. Druhý celek pak zastupuje podkategorie, které existovaly již před nástupem digitálních technologií - videoart, experimentální film, performance art, kinetické instalace.

Charakteristickým rysem novomediálních děl je jejich oborová šíře, často překračující hranice umělecké činnosti směrem k oborům lidského poznání jako je například biologie, sociální vědy nebo informační technologie. Tím se komplikuje jejich teoretický popis a žánrové zařazení. Archivaci těchto novomediálních děl komplikuje také jejich materiální nestálost ve smyslu rychlého zastarávání jejich fyzických nosičů, dále na příklad procesualita a z ní vyplývající pomíjivost. Mnohá díla tak existují jen po časově omezenou dobu (jako na příklad performance art, instalace či počítačový obraz generovaný v reálném čase) a později se stávají dostupnými jen formou svého záznamu, dokumentace.

Vznik projektu MAP byl motivován alarmujícím stavem archivu, který byl na fakultě založen již v 90. letech. Archivní díla a dokumenty v něm umístěné byly zálohované na nevyhovujících fyzických nosičích formátu VHS a U-Matic nebo ve větší míře na fakultních serverech bez možnosti veřejného přístupu. Tyto archivní dokumenty obsahovaly kromě studentských prací v oblasti video-artu, performance art a multimédií také dokumentaci výstav a sympózií Hi-Tech (1993 – 1997), jež v Brně prezentovaly tvorbu autorů, jako jsou například Stelarc, Woody a Steina Vasulkovi, Chris Hill, nebo Jeffrey Shaw.¹⁸⁴

4.4.1. Z historie media archivu FaVU

Media archiv byl v Květné založen již v roce 1992. Jeho cílem bylo, aby fungoval jako veřejná služba, což se na počátku snad i dařilo; soudě alespoň podle zmínek, které pronikaly do dobového tisku: „U příležitosti otevření media archivu [...] se svým dílem představili průkopníci elektronického umění Bohuslav Woody Vasulka a jeho manželka Steina [...]. Media archiv má prezentovat autory, kteří tvoří syntetické umění za pomoci nejnovější techniky.“¹⁸⁵ Prvními akvizicemi archivu byly dary hostujících profesorů, jako byli Woody Vausulka, Alaistar MacLennan, Chriss Hill, Keiko Sei, Petr Váňa a mnozí další. Media archiv byl v suterénu vily na Květné, v místnosti, kde se studenti setkávali a společně trávili volný čas. O jeho provoz se oficiálně starala Jennifer De Felice, na dobrovolnické bázi jí pomáhali studenti Zdeněk Mezihorák a Filip Cenek. Dokumentovali studentské práce, sbírali materiál dostupný z televizního vysílání, na příklad ze satelitního vysílání televize Art, kde tehdy dávali zajímavé komponované pořady o videoartu. Navazovali spolupráci s podobnými pracovišti v Praze a zahraničí. Na sklonku existence Květné byla v archivu již zaměstnaná pracovní síla na poloviční úvazek. Po přesunu ateliérů do Údolní ulice se provoz archivu – ve smyslu dostupné mediatéky – už nikdy nepodařilo plně obnovit. Na přelomu tisíciletí archivy přirozeně zestárly. Jen pár míst dokázalo udržet krok s dobou, zajistit digitalizaci, on-line přístup, ošetřit autorská práva, nebo byly natolik exkluzivní

¹⁸⁴ Více o Hi-Tech výstavách a sympóziích v: Jana Písaříková, Zaniklé světy Květné, in: Paměť FAVU, Barbora Lungová (ed.), Brno, 2014, s. 76 – 129.

¹⁸⁵ Hana Hubíková, Videoart, *Moravský demokratický deník Rovnost*, 30 .11. 1992.

svým obsahem, že jejich kontinuální správa byla pro jejich vlastníka vždy prioritou. Celkově se změnil i smysl nastavení archivů – s internetovým připojením máme pocit, že vše je nám neustále k dispozici.¹⁸⁶

Práce z historie, ale i současnosti fakulty jsou v dnešních dnech dostupné prostřednictvím různých internetových serverů jako je youtube nebo vimeo, případně bývají prezentované v rámci přednášek Video-time a Videogram a v rámci různých festivalů se zaměřením na tematiku pohyblivého obrazu. Ovšem tento způsob prezentace nezajišťuje jejich odbornou reflexi ani výskyt v rámci jedné veřejnosti přístupné databáze. Problematické mohou být také otázky, proč vlastně zpřístupňovat na příklad studentská videa, která nejsou často průlomová a ani si nevydobyly statut uznávaného uměleckého díla. Domnívám se, že tyto práce jsou stěžejní jako svědectví své doby, umožňují reflektovat podmínky vzniku novomediálního umění v lokálním kontextu. Media archiv FaVU tak symbolizuje model myšlení spojený s určitou dobou a místem. S jeho nedostupností se vytrácí i značná část nadějí na kritické převyprávění a obohacení lokálních dějin o nové myšlenkové pohledy a jejich přesahy. Paralelně s technologickými možnostmi archivace a s pocitem neomezeného přístupu k informacím máme tak bohužel mnohem větší sklony k zapomínání.

4.4.2. Projekty a postupy, které předcházely vzniku projektu MAP: media archiv presents

Od doby, kdy se část fakulty přemístila do Údolní, vzniklo velké množství iniciativ, které usilovaly o představení děl studentů a pedagogů spojených s historií FaVU a novomediálního umění v Brně. Většina z nich ovšem měla pouze charakter krátkodobých výstav, případně festivalových prezentací. Projektem, díky kterému se podařilo zdigitalizovat a zpřístupnit díla spojená s prvními deseti lety existence uměleckého oboru Video multimedia performance, byl CD-ROM.¹⁸⁷ Za další - alespoň částečně archivní projekty - lze považovat webové stránky Ateliéru

¹⁸⁶Jana Písaříková, Korespondence s Filipem Cenkem, 5. 11. 2014.

¹⁸⁷Rešitelé: Tomáš Ruller, Filip Cenek

performance a Ateliéru intermédií, které schraňují informace od počátku své existence.

Stránky ateliéru performance se řadí v historii fakulty mezi stabilní platformy, schraňují informace od počátku fungování oboru video-multimédia-performance, který byl v první dekádě existence fakulty do akademického roku 1999/2000 sjednocen také pod jedním ateliérem. Z těchto webových stránek je tak možné dostat se do archivu schraňujícího nejenom portfolia studentů, ale i navštívit původní verze webových stránek dokládajících koncepční genezi oboru. Za zmínku v rámci činnosti tohoto ateliéru také stojí rozsáhlý fyzický archiv, který ve velké míře tvoří podklady pro současnou podobu projektu MAP: media archive presents. Na nosičích typu VHS, DVD a U-Matic jsou nahraná jak díla studentů a pedagogů fakulty tak četná dokumentace z festivalů performance art. Ačkoliv část tohoto archivu byla již zdigitalizovaná, jeho početná část dále čeká na své zpracování, což se týká i osobního archivu vedoucího ateliéru Tomáše Rullera. Pod jeho vedením byl také v roce 2007/2010 realizován projekt *Open Situation / Presentation Research*, jehož výstupem byla unikátní publikace ve formě dvanáctidílného DVD setu ve třech boxech s booklety, foto a video dokumentací a kurátorskými texty, dokumentující různými způsoby postprodukce průběh jednotlivých akcí z turné *Open Situation 2007* (tři kolektivních performancí *Black Market / Groundwork*). Myšlenku projektu *Open Situation*¹⁸⁸ zformuloval Tomáš Ruller v první polovině 80. let a plně ji začal praktikovat již v průběhu své spolupráce s *Black Market*. V roce 2007 potom inicioval uskutečnění tří kolektivních performancí, které se realizovaly v Praze v rámci festivalu Pražského Quadriennale, dále v polském Lublinu a Bydgoszczi¹⁸⁹ pod principem „*Komunikace založené na pozornosti. Vše je možné, a tak jsou záchytnými body gesta vztahy, a tvarovanou formou atmosféra. Oč tu jde, je hra s proměňující se životní energií. Umění v skutku. Účinkující*

¹⁸⁸ Podrobný popis obsažen v magisterské práci: Jana Písaříková, *Black Market: historie hnutí a skupiny performance art*, Masarykova univerzita, Brno, 2011.

¹⁸⁹ *Open Situation/Black Market/Groundworks – Praha 2007, Open Situation : Groundworks Site Actuation – Lublin 2007, Open Situation / Black Market / Groundworks – Bydgoszcz.*

*nejednají jako skupina a nepracují podle scénáře, nevypráví společný příběh. Každý přináší svůj osobní vklad a s vědomím sounáležitosti. Spolu-práce probíhá v reálném čase a prostoru, mezi historií a budoucností, napříč kulturami i hranicemi.*¹⁹⁰ Těmto třem událostem mimo jiné předcházela akce z roku 1989 pod názvem Open Situation – European Project¹⁹¹, která představovala vůbec první mezinárodní festival performance art v České republice¹⁹², jehož dokumentace leží dosud v Rullerově archivu nezpracovaná.

4.4.3. Technické zázemí projektu MAP: media archive presents

Na vytvoření veřejně přístupného archivu byla přítom FaVU po technologické stránce plně připravena. Disponuje dostatečným množstvím úložného prostoru na fakultních serverech a má i potřebnou digitalizační techniku¹⁹³ a technologii streamingu (metodou Video on demand) v podobě provozování Quicktime Streaming Serveru a Flash Video Serveru. Co ovšem komplikovalo vytvoření, naplnění a zpřístupnění archivu, byl nedostatek finančních prostředků na dokončení digitalizace, autorské vytvoření databázového portálu; jeho naplnění a průběžnou editaci. Počátky projektu MAP: media archive presents spadají do roku 2011, kdy byla vypracována první grantová žádost na vytvoření webové databáze archivu. Po neúspěšných pokusech se realizátorům projektu podařilo získat první finanční podporu v roce 2015 od Ministerstva kultury České republiky. V roce 2016 následovalo získání grantu z Magistrátu města Brna, který by měl alespoň částečně pokrýt digitalizaci archivu performerů a vizuálního umělce Tomáše Rullera a kameramana Karla Slacha, který v 80. letech natáčel dění na neoficiální výtvarné scéně a jehož archiv je doposud nezpracován.

¹⁹⁰ Tomáš Ruller, Princip Open Situation, Praha 2007

¹⁹¹ 8.-10.červenec 1989, park Julia Fučíka, Caravana Mir; současné prostory výstaviště Praha – Holešovice

¹⁹² Jana Písaříková, Black Market : historie uměleckého hnutí a skupiny performance art 1985 – 2011, Brno: Masarykova univerzita, 2011, s. 56.

¹⁹³ Digitalizační studio je vybaveno převodníkem z analogového do digitálního formátu typu Aver Media EZMaker USB, pro U matic video: Sony BVU-950P, pro VHS: Panasonic NV-HV60, pro Hi8: Sony EV-S 9000P a pro miniDV: Sony DSR-11. Z rozhovoru Jany Písaříkové se Zbyňkem Navrátillem, 15. 5. 2016.

4.4.4. Popis projektu MAP: media archive presents

Od léta 2015 probíhaly schůzky řešitelů projektu¹⁹⁴ a postupně vznikla první ucelená idea internetového portálu zaměřeného na zpřístupnění novomediálního umění. Obsahové zaměření Media-Archivu klade důraz na díla vzniknuvší na Fakultě výtvarných umění v Brně. Zároveň se však od počátku předpokládá obsahový přesah mimo pomyslné hranice FAVU, aby měla zveřejňovaná díla možnost dostat se do širšího kontextu novomediální tvorby.

Kromě ukládání a zpřístupňování děl¹⁹⁵ databázová struktura archivu obsahuje také následující sekce: K živé reflexi zveřejněných děl je určen prostor pro teoretické vstupy, tzv. „kurátorské výběry“, které formou atraktivních článků reflektují díla obsažená v databázi Media-Archivu a člení je do kurátory zvolených tematických celků.

Pravidelné publikování článků na webovém portálu Media-Archivu má za cíl jednak oživit rozsáhlou databázi archivních děl, nabídnout návštěvníkům portálu více možností a zorientovat se v jeho obsahu, zviditelnit Media-Archiv pomocí propojení se sociálními sítěmi, a zároveň poskytnout prostor teoretikům (doktorandům FAVU apod.) k seberealizaci a publikování.

Jako užitečná se ukázala být i zvláštní sekce archivu zaměřená na dokumentární záznamy – videa z přednášek, konferencí, workshopů apod. Tyto videozáznamy neměly dosud žádné centralizované místo, a přestože se pořizovaly (a pořizují) pro širší veřejnost, nebyly dosud snadno přístupné (funkci neexistujícího Media-Archivu suplovaly dlouhodobě internetové sítě typu youtube, nebo neustále vznikající a zanikající stránky ateliérů).

¹⁹⁴ Hlavní garant projektu: Tomáš Ruller, technologické řešení databáze: Pavel Pražák, Vít Baloun, kurátorka: Jennifer Helia DeFelice, spoluřešitelka, koordinátorka a redaktorka textů: Jana Písaříková.

¹⁹⁵ Archiv děl nyní obsahuje něco kolem 200 videí a rejstřík s počtem 1500 autorů s tím, že průběžně přibývají další.

4.4.5. Struktura databáze a funkce portálu

Pro účely portálu MAP byla navržena základní databázová struktura¹⁹⁶, která spojuje všechny klíčové funkce archivu. Zjednodušeně lze strukturu shrnout do těchto základních okruhů:

1. Autoři děl
2. Přehled zveřejněných děl
3. Kurátorské výběry (články)
4. Dokumentární cykly

V současné době je Media-Archiv otevřený pro videa, která může přes webové rozhraní vkládat kdokoli s platným loginem FaVU (tzn. všichni pedagogové a studenti, ale i absolventi s dosud platným loginem). Kdokoli může vložit libovolný počet děl a doplnit k nim dokumentaci.¹⁹⁷ Ke zveřejnění díla (zviditelnění ve veřejně přístupné části Media-Archivu) je však nutná participace

¹⁹⁶ Řešiteli databáze byli Pavel Pražák a Vít Baloun. Serverová část systému má dvoustupňový charakter. Za prvé je tvořena webovým frontendem na serveru mineral.ffa.vutbr.cz - je naprogramován v PHP, navázán na databázový server MySQL, výstup je obvyklá směs HTML, CSS a JS. Druhou vrstvou je výpočetní backend na serveru mist.ffa.vutbr.cz - je naprogramován v Python3 a dále využívá open-source výpočetní knihovny FFmpeg, LAME, OGGenc, Imagick a komerční nástroje z balíku Flash Media Streaming server 4.0 (pokryto školní licenci od roku 2010).

¹⁹⁷ Kterýkoliv student, absolvent nebo zaměstnanec FAVU může vstupovat do správy Media-Archivu a vkládat obsah. Nikdo však nemůže zasahovat do obsahu, který sám nevytvořil, pokud k tomu nedostal zvláštní oprávnění. V praxi to vypadá tak, že uživatel bez zvláštního oprávnění se po přihlášení do systému může podívatna přehled děl, která do Media-Archivu vložil, a může založit libovolné množství děl a naplnit je obsahem. V momentě, kdy má uživatel dojem, že je dílo kompletní, požádá o jeho zveřejnění. (Žádná díla se nedostanou do veřejné části portálu automaticky!). Správci obsahu Media-Archivu jsou vždy vyrozuměni o nových dílech, u nichž byl vznesen požadavek na zveřejnění. Po kontrole obsahu díla mohou buď zveřejnění odsouhlasit, nebo mohou vznést nějaký požadavek k doplnění, přepracování. Další možností je označení díla jako neveřejného, což v praxi znamená bezpečné uložení v archivu, ale nepřístupnost pro veřejnost. V případě, že je dílo odsouhlaseno ke zveřejnění, ztrácí běžný uživatel možnost jeho editace (tato možnost mu však může být kdykoli na požádání opět dočasně zpřístupněna). Systém správy obsahu Media-Archivu má za cíl udržení jednotné koncepce, logiky, správnosti a úplnosti zveřejňovaného obsahu. Z komunikace Pavla Pražáka, Víta Balouna a Filipa Cenka dostupné, <https://docs.google.com/document/d/1dIGmqoND-0HeoPtcnYzJ-uP6PfANVqLiZxprac9t2Ac/edit#>, vyhledáno 15. 6. 2016.

někoho z administrátorského týmu. Aktuálně disponuje právy zveřejňovat díla několik lidí z okruhu řešitelů projektu, kteří dbají na to, aby nevznikaly duplicity, aby bylo správně uvedeno autorství a doplňující informace k dílu, nebo aby nedošlo ke zveřejnění díla v rozporu s pravidly provozu akademické sítě, kterým Media-Archiv jakožto součást sítě VUT podléhá.

4.4.6. Základní terminologie

Ačkoliv je v současné chvíli do databáze MAP možné vkládat pouze videa, autoři se při jejím sestavování snažili zohlednit jednu ze základních charakteristik dokumentace performance art, a tou je existence v různorodých typech záznamů - od nejčastějších fotografií a videí, přes textové popisy, relikty, artefakty, až po svědectví diváků a sekundární typy dokumentace v podobě recenzí. Z tohoto důvodu nadefinovali dvě základní složky databáze: artefakt a dílo následujícím způsobem:

1. **Artefakt (artifact)** - položka v databázi, která je vázána na dílo. Správce artefaktu je vždy týž, jako správce díla - od chvíle, kdy správce díla schválí artefakt jako veřejný (změní se tedy vlastník). Artefakt je podřízený dílu.
2. **Dílo (artwork)** - položka v databázi, na kterou je vázán autor nebo více autorů, má svého kurátora (správce díla). Dílo je nadřazené artefaktu.

V praxi to potom znamená, že jedno dílo by do budoucna mohlo být v rámci databáze zastoupeno v podobě více položek, což se jeví být jako vysoce praktické v okamžiku, kdy uvažujeme o archivaci dokumentace performancí.

4.4.7. Způsob archivace a šíření děl

Do archivu lze v současnosti ukládat videosoubory v mnoha různých formátech a velikostech. Technicky je vyřešený i upload enormně velkých souborů (k velkým datovým přenosům při ukládání dat do archivu je však zapotřebí mít dostatečně rychlé internetové připojení). Nepozměněný „originál“, který se takto do archivu vloží, je bezpečně uložen na zálohovaný a veřejnosti nepřístupný server. Zároveň se vytvoří jeho kopie a spustí se překódování do několika dalších formátů určených pro streamování. Návštěvník Media-Archivu si může přehrát video v různých kvalitách, v závislosti na rychlosti internetového připojení a požadavcích.

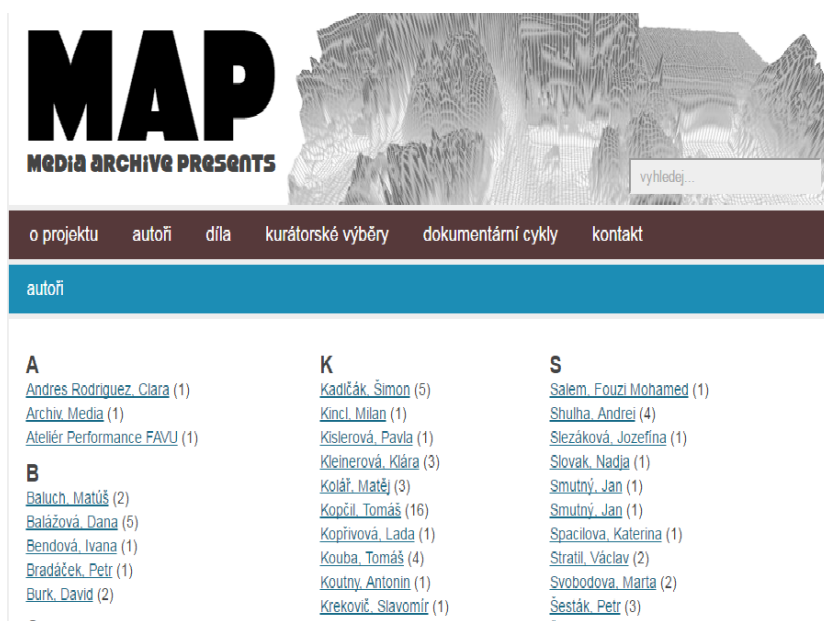
Technologie streamování umožňuje dynamické procházení videozáznamem, bez nutnosti stažení všech dat na lokální disk uživatele. Aktuálně na portálu MAP běží streamované přehrávače Strobe Media Player, které mají sice určité nedostatky, ale jejich implementace nevyžaduje velké finanční investice (zakoupení licencí pro používání sofistikovanějších přehrávačů).



Obr. 15: Media-Archiv z pohledu návštěvníka portálu.

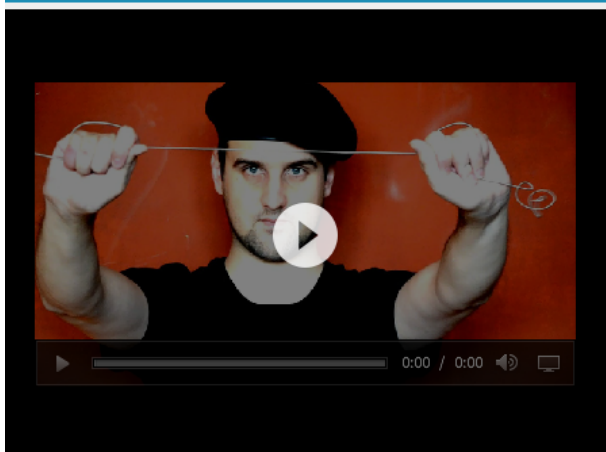
Webový portál MAP nabízí řadu možností, jak procházet jeho obsahem. Je možné vyhledávat díla konkrétních autorů, kteří jsou v archivu zastoupení. Fulltextové vyhledávání pak umožňuje filtrovat díla se specifickým obsahem. Současný vyhledávací algoritmus prochází na základě hledaného hesla anotace zveřejněných děl, zároveň zohledňuje klíčová slova, která jsou jednotlivým dílům přiřazena. Efektivní vyhledávání tedy závisí na vhodně uvedených anotacích k jednotlivým dílům a jejich „kategorizaci“ pomocí příznačných hesel (př. animace, performance, processing, festival, koncert atd.). Vzhledem k tomu, že se na schůzkách pracovního týmu MAP přes opakované úsilí nepodařilo dojít ke shodě v obecné kategorizaci obsahu archivu, je systém klíčových slov jedním z hlavních strukturálních prvků MAP.

Databázový systém umožňuje podrobný přehled o tom, která klíčová slova jsou nejpoužívanější a která díla obsahují konkrétní klíčové slovo. Archivem lze tedy procházet i na základě „příbuznosti“ děl, přičemž onu příbuznost definují klíčová slova. V tomto směru plní klíčová slova funkci tzv. #hashtagů používaných na některých sociálních sítích či webových projektech. Systém vyhledávání v obsahu archivu lze v budoucnu dále vylepšovat, nabídnout uživateli řadu dalších parametrů apod. Předpokladem efektivního vyhledávání je však existence obsahu, další ladění vyhledávače MAP je tedy podmíněno zajištěním dostatečného množství zveřejněných děl.



Obr. 16: Náhledy vybraných částí Media-Archivu¹⁹⁸ Při zvolení libovolného autora se uživatel dostane na výpis jeho zveřejněných děl.

¹⁹⁸ Současný stav veřejné databáze autorů, kteří mají v archivu alespoň jedno zveřejněné dílo (ke dni 28. 5. 2016).



Název díla: **Napětí**
Autor (autoři): [František Pavůček](#)
rok: 2013
délka videa: 2min. 11sec.

Vídeo napětí pochází ze série auto-portrétních videí Františka Pavůčka. Sebe-reflexe, vnitřní dialog a téma identity jsou motivy, kterým se autor věnuje průběžně od roku 2009. Jedná se o minimalistické performance. Většina z nich je postavena na zviditelnění gestikulace, která funguje jako vnitřně velmi dynamický autoreferenční znak (odkazuje jen sama na sebe). V mnohém je tak prostor totalizován skrze super-ego umělce, jeho osobní magii mířící - jak jinak - dosti vysoko, k vědomí křehkosti existence a věčnosti zároveň. Umělec je zde jeví jako nevyzpytatelně, superiorní stvoření, které nelze - i přes veškeré pokusy o jeho institucionalizaci - snadno pochopit. Zejména v okamžiku, když si jako předmět své umělecké činnosti volí polohu solitéra: analytika své vlastní existence. I když ruku na srdce, není právě tohle správná cesta? Tyto psychologizující studie gest začal zpracovávat již v době svých studií v ateliéru performance na Fakultě výtvarných umění při Vysokém učení technickém v Brně (2009 - 2013). Jedná se o stále se rozrůstající doposud neuzavřený cyklus, doplněný o autorovu básnickou tvorbu. Autorské texty psané volným veršem doposud publikoval v časopise Host a průběžně je zveřejňuje i na svém webu (<http://pavucek.com/text.html>) Jana Písaříková

nejnovější zveřejněná díla

Obr. 17: Náhled vybraného díla.

Vyhledání konkrétního díla v Media-Archivu závisí (kromě uvedení autora) také na jeho anotaci (doprovodném textu) a použití klíčových slov. Na tvorbě vhodných anotací spolupracují autoři děl se správci Media-Archivu. Anotace díla s jeho framem (náhledovým obrázkem) je důležitým prvkem i při sdílení díla na sociálních sítích.



Obr: Náhled díla sdíleného na sociální síti Facebook.



Obr. 18: Příklad kurátorského výběru.

4.4.8. Přihlášení do administrace Media-Archivu, vkládání a správa děl

Administrační systém v současnosti umožňuje přihlášení a vkládání děl asi 1500 uživatelům, z nichž drtivou většinu tvoří studenti a absolventi FaVU s platným FaVU loginem. Dále jsou postupně zakládány zvláštní účty opravňující vstup do systému vybraným externím spolupracovníkům.

Kdokoli z uživatelů může po úspěšném přihlášení do systému vložit libovolný počet děl a doplnit je příslušnými údaji (autory, anotacemi, datací, klíčovými slovy atd.). Po úspěšném uploadu videa, jeho automatickém přepočítání do formátů pro streamování a kompletaci doplňujících údajů mají všichni uživatelé možnost jedním kliknutím požádat o zveřejnění. Takto přichystaná díla čekající na zveřejnění monitorují správci Media-Archivu a zveřejnění díla buď potvrdí, nebo se s konkrétním autorem domluví na doplnění díla, případně na úpravě jeho anotace.

Uživatelé, kteří díla pod svým loginem vložili do systému, mohou sledovat stav jimi vložených děl.

Media Archiv - zadními vrátky

Home Uživatelé Skupiny/Cykly Neveřejná Díla Veřejná díla Díla v cyklech výpis všeho Ke sch Vazby Moje kurátorské výběry Všechny kurátorské výběry Logout

Správa díla

Stav díla zveřejněno	Popis díla Název díla: Letadlo Daemon Název díla (anglicky): Airplane Daemon Popis díla: Krátký animovaný film o dopravním letadle Boingu 707 a jeho každodenní rutině: překonávání gravitace, ale i odolávání nástrahám, kterých jsou nebesa plná. Nebe je sférou démonů, polobohů, superhrdinů a jiných mytických bytostí, které mezi sebou mají různé šarvátky, jimž my lidé nemůžeme rozumět. Popis díla (anglicky): Dílo nemá anglickou verzi popisu. Pokud je to alespoň trochu možné, dopište je. V připravované anglické mutaci Media Archivu se jinak ne-česky mluvící návštěvníci o díle nic nedozví. <input type="button" value="upravit název a popis díla"/>	Součást(i) díla video (id=33) Aktuální stav videa bezpečně uloženo a zkódované pro STREAM  Vložit rozlišené údaje o tomto videu, případně vybrat jiný náhledový snímek můžete zde: <input type="button" value="upravit doplňující údaje videa"/>
Přihlášený uživatel: (pavelp)	autor (autoři): Petra Pohlivá rok vzniku: 2007 kategorie: (kategorizace se připravuje) cyklus: nezařazeno klíčová slova: animace <input type="button" value="upravit autory, rok, původ nebo kategorii díla"/>	Vložení videa <input type="button" value="vložit video (součást díla) >>>"/>

Obr. 19: Zjednodušená verze editace díla z pohledu administrátora.

4.4.9. Jakým směrem růst

Nabízí se řada rozšíření funkcí a struktury MAP. Některé z nich přirozeně rozvíjejí originální záměr projektu, jiné náměty na změny se objevily v průběhu stavby portálu.

Rozšíření vycházející z originálního záměru MAP:

1. Možnosti vkládání děl jiných než video formátů (fotografie/fotoalba, zvukové soubory, flashové animace, PDF prezentace atd.).
2. Vytvoření a vyladění jednotného systému „chytrých http adres“ (mod_rewrite).
3. Rozšířená synchronizace se sociálními sítěmi.

4. Doprogramování systému umožňujícího tvorbu vložených přehrávačů do externích webových stránek (např. umístění do osobních stránek autorů).
5. Instalace a správa detailního přehledu provozu portálu (umožňující sofistikovaný monitoring pohybu návštěvníků Media-Archivu).
6. Zvýšení zabezpečení webu a administračního systému před nežádoucími útoky (analýza a testování).
7. Doprogramování sofistikovanější správy uživatelů s přehledným přidělováním práv ke konkrétním úkonům.
8. Vývoj a realizace vyšší verze vizuálního stylu.
9. Testování a implementace pokročilých přehrávačů.
10. Nákup hardwaru pro upgrade serverů.
11. Vývoj intuitivnějšího administrátorského rozhraní pro přihlášené uživatele včetně STEP-BY-STEP manuálu.
12. Upgrade systému pro pokročilou editaci zveřejněných děl umožňující uživatelům bez zvláštního oprávnění navrhopat změny v anotacích a parametrech děl.

Náměty na změny mimo původní koncepci MAP:

1. Založení a správa veřejného katalogu děl, která neexistují nebo nejsou veřejnosti přístupná
Návrh se z mého stanoviska jeví být oprávněný, uvážíme-li, že na FaVU vznikla celá řada děl, která se nepodařilo dochovat a která by mohla být v rámci databáze přístupná alespoň ve formě svého textového popisu. Dotýká se to například krátkodobých instalací, webových projektů a živých akcí. Mnohé se do dnešního dne zachovaly jen v podobě výseče jednoho z framů na stránkách ateliérů, v horším případě ani to ne. Dále by se tak pokryla množina děl, které jsou fyzicky na FaVU přítomná, ale která jejich autoři nechtějí v rámci databáze zveřejňovat, nebo která jsou doposud uložena na nevyhovujícím datovém nosiči. Pro tuto množinu děl by v rámci projektu mohl vzniknout katalog poskytující základní údaje

o díle s tím, že samotné dílo je možné vidět po předchozí domluvě přímo v místě fakulty. Na tomto principu funguje na příklad videoarchiv VVP AVU¹⁹⁹, který v online verzi uvádí jenom základní údaje o díle, jako jsou jméno autora, název díla, rok jeho vzniku, stopáž a forma nosiče.

2. Vytvoření zvláštní sekce archivu viditelné pouze po přihlášení registrovaným uživatelem.

Tato sekce by umožnila zpřístupnit díla určená k vnitřní potřebě studentů a pedagogů fakulty, na příklad v rámci výuky a vědeckého výzkumu.

3. Využití Media-Archivu jako povinného úložiště diplomových prací a klauzur studentů.

Smysl projektu MAP spatřuji zejména v mapování lokálních dějin novomediálního umění s důrazem na oblast performance art. Ačkoliv využití media–archivu MAP pro archivování diplomových prací zajistilo financování projektu z vnitřních zdrojů fakulty, tento požadavek je zároveň v rozporu s původním zaměřením projektu.

4.5. MAP: media archiv presents a jeho komparace s dalšími archivy

Ze zkoumaných archivů by se projekt MAP: media archive presents mohl pro svůj další vývoj inspirovat zejména fungováním archivu LLA, a to zejména jeho databází zpřístupňující archiv NRLA. Mezi její silné stránky patří důraz na včasnou archivaci video dokumentace a jejího propojení s dalšími typy dokumentačního materiálu (fotografie, rekvizity, technické a audiovizuální řešení performance, komentáře autora, diváka, archiváře, případně kurátora). Pro projekt MAP: media archive presents by tato digitální databáze mohla být inspirující z následujícího hlediska:

Performance art vnímá totožně s projektem MAP jako umění, které není závislé na jednom fixním médiu, ale které se zpětně manifestuje v různorodých podobách. K performanci tak oba tyto projekty přistupují jako k dílu s mnoha atributy (částmi).

¹⁹⁹ Vědecko-výzkumné pracoviště Akademie výtvarných umění, Video Archiv, <http://vvp.avu.cz/videoarchiv/>, vyhledáno 21. 3. 2016.

Jednotlivé části díla a dílo samotné lze potom popsat podobně jako v projektu MAP na bázi klíčových slov a slovních popisů ve formě anotací. Kolem jednotlivých děl se tak vytváří specifický způsob popisu, který vychází vstřícně otevřené specifikaci díla, na místo snahy o jeho unifikaci.

Projekt MAP by se do budoucna mohl inspirovat NRLA, jeho důrazem na autorské komentáře děl, které tvoří ve formě dotazníku integrální součást popisu díla.

Projekt MAP by se do budoucna mohl inspirovat NRLA, jeho důrazem na případové studie, které se podílí na vytváření obecně platné metodiky v zacházení s metadatovými nástroji databáze (PADS). Ovšem při bližším procházení databází NRLA bylo zjištěno, že detailní popis, který byl v rámci případové studie aplikován na dílo Richarda Layzella *I Never Done Enough Weird Stuff*, není v dostatečné míře obecně aplikován na další archivovaná díla. Případová studie tak v tomto směru sehrála spíše funkci ukázky toho, jak by databáze mohla fungovat v ideálním případě. Pro archivaci a popis ostatních děl se v databázi NRLA používají v praxi jen základní kategorie popisu jako je určení autora, datum vzniku, informace o různých verzích provedení díla, případně prolínání díla s ostatními díly totožného autora.

NRLA v současné době, na rozdíl od MAP, zpřístupňuje kromě video dokumentace také fotografickou dokumentaci (ať už se jedná o fotografie rekvizit nebo fotografie z průběhu akcí). Tím mezi sebou jednotlivé formy dokumentace zrovnoprávňuje.

LLA může jít MAP přístupem i díky své schopnosti komunikace s dalšími platformami zaměřenými na živé umění ve Velké Británii. Mezi jeho stěžejní partnery tak patří například londýnská Live Art Development Agency, se kterou sdílí nejenom strukturu metadat PADS, ale také část svých zdigitalizovaných fondů.

4.5.1. MAP versus Rewind

MAP by se také mohl inspirovat projektem archivu Rewind z hlediska jeho práce s nahranými rozhovory autorů. V rámci MAP by se tyto rozhovory mohly zaměřit na autory žijící v Brně a jeho okolí, kteří se podíleli na formování lokálních podmínek novomediálního umění, případně se pedagogicky zapojili do chodu

FaVU VUT v Brně. Tyto rozhovory by v databázi archivu MAP mohly být situované v sekci dokumentárních cyklů jako druh živé paměti, která dává prostor k projevení rozmanitých tendencí a názorů.

4.5.2. MAP versus Franklin Furnace

Z hlediska archivu Franklin Furnace je potom pro projekt MAP klíčový rozvoj řízených slovníků, které by do budoucna mohly umožnit detailnější popis archivovaných děl. Na rozdíl od klíčových slov mají výhodu své obecné platnosti. Vývoj těchto řízených slovníků by ovšem měl probíhat ve spolupráci s dalšími archivy a sbírkami experimentálního umění. Do úvahy by tak přišlo založení iniciativy, ve které by byly zastoupené organizace jako jsou Vědecko-výzkumné pracoviště Akademie výtvarných umění v Brně, nebo na příklad projekt Centrální evropské databáze umění (CEAD) organizovaný Muzeem umění v Olomouci. V současné chvíli tak MAP využívá vyhledávání a popis děl pouze na základě klíčových slov.

4.5.3. Vyhledávání na bázi klíčových slov a tvorba řízených slovníků

Jejich výhodou je to, že popisovaný fenomén nekategorizují (nezařazují do jediného správného místa ve struktuře), ale popisují. To znamená, že jej mohou popsat z více hledisek (artefakt, typ dokumentace, typ záznamu). Klíčová slova nás tak nikterak nenutí přizpůsobovat realitu pevným kategoriím, čímž poskytují naprostou svobodu popisu. Pro jejich použití nepotřebujeme žádnou předem danou strukturu. U textů tak můžeme indexovat obsah a detailně prohledávat i velké soubory dokumentů. Použití klíčových slov zároveň přináší mnoho zásadních metodických problémů.

Jsou na příklad jazykově závislá, nesou nepravidelnosti přirozeného jazyka a nejsou nijak ohraničená, což zpětně komplikuje dohledávání jimi označovaného obsahu. Klasickým příkladem by mohla být na příklad fotografie, která zachycuje performanci a je označena klíčovým slovem podle místa, na kterém tato akce proběhla. Pokud tuto fotografii popíšeme jako akci Jiřího Kovandy v Galerii na Bidýlku v Brně, nikdy ji nenajde uživatel archivu, který se rozhodne vyhledávat dle klíčových slov, jako např. akční umění na jižní Moravě, protože tento geografický

pojem nebyl klíčovým slovem nijak hierarchizován. Hledání podle klíčových slov tak vždy připomíná loterii v tom, zda se uživatel archivu intuitivně trefí do klíčových slov zadaných při vkládání díla. Pro budoucí fungování projektu MAP by tak přicházela v úvahu vyhledávání na základě volné struktury klíčových slov v kombinaci s pevnými kategoriemi řízeného slovníku, který by mohl vznikat dynamicky v kooperaci s dalšími institucemi a v závislosti na získaném archivním materiálu.

Tím, že místo náhodně voleného slova vybíráme jednoznačný pojem z řízeného slovníku, vyloučíme z popisu nepravidelnosti přirozeného jazyka (gramatické tvary, homonyma, synonyma) a umožníme jeho kontrolu. Řízený slovník může obsahovat nadřazenost a podřazenost pojmů (Performance art – performance pro kameru – lecture performance), což umožňuje snadné zobecňování či zužování dotazů. Počet pojmů v řízeném slovníku je konečný. To znamená, že je můžeme přeložit a vytvořit libovolné jazykové verze řízených slovníků. Tím se popis stane jazykově nezávislým a vytváří automatický překlad.

Pro označení děl v oblasti performance art bych po vzoru Franklin Furnace navrhovala následující východiska:

1. CO (artefakt, typ dokumentace: fotografie, film, video, textový popis, recenze, popis autora)
2. ČAS A MÍSTO KONÁNÍ PŮVODNÍ AKCE.
3. VLASTNOST AKCE (akce pro fotoaparát, video, lecture performance, intimní performance, body-art, rituál apod.).
4. OSOBNOST (kolonka by obsahovala popis autora, zúčastněných umělců, diváků).
5. ORGANIZACE (by se zaměřila na popis toho, zda byla performance součástí festivalu, nebo vznikla pod záštitou nějaké galerie apod.).

Zavádění těchto slovníků potom vnímám jako dlouhodobou záležitost, která se může rozvíjet postupně v rámci spolupráce MAP s dalšími archivními iniciativami u nás a v zahraničí.

4.5.4. MAP versus Live Art Development Agency

LADA je pro MAP inspirující z hlediska své síťové funkčnosti, ve své schopnosti zapojit se a podporovat rozvoj živého umění nejenom prostřednictvím jeho archivace, ale také podpory rozvoje nových projektů. K fungování LADA se MAP blíží prostřednictvím své rubriky kurátorských výběrů, které by do budoucna měly nejenom reflektovat již uskutečněné výstavy, ale také fungovat jako virtuální online výběry z archivu; a tím představovat tvorbu v něm existující v tematických rámcích.

Podobně jako u dalších projektů by si z LADA mohl MAP vzít příklad ve schopnosti této agentury napojit se na další archivní a katalogizační iniciativy. Inspirujícím projektem je tak zejména archivace webových stránek performerů a festivalů živého umění ve spolupráci s LAA a Národní britskou knihovnou. Podobně jako u projektu Rewind a LADA by MAP mohla být ještě více zohledněna rovina rozhovorů s umělci; rozhovorů, které se pohybují na pomezí uměleckého díla a dokumentárního materiálu.

Projekt MAP tak v dlouhodobém horizontu usiluje o to, aby se stal důležitým agentem jak v archivování, tak v rozvoji a zprostředkování novomediální umělecké tvorby s důrazem na oblast performance art. Do budoucna tak snad přesvědčivě doloží skutečnost, že archivy nejsou jen depozity historických materiálů, ale také dynamicky se rozvíjející platformy pro komunikaci nejen mezi odbornou, ale také laickou veřejností se zájmem o umění. A dále že umožňují tvůrčí reflexi, zpřístupňují a rozvíjí práci umělců, teoretiků umění, kurátorů, sběratelů, galeristů, pedagogů výtvarného umění či inovativních technologů.

Závěr

Dizertační práce *Archivy a dokumentace performance art: hledání cesty mezi historií a mýtem* se pokusila vymezit a popsat problematiku archivování performance art. Tato problematika byla zkoumána jak z teoretického hlediska, tak prostřednictvím praktického výzkumu. Hlavním záměrem bylo poukázat na to, že performance art představuje archivovatelnou formu umění a že sama o sobě disponuje potenciálem stát se transferem své vlastní historie. V rámci čtyř kapitol této práce se nám tak podařilo doložit, že zkušenost ze sledování dokumentace performance je rovnocenná sledování živé akce. Dokument a živá performance jsou tak dvě vzájemně zástupné entity. Přičemž proces pochopení performance se děje prostřednictvím imaginace diváka, jeho schopnosti z dostupných fragmentů vytvořit celkovou mozaiku. Okolnosti, jevy a situace, které záznam performance nezachycuje, fungují v tomto směru jako výzva k tvůrčímu zapojení diváka.

Pro prohloubení diskuze o archivaci a zpětném zpřístupnění performance art byl v rámci této práce stěžejní zejména popis způsobů, kterými performance art vstupuje do historie. Děje se tak skrze formy její výpovědi, které lze elementárně rozdělit na video, fotografii, relikv a ústní tradování. Ovšem performativní procesy se často fúzí s dalšími typy výtvarných médií, jako je na příklad kresba, malba, multimédia a mnohé další.

Performance art tak do kulturního oběhu vstupuje jako fenomén zpřítomňující se v různých typech médií (od textových, přes vizuální, až po performativní), přičemž tato média nefungují jen jako suplementy nebo připomínky, případně popisy uplynulých událostí. Často jsou samy o sobě nezávislou uměleckou formou vyjevení performativní události, motivem pro rozvoj další umělecké praxe.

Na základě analýzy vybraných archivů lze potom stanovit jejich roli jako subjektu, který se vedle archivace dokumentace performancí podílí také na generování strategií jejich zpětného zpřístupnění – ať už formou živých rekonstrukcí, nebo na bázi kurátorských a uměleckých projektů. V rámci této práce také došlo k posunu ve vnímání performance art od pomíjivé disciplíny, která je negativem archivu k umělecké formě.

Archivu, který skrze svůj repertoár projevů a vlastností umožňuje generovat své vlastní uchování i historickou reflexi. Tuto skutečnost jsme se pokusili doložit prostřednictvím analýzy vybraných českých a zahraničních kurátorských a uměleckých projektů i z hlediska osobních a institucionálních archivů, které tuto uměleckou disciplínu dlouhodobě reflektují. Důležitou součástí práce byla také prezentace praktických výstupů, které spočívaly v kurátorských projektech a ve vytvoření projektu MAP: media archive presents. Zatímco kurátorské projekty se zabývaly dokumentací performance art jako nezávislou formou umělecké výpovědi a jako odkazem k uplynulé akci, projekt MAP: media archive presents se zaměřil na vybudování databáze umožňující dlouhodobě archivovat a zpřístupňovat lokální historii mediálního umění s důrazem na oblast performance art.

Tato práce tak splnila svou roli informačního zdroje představujícího nejenom základní teoretické koncepce dokumentace performance art, ale také nástroje analyzujícího mezinárodní archivní iniciativy s cílem navrhnout možná řešení pro realizace archivu MAP: media archive presents.

Použitá literatura:

- AUSLANDER, Philip, Toward the Hermeneutics of Performance Art Documentation, in: *Kunsten a Falle: Lessons in the Art of Falling*, Jonas Ekborg; Horten, Neurway (eds.), Amsterdam, 2009.
- AUSLANDER, Phillip, *Liveness: performance in a mediatized culture*, New York, 1999.
- AUSTIN, John Langshaw, *How to do Things with Words*, Oxford, 1962.
- ČÍSAŘ, Karel, Antologie, archiv a historické a priori, in: Ševčík, Jiří (ed.), *(A)symetrické historie - zamlčené rámce a vytěsněné problémy*. Praha, 2008.
- CLARKE, Paul, Performing the Archives: The Future of the Past. In: *Performing Archives/Archives of Performance*. Gunhild Borggreen, Rune Gade. Copenhagen, 2013.
- CLAUSEN, Barbara, After the act- the (re)presentation of performance art, in: *After the Act*, Wien, 2005.
- ČECHLOVSKÁ Magdalena, Barbora Klímová: Vystavím své tělo a pak čelím reakcím. *Zpravodajský server Ho spodářských novin*. http://kultura.ihned.cz/c4-10104060-19784090-005000_d-vystavim-sve-telo-a-pak-celim-reakcim, vyhledáno 2. 5. 2016.
- ČIHÁKOVÁ-NOSHIRO, Vlasta, *Umění akce*, Praha, 1991.
- ERICKSON, John, Goldberg Variations: Performing Distinctions, in: *PAJ: A Journal of Performance and Art*, č. 3, jaro 1999.
- GEORGE, Adrien, *Art Lies and Videotapes: Exposing performnace*, London, 2003.
- Amelia Jones, Presence“ in Absentia: experiencing Performance as Documentation *Art Journal*, č. 4, zima 1997.
- HAVLÍK, Vladimír, Performerův životopis, in: Jana Písaříková, Tomáš Hodboď (eds.), *Bylo – Nebylo* (katalog výstavy), Open Gallery, 2013.
- HAVLÍK, Vladimír, Návrat aury uměleckého díla skrze mýtus o jeho pomíjivosti aneb performerovy pochyby nad „obratem“ k dokumentaci, in: *Dokumentace umění*, Jan Krtička; Jan Prošek (eds.), Ústí nad Labem, 2013.
- HLAVÁČEK, Ludvík, Vzpomínka na akční umění 70. let: rozhovor Ludvíka Hlaváčka s Petrem Štemberou a Janem Mlčochem, in: *Výtvarná práce: the magazine for contemporary art*, Praha, 1991.
- HEATHFIELD, Jackie, Resisting Definition, in: *Rewind: british artists' Video in the 1970s and 1980s*, Sean Cubitt, Stephen Partridge (eds.). New Barnet, 2012.
- HEDDON, Deirdre, Jennie Klein (ed.). *Histories and Practices of Live Art*, London, 2010.
- HUBÍKOVÁ, Hana, Videoart, *Moravský demokratický deník Rovnost*, 30 .11. 1992.
- KAPROW, Allan, Art is life, Andrew Perchuk; Stephanie Rosenthal (eds.), Los Angeles, 2008.
- KAPROW, Allan, *Essays on the blurring of Art and Life*, Berkeley; Los Angeles, 1993.
- KOWOLOWKS, František, Anketa Bylo-Nebylo, in: *Bylo-Nebylo*, Jana Písaříková; Tomáš Hodboď (eds.), Brno, 2013.
- LINKOVÁ, Barbora, Archivy a sbírky: od uměleckého archivu k internetové databázi (diplomová práce), vedoucí práce Jan Zálešák, Brno, Masarykov a univerzita, 2014.
- MORGANOVÁ, Pavlína, České akční umění na přelomu milénia, in: *Akce- Reakce: performativní aspekty v současném umění a umělecké výchově*, Vladimír Havlík (eds.), 2013.
- PHELAN, Peggy , *Unmarked: the politics of performance : Ontology of Performance : representation without reproduction*, New York, 1993.

- PÍSAŘÍKOVÁ, Jana, Zaniklé světy Květné, in: *Paměť FAVU*, Barbora Lungová (ed.), Brno, 2014, s. 76 – 129.
- PÍSAŘÍKOVÁ, Jana, *Black Market: historie hnutí a skupiny performance art*, diplomová práce, vedoucí Tomáš Ruller, Masarykova univerzita, Brno, 2011.
- PÍSAŘÍKOVÁ, Jana, Performativní přednášky a výpovědi, in: *Akce a reakce: performativní aspekty v současném umění a v umělecké výchově*, Vladimír Havlík (eds). Olomouc, 2015
- POSPISZYL, Tomáš. Replika neznamená jen kopii, ale i součást dialogu. In Klímová, Barbora. *Replaced 2006*. Author's edition, Brno, 2006.
- RICOEUR, Paul, *Čas a vyprávění III.*, Praha, 2007.
- REZEK, Petr, Holá přítomnost, in: *Tělo, věc a skutečnost v současném umění*, Praha, 1982.
- RULLER, Tomáš, Peripetie dokumentace (akčního umění), in: *Dokumentace umění*, Jan Krtička; Jan Prošek (eds.), Ústí nad Labem, 2013.
- SCHNECHNER, Richard, Theatre Criticisms, in: *The Tulane Drama Review*, č. 9, 1965.
- SCHNECHNER, Richard, *Between Theatre and Anthropology*, Chicago, 1985.
- SAYRE, Henry M., *The object of Performance art: the american avangarde since 1970*, Chicago, The University of Chicago Press, 1989.
- STRNAD, Matěj, *Autenticita a paměť: poznámky k proměně pojmu autenticita v současně praxi paměťových institucí*, (diplomová práce), vedoucí práce Tomáš Pospiszyl, Praha, 2015.
- SCHIMMEL, Paul, *Out of Action: between performance and the object 1949 – 1979*, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 1998.
- SCHNEIDER, Rebecca, Performance remains, in: *Performing Research*, č. 6, 2001, s. 100-108.
- SPIEKER, Sven, *The Big Archive: Art From Bureacracy*, Massachussets, 2008.
- SURŮVKA, Jiří, Díry v plášti českého performerera aneb co bych byl býval řekl na konferenci performerů, kdybych tam byl býval byl, in: *Akce a reakce: performativní aspekty v současném umění a umělecké výchově*, Olomouc, 2015.
- ŠEVČÍK, Jiří, (a)symetrické historie – zamlčené rámce a vytěsňené problémy, Praha: AVU, 2008.
- ŠEJN, Miloš, Anketa Bylo-Nebylo, in: *Bylo-Nebylo*, Jana Písaříková; Tomáš Hodbod' (eds.), Brno, 2013, nestr.
- TAYLOR, Diana, *The Archive and The Repertoire: performing Cultural Memory in the Americas*, Londýn, 2003.
- VALOCH, Jiří, *Milan Knížák 1953 – 1988*, Dům umění města Brna: Brno, 1989.
- WARR, Tracey, Image as a Icon, in: *Art Lies and Videotapes: Exposing performnace*, 2003.
- ZAKABLUKOVSKAVA, Alisa, *Umění nových médií a proměny, které přineslo do muzeí* (diplomová práce), vedoucí: Milan Kreuzzieger, Univerzita Karlova, 2013.

Webové odkazy:

Allan Kaprow, Art is life, přístupné z: <http://www.rotoark.com/projects/art-installations/allan-kaprow-art-as-life>, vyhledáno 19. 6. 2016.

Archive Review: learning performance by archiving performance. Přístupné z: http://www.sommerakademie.zpk.org/fileadmin/user_upload/2011/pdf/Reader/Pascale_Grau/cassens_stoian_pdf_1.pdf, vyhledáno 12. 3. 2014.

Art Service Association, přístupné z: <http://www.asa.de/>, vyhledáno 12. 3. 2014. ASA-European (Ed.) , Die Schwarze Lade / The Black Kit : das Archiv für Performance art, Performing arts, Aktions und Intermedia Kunst, přístupné z: http://www.asa.de/asa_broschure.pdf, vyhledáno 11. 10. 2011

Artpool, přístupné z: <http://www.artpool.hu/Artpool.html>, vyhledáno 4. 4. 2016.

Avant-Garde Arts Institute Franklin Furnace Moving to Pratt Institut's Brooklyn Campus, přístupné z: <https://www.pratt.edu/news/view/avant-garde-arts-organization-franklin-furnace-moving-to-pratt-institutes-b>, vyhledáno 21. 6. 2015.

Avant-Garde Arts Institute Franklin Furnace Moving to Pratt Institut's Brooklyn Campus, přístupné z: <https://www.pratt.edu/news/view/avant-garde-arts-organization-franklin-furnace-moving-to-pratt-institutes-b>, vyhledáno 21. 6. 2015.

Conceptual and Intermedia Arts Online, přístupné z: <https://www.incca.org/articles/conceptual-intermedia-arts-online>, vyhledáno 23. 3. 2016.

Edice Vida, Vědeckovýzkumné pracoviště Akadime výtvarných umění v Praze, přístupné z: <http://vvp.avu.cz/publikace/-vida/>, dostupné z 18. 9. 2015.

Emergency Index, přístupné z: <http://www.emergencyindex.com/project.html>, vyhledáno 15. 6. 2016.

Franklin Furnace: make the world safe for avant-garde, přístupné z: <http://www.franklinfurnace.org/>, vyhledáno 15. 3. 2016.

Franklin Furnace, přístupné z: http://franklinfurnace.org/research/texts_about_ff/ff_vocabulary_project.php, vyhledáno 15. 4. 2016.

General Idea, přístupné z: <http://www.generalidea.co.kr/history/history.html>, vyhledáno 19. 6. 2016.

GRŮŇ, Daniel, Archiv umelca – paralelná inštitúcia alebo prostriedok seba-historizácie, Sešit pro teorii, umění a příbuzné zóny, přístupné z: <http://vvp.avu.cz/wp-content/uploads/2014/08/sesit11-grun.pdf>, vyhledáno 20. 4. 2016.

FOSTER, Hal, An archival impulse, in October, podzim 2004, přístupné z: http://catrionajeffries.com/wp-content/uploads/press/durant_foster_2004.pdf, vyhledáno 2. 5. 2016.

KEIDAN, Lois, Live art, in: *Umělec: měsíčník současného výtvarného umění*, Divus, č. 4, 2002, přístupné z: <http://www.divus.cz/umelec/cz/pages/umelec.php?id=918&roc=2002&cis=4>, vyhledáno 17. 3. 2015.

KOCMAN, J. H., Artlist, přístupné z: <http://www.artlist.cz/jiri-hynek-kocman-108641/>, vyhledáno 19. 5. 2016.

David Hughes Live Art Archives, přístupné z: <http://www.bristol.ac.uk/theatre-collection/explore/live-art/david-hughes-live-art-archive/>, vyhledáno 15. 8. 2014.

Live Art Development Agency: mission, přístupné z: <http://www.thisisliveart.co.uk/about/who-we-are/staff>, vyhledáno 15. 4. 2016.

LYALL, Sarah, For her Next Piece Performance Artis will build an Institute, http://www.nytimes.com/2013/10/20/arts/design/marina-abramovic-is-putting-her-name-on-a-center-in-hudson-ny.html?_r=0, vyhledáno 21. 3. 2016.

LYDÉN, Karl, Archiv, in: Atlas transformance, <http://www.monumenttotransformation.org/atlas-transformance/html/a/archiv/2-archiv.html>, vyhledáno 15. 6. 2015.

Museum of Fine Arts, The situation of Artpool is finally settled after many eyears, přístupné z: <http://www.szepmuveszeti.hu/news/the-situation-of-artpool-is-finally-settled-after-many-years-1727>, vyhledáno 26. 4. 2015.

National Review of Live Art, přístupné z: <https://dedefi.ilrt.bris.ac.uk/help/what-performance-arts-data-structure-pads>, vyhledáno 15. 8. 2014.

Nataša Petersin-Bachelez, Innovative Forms of Archives, Part One. Exhibitions, Events, Books, Museums, and Lia Perjovschi's Contemporary Art Archive⁴, *e-flux journal*, přístupné z: <http://www.e-flux.com/journal/view/111>, vyhledáno 1. 5. 2013.

PÍSAŘÍKOVÁ, Jana, Kopie obsažnější než originál, přístupné z: <http://artalk.cz/2012/07/19/kopie-obsaznejsi-nez-original/>, vyhledáno 12. 5. 2015.

PÍSAŘÍKOVÁ, Tomáš Hodboď, Skřín Matthew Barneyho, Artyčok, přístupné z: <http://artycok.tv/lang/cs-cz/4188/radislav-matustik-skrina-matthew-barney>, citováno 20. 6. 2016.

PÍSAŘÍKOVÁ, Jana, Bedřich Prokop, *Putování po stopách Sonnyho Halase*, přístupné z: <http://media-archiv.ffa.vutbr.cz/artwork.php?id=144>, vyhledáno dne 31. 5. 2016.

Re-doing Kaprow, in Metropolis M, přístupné z: <http://metropolism.com/magazine/2006-no6/re-doing-kaprow/english> vyhledáno 19. 6. 2016.

RULLER, Tomáš, Presentace / Situace – Akce, přístupné z http://performance.ffa.vutbr.cz/ARCHIV/PDF/prezentace_situace_akce.pdf , vyhledáno 19. 6. 2016.

RULLER, Tomáš, Místa představování – představení (z) místa, přístupné z: http://performance.ffa.vutbr.cz/ARCHIV/PDF/prezentace_situace_akce.pdf, vyhledáno 19. 6. 2016.

SMITH, Roberta , Turning Back the Clock to the Days of Crotchless Pants and a Deceased Rabbit, NY Arts, přístupné z: http://theater2.nytimes.com/2005/11/17/arts/design/17abra.html?_r=2&oref=slogin&oref=slogin>. C2005, vyhledáno 19. 6. 2016.

STEJSKAL, Jakub, Dorothea Von Hantelmann, How to do things with art. What performativity means in art, in: *Sesit pro teorii umění a příbuzné zóny*, přístupné z: <http://vvp.avu.cz/wp-content/uploads/2014/08/sesit9-stejskal.pdf>, vyhledáno 3. 5. 2016.

Yesterday, emailový rozhovor Barbory Klímové a Vladimíra Havlíka, realizovaný od 2. 5. – do 22. 5. 2009, přístupný z: http://intermedia.ffa.vutbr.cz/havlik-klimova_rozhovor.pdf , vyhledáno 10. 5. 2016.

Variable media network, přístupné z: <http://www.variablemedia.net/e/index.html>, vyhledáno 25. 4. 2016.

Seznam použitých zdrojů